



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

POSGRADO EN ARTE

**EL REBOZO TRADICIONAL INDÍGENA. UN ESTUDIO
ETNOGRÁFICO DE LA REBOCERÍA DE TELAR DE CINTURA DE
GUANAJUATO Y CHIAPAS**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN ARTE

PRESENTA:

DIEGO ESPERÓN RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE LA TESIS: DR. GABRIEL MEDRANO DE LUNA

CO DIRECTOR: DR. FELIPE MACÍAS GLORIA

SINODALES:

DRA. PATRICIA CAMPOS RODRÍGUEZ

DR. ELOY JUÁREZ SANDOVAL

GUANAJUATO, GTO. ENERO 2017

Para mis padres: Manuel Esperón y Antonieta Rodríguez.

Para mis hermanos: Manuel Esperón y Mónica Esperón.

Agradecimientos

A mis padres y hermanos, cuyo apoyo incondicional me ha permitido desarrollarme en las áreas que más me interesan, sin prejuicios ni miedos. Por sus revisiones, lecturas, información, gastos y acompañamiento constante.

A las mujeres entrevistadas: Lupita, Martha, Rosa, Eustaquia, Merit; cuya apertura y apoyo a mi proyecto me brindaron la información necesaria para llevar a cabo esta investigación. Por su tiempo invertido en mí, delegando responsabilidades propias para estar atentas a mis preguntas e intentando darme las respuestas a todas mis dudas. Y gracias especiales a Lupe y Fernando, cuya visión masculina del tema me dio el valor de adentrarme yo mismo a la práctica del telar.

A Merit Ichin, cuyo trabajo diario me inspiró a llevar más allá esta investigación, buscando el bienestar de todas las mujeres artesanas, aprendiendo el valor de la feminidad en las comunidades y la fuerza con la que viven día a día.

A mi tutor Gabriel Medrano, quien me dio carta abierta para desarrollar esta investigación, demostrándome el valor del trabajo autodidacta y el buen empleo del tiempo, dejando ajustarme a periodos de trabajo y placer, con acompañamiento y apertura.

A Paty y Felipe, quienes me inspiraron a buscar las respuestas que ayuden a proteger nuestro patrimonio. Por su pronta revisión del texto, sus correcciones, el tiempo invertido y la pasión y profesionalismo con el que siempre se han desarrollado.

A las familias Ibañez y Ramírez, cuya amistad, apoyo y virtud, me ayudaron a atreverme a dar lo mejor de mí, y a dejar una huella en el mundo.

A **Carlos Aguirre**, que soportó mis desvelos, mis miedos y mis peores momentos de estrés, dándome el apoyo y el cariño que ayudó a sacar adelante esta tesis, y que nunca me dejó flaquear en mis sueños y mi interés por desarrollarme personal y profesionalmente.

A **Patricia García**, cuyas pláticas semanales, me brindaron la tranquilidad y la paz necesarios para realizar un trabajo que me hiciera sentir orgulloso.

A **Ángeles Pesqueira**, que inspiro esta tesis, demostrándome el precioso valor de los rebozos, acercándome al mundo del textil artesanal.

A **Patricia Almanza**, quien siendo mi maestra de tejido, me hizo entender la complejidad de los textiles, y la labor artística que es el tejer.

A **Ricardo Muñoz**, que me enseñó la importancia de salvaguardar las raíces mexicanas, haciéndome sentir orgulloso de mi país y sus tradiciones.

A **mis compañeros de casa**, que supieron guardar silencio en mis momentos de mayor concentración, y me dieron momentos de diversión cuando más estresado estaba.

A **Norma Rodríguez**, que desde el inicio forjó conmigo una amistad que me inspira a ser mejor persona, a superarme y a perseguir mis sueños sin importar lo que cuesta. Que me ayudó a sentirme cómodo con los cambios y me enseñó a vencer mis miedos.

A **Lizbeth Carrillo**, que me enseñó el valor de seguir formándome profesionalmente, proporcionándome un apoyo en dónde sostenerme en los momentos más turbios, y una amistad que supera los prejuicios y los miedos.

A **Yadira Cuéllar**, cuyas pláticas me ayudaron a sacar adelante esta investigación, haciendo hincapié en hacerme sentir orgulloso de mi trabajo y la diferencia que puedo hacer.

A Antonio Rangel, que a través de su preocupación, me ayudó a sacar adelante esta investigación, creando una atmósfera de sana competencia entre ambos, por ver quién acababa primero la tesis.

A Mabel Téllez, quien dio conmigo los primeros pasos de esta investigación, sin cuyo apoyo y aporta, quizá nunca habría empezado a escribir.

A Moises Fiesco-Roa, que ayudó a que mi estancia en Chiapas fuera más llevadera, entretenida y espiritual. Quien con sus aportaciones y acompañamiento, hizo que viera una cara de Chiapas y sus indígenas que no había considerado, y cuya ayuda con las fotografías aportó valiosas imágenes a la investigación. Esperando que disfrute tejer tanto como yo.

A Daniel Arzate, quien desde un inicio me ayudó a redactar y corregir no sólo esta investigación, sino incluso el anteproyecto que valió mi acceso al programa. Con mucho cariño por los momentos que ambos conservaremos de Guanajuato.

A Maricarmen Martínez, quien me enseñó el valor de perseguir los sueños, a dónde sea que éstos me lleven, sin temor a lo desconocido, y con la frente puesta en alto. Por inspirarme a ser la mejor versión que pueda de mí.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.....	3
Índice.....	6
Introducción.....	8
Planteamiento.....	9
Objetivos e Hipótesis.....	12
Metodología.....	13
Estado de la Cuestión.....	16
Marco Teórico Conceptual.....	17
Capítulo I. Los avatares de las manifestaciones creativas de la diversidad cultural en México	20
Cultura y Cultura Popular.....	21
Folclor y Cultura Popular.....	24
El México Profundo.....	26
Desindianización.....	29
Identidad Indígena.....	30
Arte y Artesanía.....	32
¿Qué es Arte?.....	32
Artesanías.....	36
Capítulo II. El telar de cintura: Entretejiendo el saber ancestral y los sueños.....	38
Tradición Textilera.....	29
Indumentaria del México antiguo.....	42
Materiales y Técnicas de la indumentaria del México antiguo.....	44
Fibras.....	44
Tintura.....	45
Técnicas de Tejido.....	46
Hilado.....	46
Urdido.....	48
Tejido.....	53
Ligamentos de Tejido.....	56
Tafetán.....	56
Taletón.....	57
Esterilla.....	58
Tapicería.....	59
Tejido de Urdimbre enlazada en los extremos.....	60
Damasco o Labrado.....	62

Confite.....	62
Brocado y Bordado.....	63
Enlazado.....	65
Tejido de tramas envolventes.....	65
Sarga.....	66
Tela Doble.....	66
Satín o Raso.....	67
Gasa.....	67
Telares.....	67
El Rebozo.....	72
Origen del Rebozo.....	74
Capítulo III. Las Creadoras del Tejido: El rebozo, el saber de las prácticas del quehacer y los anhelos...	84
Entrevistas e Investigación Etnográfica.....	86
Educación y Aprendizaje.....	87
Diseños e Insumos.....	93
Proceso del Tejido.....	97
Estándares de Calidad.....	101
Mercado Textil.....	104
Organizaciones y Cooperativas.....	107
Orgullo Tejedor.....	111
Emancipación de la mujer artesana.....	113
Reflexiones Finales.....	118
Referencias.....	124
Entrevistas.....	125
Libros.....	125
Revistas.....	127
Sitios Web.....	128
Anexo I. Muestrario de diseños de San Andrés Larráinzar, Chiapas:	
Elaborados por la Organización de Mujeres de Eustaquia Ruíz.....	129

INTRODUCCIÓN

El presente estudio, intitulado *El rebozo tradicional Indígena. Un estudio etnográfico de la rebocería de telar de cintura de Guanajuato y Chiapas*, se basa, en primer lugar en la búsqueda de fuentes primarias y secundarias, ésta última, la bibliografía con la que se trabaja, buscando el sustento conceptual para el análisis de nuestra investigación. No obstante, la parte medular es la primera fuente que se desarrolló mediante la observación participante, o Etnografía, así como la historia oral. Por lo que corresponde al contacto con los actores sociales, interesa acercarse a la vida diaria de las personas, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas y registrando todo el acontecer relativo a los temas de nuestro estudio. El registro de la información, producto de la observación, permite adentrarse no sólo en lo que se dice, sino que incluye lo que se hace en la cotidianidad de las personas¹.

Por lo que corresponde a la tarea de la etnografía, como ya se mencionó líneas arriba, es complementar el estudio de historia oral, ya que permite al investigador sumergirse en el contexto de los participantes, entendiendo el por qué hacen las cosas, encontrando los puntos angulares de su desarrollo cotidiano, así como la relación de su historia y su memoria en el devenir de sus vidas en la vida diaria. En cuanto a la propuesta de la Etnografía es el método por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta, pudiendo ser ésta una familia, un estrato social o una comunidad, pues interesa acercarse desde la perspectiva del contexto social de los participantes como lo sugieren los estudiosos Hammersley, M. y P. Atkinson².

El estudio retoma como elemento eje la entrevista a profundidad para indagar sobre los diversos temas y puntos de vista de la vivencia del informante, porque importa al entrevistador adentrarse en el conocimiento que tiene el informante en su vivir cotidiano. Este tipo de investigación encuentra su riqueza, por una parte, como fuente primaria. Por otra, la subjetividad, tanto de uno como del otro. Éste último comprende a

¹ Ver Lara Meza, Ada; Macías, Gloria Felipe y Camarena Ocampo, Mario (Coords.) *Los Oficios del Historiador: Taller y Prácticas de la Historia Oral*. México, Universidad de Guanajuato, 2010.

² Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía. Op. Cit.* p. 1.

través del informante, no sólo su presente sino también su historia lejana y cercana del grupo al que pertenece³. El estudio es una lectura de la memoria individual y colectiva de los entrevistados para visibilizar el conocimiento que han heredado de los ancestros en la elaboración del rebozo con el propósito de acercarse a los procesos de su quehacer creativo, problemática y sueños que, se hacen y se rehacen para mantener en movimiento el saber creativo de esta prenda única y singular que, muestra por una parte, la riqueza recreativa ancestral de los pueblos de México. Por otra, la interacción e incorporación de elementos a la cultura ancestral para hacer pervivir una prenda que abriga, embellece y es útil en la vida doméstica.

Por tanto, es básico señalar cómo o por qué el rebozo forma parte de la diversidad cultural del país. ¿A qué cultura nos referimos? ¿La creatividad artesanal cómo la definimos y en dónde se ubica con relación a lo que se ha denominado cómo arte? Estas preguntas me permiten plantear y definir el tema, papel e importancia del rebozo como una prenda que satisface las necesidades de abrigo, utilidad y embellecimiento para la mujer que lo porta.

PLANTEAMIENTO

DEFINICIÓN DEL TEMA.

En la presente investigación se abordan las diferentes nociones entre cultura dominante y cultura popular, encaminada a hablar de los roces y alejamientos entre arte y artesanía. En caso particular se analiza la rebocería de telar de cintura de carácter indígena tradicional, de telar de cintura de Guanajuato y Chiapas; y paralelamente con el telar de pedales de Oaxaca; buscando las características artístico – conceptuales y estéticas de la elaboración de rebozos en manos de mujeres indígenas y las mezclas étnicas en estos estados de la República Mexicana. Además, se pone hincapié en la emancipación de la mujer artesana y su papel tanto en la sociedad como en la comunidad indígena.

³ Ver Lara Meza, Ada; Macías, Gloria Felipe y Camarena Ocampo, Mario (Coords.) *Los Oficios del Historiador. Op. Cit.*

JUSTIFICACIÓN.

En el libro titulado, *Artesanía, lo útil y lo bello*, Malo González, establece las principales diferencias entre el arte y la artesanía. Para él, lo más grande de ambos conceptos, es que uno corresponde a los cambios de la estética, y el otro a los usos del concepto. Malo considera que el arte únicamente sirve para adornar, generar experiencias estéticas y ser admirado⁴. En contraparte, la artesanía además de dar al espectador un goce estético, también tiene una utilidad. Sin embargo, a pesar de cubrir las necesidades de los que los adquieren, y ser objetos bellos, la idea general con respecto a la artesanía, según su apreciación, es que no posee conceptos.

Octavio Paz, en su trabajo *La artesanía, el uso y la contemplación*, también [...] establece una diferencia entre ambos conceptos. *El arte se contempla, la artesanía es un utensilio funcional, se usa*⁵. Así que la artesanía es un objeto cuya hechura está pensada no sólo para tener un atractivo estético y mover al usuario de manera emocional, sino que además su funcionamiento inserta la pieza en la sociedad como satisfactor de necesidades en beneficio del hombre. No obstante, Malo González establece que a pesar de que la artesanía se genera a partir de las tradiciones, usos y costumbres de un pueblo, generalmente no posee las cualidades conceptuales con las que cuenta el arte⁶. Sin embargo, tales apreciaciones, serán contrastadas con el quehacer de los creadores de estas prendas, ya que su concepción se enmarcan entre la praxis – reflexión – praxis.

Por lo que atañe a nuestro estudio se analiza el caso específico de la rebocería indígena tradicional de los estados de Chiapas y Guanajuato, elaborados con telar de cintura a partir de un estudio etnográfico y la observación participante; buscando los

⁴ Malo González, Claudio. *Artesanías, lo útil y lo bello*. Universidad del Azuay. Ecuador, OEA, 2008.p. 20-34.

⁵ Paz, Octavio. *La Artesanía, entre el uso y la contemplación*, Texto tomado de la Revista de Camacol v. 11(1): Edición 34, marzo 1988, p. 120-125.

⁶ Malo González, Claudio. *Op. Cit.* p. 31.

aspectos conceptuales de las mujeres artesanas que van entretejiendo entre creatividad y tecnología para elaborar la rebocería y dotarla como un medio de comunicación.

UTILIDAD Y PRODUCTO.

El presente estudio se hace desde una perspectiva etnográfico y de observación participante, como ya se mencionó, el trabajo se enfoca en conocer de viva voz de las mujeres el por qué se dedican a la elaboración de rebozos indígenas tradicionales de telar de cintura, los usos conceptuales, de comunicación y estéticos que le atribuyen a su producción artesanal y artística. En consecuencia se plantea y se enuncia el quehacer creativo del rebozo.

ENUNCIACIÓN DEL PROBLEMA

La presente investigación pretende responder a las siguientes preguntas: ¿cuál es la diferencia entre cultura dominante y cultura popular? ¿Existe realmente una diferencia práctica entre *arte culto* y *artesanía*? ¿Quién define qué es una obra de arte y qué no? ¿Por qué se piensa en la artesanía como parte de la cultura popular con un sentido peyorativo?

En los textiles, ¿qué rastros de la indumentaria mesoamericana aún se encuentran en la vestimenta tradicional del indígena?, ¿qué define qué es un rebozo?, ¿cuáles son los principales ligamentos de tejido?, ¿cómo son los procesos de hilar, teñir y tejer en los textiles mexicanos?, ¿cuáles son las principales diferencias entre la rebocería clásica y la rebocera indígena tradicional?, ¿de dónde proviene la tradición de la rebocería?

En la rebocería indígena tradicional ¿cuáles son las principales técnicas de creación? ¿Cuál es la principal diferencia entre telar de pie y telar de cintura? ¿se puede considerar como expresión artística a la rebocería? ¿puede un rebozo tener un valor simbólico? ¿cómo es la creación simbólica del rebozo de cintura? ¿Existe un registro físico del valor simbólico inmerso en el rebozo como pieza terminada? ¿Cómo ha

evolucionado el papel de la mujer en las comunidades indígenas? ¿cuáles son los principales diseños, y sus significados, usados en la tradición rebocera? En este contexto se formula en qué consiste los objetivos de la investigación.

OBJETIVO GENERAL

Determinar cuáles son los valores estéticos y simbólicos que poseen los rebozos tradicionales indígenas en las zonas geográficas de Chiapas y Guanajuato.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Determinar las principales diferencias entre arte y artesanía, como productos de la cultura dominante y la popular.

Comparar la rebocería guanajuatense como un productor de menor importancia nacional con relación a la chiapaneca, ya que la segunda región, es uno de los productores reboceros más importantes del país.

Indagar el nuevo papel de la mujer artesana dentro de las comunidades indígenas.

Ubicar los orígenes del rebozo, y las razones por las que fue considerada como la prenda de la feminidad mexicana por excelencia.

De ahí que, es evidente que, una vez cubierto los objetivos se formule una proposición que servirá de eje conductor durante el desarrollo del estudio.

HIPÓTESIS

La rebocería tradicional indígena posee valores estéticos y simbólicos al ser un objeto de cualidades artísticas realizadas conceptualmente y por manos de artesanas mexicanas.

A partir de esta propuesta de trabajo es necesario señalar la manera en que se abordará el estudio, fuentes y nociones que se emplearán para la reflexión en torno a la creatividad del rebozo realizado por las mujeres tejedoras de cintura.

METODOLOGÍA

En esta investigación se trabaja directamente con las personas expertas en el tema a partir de entrevistas a profundidad y bibliografía escrita, buscando el sustento teórico que fundamenta el estudio. Sin embargo, la parte medular del estudio se desarrollará mediante la observación participante, o etnográfica, y la historia oral. En el caso de [...] *la etnografía, u observación participante [...] el investigador participa abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de las personas, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas y recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que ha elegido estudiar*⁷ [...] Asimismo, la historia oral, herramienta básica para la recopilación de información como fuente primaria, ya que la observación participante, permitió tomar nota, no sólo de lo que se dice, sino además de lo que se hace en la cotidianidad de las personas.

En el presente estudio se encuentra en primer lugar la búsqueda de fuentes primarias que se contrastará con las fuentes secundarias, es decir, la bibliografía con la que se trabaja, buscando el sustento teórico que fundamenta el estudio. Sin embargo, la parte medular de la misma fue desarrollada mediante la observación participante, o etnografía, y la historia oral. Por lo que corresponde a [...] *La etnografía, u observación participante, es simplemente un método de investigación social. El investigador participa abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de las personas, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas y recogiendo todo tipo de datos*

⁷ Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía. Métodos de Investigación* (Barcelona: Paidós) Capítulo 1: “¿Qué es la etnografía?” 1994 Tomado de: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/15/myyJ1tEACq/b5c10e08c45159b8063f6cd94231dab5.pdf>, Consultada el 17 de octubre de 2016.

*accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que ha elegido estudiar*⁸ [...] Además de la historia oral, otra herramienta básica para la recopilación de información de primera fuente es la observación participante, tomando nota no sólo de lo que se dice, sino además de lo que se hace en la cotidianidad de las personas.

La etnografía es básica para complementar las investigaciones de historia oral, permite al investigador sumergirse en el contexto de los participantes, entendiendo el por qué hacen las cosas que hacen, encontrando los puntos angulares de su desarrollo cotidiano, y la relación de su historia y su memoria con el progreso de sus vidas en normalidad. De ahí la importancia y papel que tiene esta propuesta, pues [...] *La investigación etnográfica es el método de [estudio] por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta, pudiendo ser ésta una familia, una clase, una comunidad, etc.; viendo “desde adentro” la perspectiva del contexto social de los participantes, suponiendo una permanencia relativamente persistente*⁹ [...]

Por lo que respecta a la historia oral, y la oralidad, la investigación se basa en entrevistas a profundidad sobre diversos temas y puntos de vista, que hace el investigador a un grupo seleccionado de personas que poseen el conocimiento dentro de su cotidianidad. Este tipo de investigación encuentra su valor metodológico al utilizar fuentes de primera instancia, y aunque tienden a la subjetividad, tanto del entrevistado como del experto a través de la lectura de lo recopilado, comprende un acercamiento al presente y a la historia reciente del grupo con el que se trabaja, así como a su contexto habitual.

Por lo que concierne al presente estudio [...] *la historia oral es una forma de hacer historia que se ocupa de analizar e interpretar la memoria individual y colectiva, para reconstruir los procesos, así como problemas y sujetos históricos del tiempo*

⁸ Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía. Métodos de Investigación* Capítulo 1: “¿Qué es la etnografía?” España, Paidós, 1994. Tomado de: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/15/myyJ1tEACq/b5c10e08c45159b8063f6cd94231dab5.pdf>. Consultado del 17 de octubre de 2016

⁹ Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía. Op. Cit. P. 1*

*presente o del pasado reciente, esos que generalmente no son abordados por la historiografía oficial y clásica*¹⁰ [...] Así que en cuestiones de historiografía clásica, lo analizado y estudiado pertenece únicamente a sucesos ocurridos en el pasado lejano, quedando totalmente descontextualizados de un panorama moderno. La historia oral posee la cualidad, muy cercana a la sociología, de analizar los problemas y cuestiones del pasado, en un contexto actual.

Trabajos como el presente ofrecen la oportunidad de tener acceso a información de primera mano, a través de las entrevistas a las personas involucradas en el tema a investigar. No obstante, esto no es suficiente por los obstáculos ya mencionados, como la subjetividad, la apreciación del entorno y la adaptabilidad. Es por ello que se tiene que crear un sustento teórico contrastando con las fuentes impresas, ya que [...] *La investigación requiere de las fuentes orales, pero también es necesario recurrir a otras fuentes primarias y secundarias, especialmente a textos escritos en forma de libros, tesis o ponencias*¹¹ [...]

Este tipo de investigación, como se puede apreciar, encuentra su valor metodológico al utilizar fuentes de primera instancia, y aunque tienden a la subjetividad, tanto del entrevistado como del experto a través de la interpretación de lo recopilado, comprende un acercamiento al presente y a la historia reciente del grupo seleccionado, así como a su contexto habitual. Toca ahora precisar cómo lo abordan los especialistas, por qué surgió el estudio, los propósitos, las nociones a emplear y cómo se ha desarrollado.

¹⁰ Ver Lara Meza, Ada; Macías, Gloria Felipe y Camarena Ocampo, Mario (Coords.) *Los Oficios del Historiador. Op. Cit.*

¹¹ Ver Lara Meza, Ada; Macías, Gloria Felipe y Camarena Ocampo, Mario (Coords.) *Los Oficios del Historiador... Op. Cit.*

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para desarrollar la presente investigación se revisó el trabajo realizado por John Carey¹² en el que el autor ejecuta un análisis de qué es lo que define una obra de arte y cómo contemporáneamente existen roces significativos entre *arte culto* y *arte popular*; empero, el autor no aborda de lleno la importancia del *arte popular* como producción artística ni profundiza en la práctica artesanal.

El libro *Artesanías, lo útil y lo bello* de Claudio Malo González¹³, el autor hace una defensa de las artesanías como una producción que une la satisfacción de una necesidad humana con una experiencia estética, pero no aborda los roces que tiene la artesanía con el arte, y siempre marca una clara diferencia entre ambos conceptos. En el ensayo *El Arte y el Artesano* de Oscar Wilde¹⁴, hace una defensa de la posición del artesano como productor de arte pero desde un aspecto de lo útil y lo bello, y no como un creador de discursos propios. El libro *Textiles Mexicanos, Arte y Estilo* de Masako Takahashi¹⁵ se presenta al textil mexicano como ícono de la producción artística mexicana, siempre con la connotación de artesanía, y carece de una explicación de los valores simbólicos y artísticos que tienen las piezas textiles. A pesar del título, se presenta al textil como un oficio y no incluye un análisis de cómo el textil mexicano es creado como obras de arte. Ana Paulina Gámez Martínez¹⁶ hace un análisis histórico del rebozo, su confección, métodos de producción, clasificación y principales usos; pero no habla del rebozo como producción artística ni explica cómo las artesanas que los hacen, depositan en él cargas simbólicas y valores conceptuales.

¹² *What good are the arts?* Carey, John. What good are the arts? Inglaterra, Faber and Faber, 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Consultada el 17 de octubre de 2016.

¹³ Malo González, Claudio. *Artesanías, lo útil y lo bello*. Universidad del Azuay. Ecuador, OEA, 2008. p. 33.

¹⁴ http://www.decorarconarte.com/WebRoot/StoreES2/Shops/61552482/5506/839F/89CE/CCDB/C960/C0A8/2ABB/C17F/Oscar_Wilde-_el_arte_y_el_artesano.pdf Consultada el 17 de octubre de 2016.

¹⁵ Takahashi, Masako. *Textiles Mexicanos. Arte y Diseño*. México, Noriega Editores / Limusa, 2003. p. 7 – 13.

¹⁶ Ver a Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*. Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Esta investigación parte del arte, tomado a partir de las ideas de Arthur Danto en el que se establece que el arte *es cualquier cosa que alguien lo considere como tal aunque solo sea para ese alguien*¹⁷ por su apertura conceptual en la disposición de aceptar a la artesanía como arte. Para establecer las diferencias entre arte y artesanía, se trabajan las ideas de cultura popular y dominante establecidas por Lévi-Strauss¹⁸ que define cultura como los sistemas simbólicos compartidos. Además, se hace un análisis de la cultura según lo establecido por la UNESCO en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, en 1982¹⁹ donde *cultura es el conjunto de rasgos distintivos [...] que caracterizan a una sociedad o grupo social*.

Una vez establecidas las diferencias entre arte y artesanía, y las de cultura popular y cultura dominante, la investigación se direcciona al análisis de la artesanía, perteneciente a la cultura popular, según el *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*, divulgado por FONART²⁰ en el 2009. Para FONART, la artesanía es *[...] un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos [...] El dominio de las técnicas tradicionales permite al artesano crear objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles valores simbólicos e ideológicos de la cultura local*.

¹⁷ Danto, Arthur.: *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre. ¿Qué es una obra Maestra?* Paris, Musée du Louvre, 1998. p 145 - 163) y John Carey (Carey, John. What good are the arts? Inglaterra, Faber and Faber, 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html, Consultada el 17 de octubre de 2016.

¹⁸ Lévi-Strauss, Claude: *Raza y Cultura*. España, Altaya, 1999. p. 105-142.

¹⁹ UNESCO. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México DF, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf, Consultada el 17 de octubre de 2016.

²⁰ FONART, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*. Secretaría de Desarrollo Social. 2009. Tomado de: https://www.fonart.gob.mx/web/images/pdf/DO/Manual_diferenciacion_artisania_manualidad_2015.pdf, Consultada el 17 de octubre de 2016.

Dentro de las artesanías, se encuentran los textiles mexicanos. Según Masako Takahashi²¹ un textil es una prenda de ropa mexicana tradicional tejida en dos tipos de telares; el de cintura o de correas, y el de pedales o de bastidor, la elaboración de textiles mexicanos además incluye el hilado, tintorería, tejido, bordado y diversos procesos de costura.

Entre las múltiples prendas que se pueden hacer a partir de los textiles mexicanos, está el rebozo. El Fraile Francisco de Ajofrín en su *Diario de Viaje a la Nueva España*²² describe por primera vez el lienzo con el que las mujeres indígenas de la Nueva España cubrían su cabeza, y marca la importancia de usarlo sobre todo en las ceremonias litúrgicas como lo indicaba la Biblia en las cartas de San Pablo a los Corintios, donde se establece la norma de que *las mujeres deben de llevar la cabeza cubierta al entrar a las iglesias* y poco después se toma la tradición de que todas las mujeres que se consideraban honestas debían de cubrir su cabeza al estar en público (Concilio del Vaticano II). A esta paño se le llama *prenda de recato* que se distingue de las de abrigo, utilizadas para proteger del frío. La indumentaria de recato son entonces, aquellas que cumplen con un mandato religioso²³. Hoy en día el uso que se le da al rebozo es muy variable. Es utilizado por las mujeres indígenas como prendas de recato, para cargar bultos o bebés, para protegerse del frío. También en ceremonias como bodas y funerales, como lo son los tradicionales rebozos de olor, elaborados en Tenancingo²⁴. Es confeccionado por casi todos los grupos étnicos del país, en telar tradicional indígena, o de cintura, siendo una tradición desde épocas prehispánicas y en telares de pedales, inducidos por los españoles²⁵.

²¹ Takahashi, Masako. *Textiles Mexicanos, Arte y Diseño*. México, Noriega Editores / Limusa, 2003.p. 7 – 13.

²² Ver a Ajofrín, Francisco. *Diario de viaje a la Nueva España*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986. (Colección Cien de México)

²³ Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*. Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. p. 75.

²⁴ Yanis, Emma. *Manos tradicionales de Tenancingo*. El Rebozo. Revista-Libro Bimestral. Agosto, No. 90. Artes de México. México: 2008. p. 25.

²⁵ Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*. Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. p. 18.

En el capítulo I. “Los avatares de las manifestaciones creativas de la diversidad cultural en México“ se abordan los temas de cultura popular y dominante, buscando sus diferencias sociales y la importancia de su confluencia, buscando una apertura para determinar las distinciones entre arte popular, y fino o dominante. En este capítulo se trabaja el sustento teórico y conceptual de la tesis, para determinar el papel contemporáneo que juega la artesanía con respecto al arte.

En el capítulo II. “El telar de cintura: entretejiendo el saber ancestral y los sueños.” Se hace un acercamiento a la indumentaria del México antiguo, buscando determinar los orígenes del rebozo como prenda por excelencia de la feminidad mexicana. A lo largo del capítulo, hay un acercamiento a las técnicas textiles que se realizan en México, y la descripción de las prendas que forman parte de la historicidad del rebozo: el *mamatl*, y el *almaizar*.

A lo largo del capítulo III, titulado “Las creadoras del tejido: el rebozo, las prácticas del quehacer y los anhelos”; se presentan los resultados de las entrevistas realizadas en los estados de Chiapas, Guanajuato y Oaxaca, a artesanos textiles, expertos en la creación del rebozo. Además, se ve a profundidad las herramientas, técnicas y ligamentos de tejido utilizados para la actividad rebocera.

CAPÍTULO I
LOS AVATARES DE LAS MANIFESTACIONES CREATIVAS DE LA
DIVERSIDAD CULTURAL EN MÉXICO.

A. CULTURA Y CULTURA POPULAR

Cuando se habla de cultura popular, se suele hacer una referencia de lo que le pertenece al pueblo. La artesanía, el folclor, lo masivo pertenecen al mundo de lo popular. Sin embargo, la cultura popular va mucho más allá, ya que [...] *en el territorio de México se desarrolló una de las pocas civilizaciones originales: la civilización mesoamericana. De ella proviene lo indio de México, es el punto de partida y su raíz más profunda*²⁶ [...], por consiguiente, lejos de hacernos sentir vergüenza, las raíces *indias* que todos los mexicanos compartimos deberían de ser un motivo de orgullo y celebración. No obstante, la occidentalización nos ha enseñado que entre más parecido a lo europeo, más valioso es.

Para Lévi-Strauss²⁷ las culturas [...] *son sistemas simbólicos compartidos, creaciones de la mente que se acumulan y se imponen en un orden pautado y cambiante* [...], desde esta concepción de cultura, se podría afirmar que toda cultura es popular al ser masiva y al involucrar a todas las personas. Sin embargo, el autor hace referencia a dos tipos diferentes de lo que llamamos cultura. Aquella que pertenece al mundo de lo culto, la dominante, que hace referencia a las construcciones sociales y filosóficas de la gente de altos niveles intelectuales y sociales; y la popular, que representa los valores sociales del pueblo.

No obstante, para poder hablar de cultura popular y sus diferencias con lo que actualmente se considera cultura dominante, es importante comenzar por definir qué es ésta y cómo todos vivimos inmersos en ella. La Real Academia Española define cultura [...] *del latín cultura, f., conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social*²⁸, etc. [...]

²⁶ Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo, Una Civilización negada*. Una tierra con civilización milenaria. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, 1990. p. 23.

²⁷ Lévi-Strauss, Claude: *Raza y Cultura*. España, Altaya, 1999. p. 105-142.

²⁸ Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. 23.º edición 2014, tomado de: <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>) Consultado el 17 de octubre de 2016.

En la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, realizada por la UNESCO en México en 1982, la comunidad internacional definió cultura como:

[...] el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden²⁹ [...]

Como tal, la cultura es todo lo que rodea al ser humano y lo hace distinguirse del resto de los animales. Sólo la raza humana la hace y es una característica única del mismo. Además, no es un ente permanente que se mantiene sin cambios. Es evolutiva, se adapta al medio y al contexto, es dinámica ante las posibilidades de creación propia. Es el reflejo del pasado de las personas, se sustenta en su presente y marca el futuro de las civilizaciones, de los pueblos y de los individuos. Por tanto, [...] *la cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento*³⁰ [...] Por su parte, Henry Giroux la define como [...] *las maneras particulares en las cuales un grupo social vive y da sentido a sus circunstancias dadas y condiciones de vida*³¹ [...]

²⁹ UNESCO. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México DF, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. Tomado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf* Consultado el 17 de octubre de 2016.

³⁰ UNESCO. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México DF, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. Tomado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf* falta fecha internet

³¹ Giroux, Henry A. *Ideology, Culture and the Process of Schooling*. USA, Temple University Press, 1981. p. 119-120.

Al ser una actividad humana tan extensa, para su facilidad de estudio, se puede dividir entre otras formas, en cultura dominante, de masas y popular. La primera es aquella que está más marcada en un grupo de personas, generalmente con mayor posición social, y al ser la de mayor relevancia, tiene a su vez subcategorías culturales a su merced. Como tal, cualquier manifestación cultural puede considerarse *dominante* ante otras de menor influencia social. Por poner un ejemplo, el modo de vivir en las ciudades representa la forma cultural dominante que está por encima de la manera en la que se percibe la misma en espacios rurales [...] *La cultura dominante es aquella que representan un arquetipo homogéneo, hacia el que tienden todas las manifestaciones culturales*³² [...]

La cultura de masas es el resultante de las sociedades de consumo del mundo occidental. Es un término empleado desde el capitalismo y hace referencia a lo que es más efectivamente aceptado por un número grande de practicantes, que la adoptan como *modus vivendi*. Finalmente, la cultura popular se ubica en la base de la pirámide social, y representa la forma de vida de los grupos sometidos por grupos de mayor poderío socioeconómico. Por ende, Néstor García la define como [...] *aquella que logra abarcar sistemáticamente todas las situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en un proyecto solidario. Explicado en otras palabras, lo popular es la capacidad de reunir grupos diversos unidos bajo un mismo concepto*³³ [...]

³² Benítez, Lillyan y Garcés, Alicia. *Culturas Ecuatorianas. Ayer y Hoy*. Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1993. p. 288 - 292).

³³ García Canclini, Néstor. *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1989. p. 91 – 104.

B. FOLCLOR Y CULTURA POPULAR

Cuando se habla de cultura popular, es normal que pase por la mente de muchos la palabra *folclor*. Éste hace referencia al grupo de tradiciones que forman parte de los pueblos principalmente indígenas. La Real Academia Española lo define diciendo que es el *Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo*³⁴ [...] En las *páginas web* de promoción turística de distintos países latinoamericanos, se hace referencia a éste cuando se habla de tradiciones, principalmente de larga duración; y forma parte de la cultura popular únicamente cuando es definido por un miembro de la cultura dominante.

Como tal, la cultura popular es aquella que guarda más semejanzas con la civilización mesoamericana. Ésta [...] *no es producto de la intrusión de elementos culturales foráneos, sino del desarrollo acumulado de experiencias locales, propias. La adecuación básica de las culturas indias a las condiciones concretas en que existen los pueblos que las portan y la unidad que manifiestan más allá de sus particularidades y que se explica por su pertenencia de un mismo horizonte de civilización*³⁵ [...]

En la diversidad de sus pueblos, se construyó una identidad de civilización. Y es en esta actual diversidad que somos capaces de valorar la importancia de la “cultura popular” como definición de lo que es México. Ésta civilización y los grupos que aún mantienen su patrimonio, se nutren de las diversas experiencias de todos los pueblos que la conformaron, y sus cambios ya sean sociales, culturales o incluso de los cambios climáticos de los nichos ecológicos en los que se desarrollaban.

Paul Kirchhoff define lo que es Mesoamérica principalmente por la información etnográfica y lingüística. La existencia de lenguas mesoamericanas cuya distribución

³⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23.º edición 2014, tomado de: <http://dle.rae.es/?id=I9k9xD7>. Consultado el 17 de octubre de 2016.

³⁵ Bonfil Batalla, Guillermo. *Op. Cit.* p. 30.

indica, una presencia muy antigua en el territorio, y un contacto y una relación constante entre los pueblos que hablaban esas lenguas dentro de los límites de la región³⁶. Además de las semejanzas culturales, artísticas, sociopolíticas y económicas, los medios lingüísticos son los que definen la zona de Mesoamérica como una sola civilización, más que como el conjunto de culturas que compartían un mismo espacio geográfico.

¿Qué futuro le depara a un pueblo que es capaz de dejar perder sus valores fundamentales, sus tradiciones, sus costumbres? El maíz fue la piedra angular para la civilización que nos formó y ahora estamos incluso renunciando a su cultivo. Lejos de pensar en la agricultura como una actividad primitiva, los indígenas de México han aprendido a sacar el máximo provecho no solo al terreno del que disponen para sus cultivos, sino además a crear una dieta rica en nutrientes que favorezca su salud y sus actividades cotidianas. Por tanto, [...] *la actividad productiva fundamental de las comunidades indias es la agricultura. Es un cultivo simultáneo de varios productos en un mismo terreno, lo que juega un papel fundamental en la conformación de la dieta en las comunidades indígenas*³⁷ [...]

La cultura popular, a diferencia de la dominante, es heterogénea, y tiende a adjetivarse con términos peyorativos, pues [...] *La discriminación de lo indio, su negación como parte principal de “nosotros”, tiene que ver más con el rechazo de la cultura india que con el rechazo de la piel bronceada. Se pretende ocultar e ignorar el rostro indio de México, porque no se admite una vinculación real con la civilización mesoamericana*³⁸ [...]

Más allá del rechazo al color de piel o a las costumbres diferentes, esta discriminación intenta borrar las raíces indígenas que todos tenemos, pretendiendo hacer de México un país “occidental” con historia europea. Lo popular es portado por las clases

³⁶ *Idem.* p. 29.

³⁷ Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo. Una Civilización negada*. El indio Reconocido. Op. Cit. p. 51 – 54.

³⁸ Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo, Una Civilización negada. Una tierra con civilización milenaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. / Editorial México, Grijalbo. 1990. p. 43.

subordinadas y su diversidad se debe a la historia particular de cada grupo o etnia. Lo que le da el nombre de cultura popular no es el número de individuos que forman parte, sino su origen social e histórico³⁹. En palabras de Michel de Certeau, [...] *la cultura popular es la cultura común de la gente común y que es constituida en la cotidianidad, gracias a la inteligencia y capacidad creadora y práctica de la gente común*⁴⁰ [...]

C. EL MÉXICO PROFUNDO

El que los pueblos originarios sean sometidos y dominados por una cultura occidental no solo repercute en los valores históricos y sociales de los que pertenecemos a dicha occidentalización, afecta directamente en la pérdida menosprecio de los propios indígenas. Esta práctica social aparece, como lo asienta el estudioso Guillermo Bonfil, se da [...] *La dominación colonial ha tenido efectos profundos en todos los ámbitos de la vida indígena: ha constreñido su cultura propia, ha impuesto rasgos ajenos, ha despojado a los pueblos de recursos y elementos culturales que forman parte de su patrimonio histórico, ha provocado formas muy variadas de resistencia, ha intentado por todos los caminos asegurar la sujeción del colonizado*⁴¹ [...] Por fortuna, los descendientes de las culturas ancestrales aún se encuentran en pie de lucha, ya que [...] *Los grupos sociales que han detentado el poder desde la invasión europea hasta el día de hoy, afiliados por herencia o por circunstancia a la civilización occidental, han sostenido siempre proyectos históricos en los que no hay cabida para la civilización mesoamericana. Ésta o se da por muerta o debe morir cuanto antes, porque su condición es de indiscutible inferioridad y no admite futuro propio*⁴² [...] Dicha segregación histórica y cultural es el resultado de un proyecto de colonización que busca erradicar la

³⁹ Benítez, Lillyan y Garcés, Alicia. *Culturas Ecuatorianas. Ayer y Hoy*. México, Abya-Yala, 1993. p. 288 – 29212.

⁴⁰ Michel de Certeau en CUCHE, Denys. *La noción de la cultura en las ciencias sociales*. Argentina, Nueva Visión, 1999. p. 87.

⁴¹ *Idem*. p. 48 – 49.

⁴² *Idem*. p. 102.

figura del indígena, teniéndola en cuenta sólo como un pasado muerto, raíz de todos pero futuro de nadie.

La occidentalización de la cultura ahora se ve como algo normal, y la discriminación racial de los pueblos originarios pareciera ser un proceso natural que se debe de seguir en pro del progreso [...] *Los privilegios de los grupos que heredaron y detentan riqueza y poder, tienden a justificarse como resultado necesario de una superioridad natural visible en las diferencias raciales*⁴³ [...] Es por ello que la imposición del modelo de vida no depende del que más seguidores tiene, o el que más se apegan a ese modelo, sino al que más poder tiene, a través de la supresión de derechos, el apego a un modelo de conquista y la discriminación y el racismo constante, ya que la realidad es que [...] *Los grupos dirigentes del país, los que toman o imponen las decisiones más importantes que afectan al conjunto de la sociedad mexicana, nunca han admitido que el avance pueda consistir en la liberación y el estímulo de las capacidades culturales que realmente existen en la mayoría de la población*⁴⁴ [...]

No sólo la dominación colonial buscaba una occidentalización de la sociedad, apegándose al modelo europeo, sino que buscaba y aún busca erradicar la vida indígena a partir de un desprecio por las tradiciones y costumbres mesoamericanas. Así, [...] *Todo el patrimonio cultural del México profundo, pasa sin más, a la categoría de lo inútil” o lo muerto*⁴⁵ [...] Según este paradigma histórico contemporáneo, las raíces que aún perduran del México antiguo están al borde de extinguirse. En semejante panorama, el indio es una figura paralela a la vida moderna, y su existencia está condicionada a la mente de los grupos dominantes, cuyo destino pareciera ser desaparecer.

A contra corriente [...] *El rostro indio de la gran mayoría indica la existencia de formas de organización social que hicieron posible la herencia predominante de esos rasgos; tales formas de organización permitieron la continuidad cultural. El mestizaje biológico que con frecuencia fue producto de la violencia y una permanencia cultural*

⁴³ *Idem.* p. 43.

⁴⁴ *Idem.* p. 105.

⁴⁵ *Idem.* p. 109.

*que ha debido esquivar o enfrentar de diversas maneras las más variadas formas de opresión, imposición y negación*⁴⁶ [...] Por fortuna la mezcla racial es el reflejo de una civilización que dio origen a la identidad mexicana. Lejos de sentir vergüenza, los que poseen más rasgos indios deberían sentir mayor orgullo, pues son la herencia más pura de los pueblos originarios. Es por esta razón que el moreno se siente menos que el blanco, el indígena siente vergüenza de sus raíces y los blancos, más parecidos en la tez al europeo, se sienten superior y dominante.

Así se tiene que [...] *La predominancia de rasgos indios en las capas mayoritarias de la población y su presencia mucho más restringida en ciertos grupos de las clases dominantes indica que el mestizaje no ha ocurrido de manera uniforme y que estamos lejos de ser la democracia racial que con frecuencia se pregona*⁴⁷ [...]

De aquí la idea de que los grupos sociales de menor alcance socioeconómico, generalmente comparten un color de piel más morena, se ha falseado la idea de que aquel que comparte más elementos característicos de los indígenas, son menos cultos y por menos educados [...] *la continuidad genética y el hecho de que la inmensa mayoría de los mexicanos poseamos rasgos somáticos que gritan nuestras ascendencia india, no prueban por si mismos la continuidad de la civilización mesoamericana. La piel más clara se encuentra con mayor frecuencia en algunos grupos sociales que en el resto de la población*⁴⁸ [...] Lo cierto es que [...] *El proceso de desindianización iniciado hace casi cinco siglos ha logrado, mediante mecanismos casi siempre compulsivos, que grandes capas de la población mesoamericana renuncien a identificarse como integrantes de una colectividad india delimitada*⁴⁹ [...]

⁴⁶ *Idem.* p. 41.

⁴⁷ *Idem.* p. 40.

⁴⁸ *Idem.* p. 39.

⁴⁹ *Idem.* p. 42.

1. DESINDIANIZACIÓN

Poco a poco, esta idea ha ido permeando en espacios sociales, educativos, culturales y hasta económicos. Aquel que se muestre orgulloso o interesado en conceptos indígenas, con frecuencia es discriminado. Es común relacionar términos como indio, naco o sin gusto, de manera peyorativa, a todo aquello que nos recuerde nuestras raíces indígenas. Lejos de permitirnos un sentimiento de orgullo, en las grandes ciudades se discrimina lo que nos une a nuestras raíces más profundas [...] *La ausencia de identidad étnica india es un elemento de significación que revela que se ha roto el mecanismo de identificación que permitía delimitar un “nosotros” vinculado a un patrimonio cultural que se consideraba propio y exclusivo. Es un etnocidio y desindianización*⁵⁰ [...]

Desde la perspectiva del estudioso Bonfil Batalla [...] *La colonización fue una empresa de explotación. El primer objeto de explotación fue el indio, a través del tributo y el trabajo*⁵¹ [...] Hoy en día, la explotación del indio sigue: segregados de la sociedad destinados a ser una atracción para turistas, sentenciados a desaparecer entre una sociedad occidentalizada acostumbrada a ver al indio como un sinónimo de lo peyorativo y lo que poco progreso. [...] *El rechazo a lo indio nos cierra la posibilidad de entender formas diferentes de vida y alternativas*⁵² [...] Y es que la variabilidad de culturas que conforma la *civilización mesoamericana* son las que dan la riqueza cultural que hoy en día se vive en México.

Lo cierto es que [...] *Los pueblos indios provienen de una historia particular. A lo largo de esa historia, cada generación transmite a las siguientes un legado que es su cultura, la cual abarca elementos como: objetos, bienes materiales, territorio, recursos naturales, espacios y edificios, instalaciones ceremoniales y productivas, sitios sagrados, sitios funerarios, instrumentos de trabajo; y todo el repertorio material que ha sido*

⁵⁰ *Idem.* p.79.

⁵¹ *Idem.* p. 137.

⁵² *Idem.* p.4.

*inventado o adoptado al paso del tiempo y que consideramos nuestro*⁵³ [...] De ahí que la riqueza de pertenecer a un grupo indígena y de saberse miembro, es usualmente más singular, único y significativo, que intentar adaptarse y encajar en un grupo social que desesperadamente busca la occidentalización. [...] *Saberse [...] asumirse como integrante de un pueblo, y ser reconocido como integrante de un pueblo, y ser reconocido como tal por propios y extraños, significa formar parte de una sociedad que tiene por patrimonio una cultura, propia, exclusiva, de la cual se beneficia y sobre la cual tiene derecho a decidir, según las normas, derechos, privilegios que la propia cultura establece*⁵⁴ [...]

2. IDENTIDAD INDÍGENA

En orden para sobrevivir, el indio ha sabido crear nuevos sistemas de legalización de identidad, que les han permitido durar tras casi cinco siglos de intentos de dominación. Pese a lo que la cultura occidental quiere dar a conocer, el México profundo es una México vivo, capaz de adaptarse, cambiar, pelear, ganar terreo y perder. Una sociedad que se resiste a la extinción mediante el apego a la tradición y la capacidad de evolucionar y cambiar. Una constante de esta lucha por revindicar la identidad ancestral desde el siglo XVI a la fecha (2016) han sido [...] *Las culturas de la civilización mesoamericana que existen hoy han logrado sobrevivir gracias a la voluntad de permanencia de sus portadores, voluntad que se expresa en una resistencia tenaz para conservar su capacidad de decisión y su patrimonio cultural propio en una constante y selectiva apropiación de los elementos culturales ajenos que les resultan adecuados para sobrevivir a la dominación*⁵⁵ [...]

Es común ver al indio como un ente que va en contra del progreso y la modernidad. No obstante, esta negación en muchos casos es la respuesta urgente a preservar lo propio y a mantener la independencia de un sistema occidentalizado. Visto

⁵³ *Idem.* p. 47.

⁵⁴ *Idem.* p. 48.

⁵⁵ *Idem.* p. 200.

desde este punto, se debe de replantear la idea de que el indígena frena el desarrollo de una sociedad, por su apego a las costumbres y las tradiciones. Decir que se hace algo “por costumbre” más que un apego al pasado, es la búsqueda de una auto definición e independencia de la visión occidentalizada. Así tenemos que [...] *La dinámica histórica puede entenderse como una lucha incesante de los grupos sometidos por conservar y ampliar los ámbitos de su cultura propia, frente a los intentos de la sociedad dominante por ampliar y consolidar su propio espectro de control cultural, en función de sus intereses y necesidades*⁵⁶ [...] Esta lucha se debe a grupos negados a ser sometidos y a desaparecer, en contra de los grupos sociales que niegan su existencia y proyectan su conservación como un sinónimo de estancar el progreso y limitar las posibilidades de un crecimiento económico, cultural, político y social.

La forma en la que vivimos y cómo pensamos, encuentra su origen en los pueblos mesoamericanos, y todos los mexicanos estamos vinculados de una forma u otra a esta forma de pensar. Debe ser imperativo resistirse a la idea de que sólo nos formamos en ideas occidentalizadas, y abrazar las raíces que todos compartimos, pues la [...] *La sociedad mexicana cuenta con un vastísimo acopio de conocimientos que son resultado de una milenaria experimentación y decantación en el seno de las diversas sociedades que componen el México profundo. Son conocimientos que abarcan todos los órdenes de la vida y que están necesariamente vinculados con maneras particulares de entender el mundo, y forman parte de cosmovisiones específicas*⁵⁷ [...]

Todos los pueblos indígenas del país tienen una cosmogonía que data desde tiempos inmemoriales. Todo es un proceso evolutivo de constancia y perseverancia, respetando tradiciones pero con vista al futuro. Es a partir de este paradigma, que se defenderá a lo largo de la investigación, la idea de artesanía a la par de la del arte. Ya que [...] *cada uno de los pueblos indios que viven en México posee un perfil cultural distintivo que es el resultado de una historia particular cuyos inicios se pierden en la profundidad de épocas remotas. Pero con confluencia con una civilización única de la*

⁵⁶ *Idem.* p. 111.

⁵⁷ *Idem.* p. 225.

*que participaban todos los pueblos mesoamericanos, y que influyó a los grupos nómadas del norte, constituyendo el trasfondo común de la herencia cultural propia de cada pueblo*⁵⁸ [...]

Al ser la cultura todo tipo de manifestaciones que se dan en un grupo de personas, por consiguiente el arte forma parte de la misma. Y así como hay la diferencia cultural entre dominantes y dominados, también el arte comparte este tipo de clasificaciones. De esta manera, se puede hablar de arte culto, fino o dominante; y arte popular o artesanía.

D. ARTE Y ARTESANÍA

1. ¿QUÉ ES ARTE?

Encontrar una definición de arte no es una tarea tan sencilla como hacer la pregunta. ¿Qué es arte? ¿Qué no es arte? ¿Qué define a una obra de arte y la separa de lo que no son obras de arte? ¿Cuál es la diferencia y por qué la existencia de arte popular y arte elitista, como algunos lo llaman? Durante más de dos siglos y medio, teóricos, filósofos e investigadores de las artes han intentado responder a estos cuestionamientos, todos dejando espacios para mejorar y rebatir. Para intentar dar respuesta se comenzará por las ideas que llevan a John Carey a escribir su libro titulado “What good are the Arts⁵⁹?”

En una entrevista hecha por Juana Libedinsky en Inglaterra en septiembre del 2006, Carey sostiene la idea que “*la Mona Lisa no es intrínsecamente mejor que un paisaje de Calamuchita pintado por el artista del pueblo.*” A partir de esta premisa el autor comienza un análisis de qué es realmente una obra de arte y qué no lo es, y se cuestiona si ciertamente hay alguna forma de definirlo. Si bien la presente investigación

⁵⁸ Idem. p. 51.

⁵⁹ Carey, John. *What good are the arts?* Ed. Faber and Faber. Inglaterra, 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Falta fecha consulta 2016 de internet.

va expresamente encaminada al análisis de lo que se conoce como *arte popular*, se tomarán en cuenta las conclusiones a las que Carey llega en sus trabajos.

En el texto, Carey desvirtúa las principales deducciones a las que llega la sociedad cuando se habla de obras de arte. Éstas son bellas, hechas por un artista, con factura manual o visual y con un concepto. En respuesta a estas premisas, Carey contesta poniendo algunos ejemplos de artistas que van en contra de todo ello y cuyas piezas son reconocidas por los expertos del tema. La *Merda d'artista* de Piero Manzoni donde el autor enlata en 90 recipientes metálicos sus propios excrementos; *Exposición du vide* de Yves Klein, quien descolgó todos los cuadros de la galería Iris Clret de París, creando una obra de arte que carecía de objetos; *Lever* de Carl Andre, quien dispone 126 ladrillos acomodados en la galería, rebatiendo la idea de que el arte debe ser un producto del trabajo del artista; o la obra de Orlan, que consiste en hacerse cirugías plásticas en el rostro para cambiar su apariencia y asemejarse a las grandes obras de arte, debatiendo la idea de que el arte debe ser creado por las manos del artista⁶⁰.

Entonces, ¿cómo se define una obra de arte y cómo se diferencia de lo que no es una obra de arte? Kant es uno de los primeros en escribir sobre qué se considera como arte y cómo se puede definir a través de juicios de valor que circulan en la estética y la ética. En la *Crítica de la Razón Pura*⁶¹ establece lo que él llama “Sustrato Suprasensible de la Naturaleza” que describe a la belleza como una verdad absoluta, que va más allá de la subjetividad pues responde a la verdad. Para Kant, estética y ética van de la mano, y lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno. Afirmaba que la música era entretenimiento y no arte, pues solo transmite sensaciones y no ideas concisas, y tiende a la subjetividad.

Esta idea kantiana de lo que es arte corresponde entonces a un totalitarismo que excluye a muchas de las obras contemporáneas que socialmente son aceptadas como arte

⁶⁰ Carey, John. *What good are the arts?* Inglaterra, Faber and Faber, 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Consultado el 17 de octubre de 2016.

⁶¹ Kant, Immanuel.: *Crítica de la razón pura*. Ed. Tecnos. 2003. Tomado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89799.pdf> Consultado el 17 de octubre de 2016.

sin cuestionamiento. Incluso Kant rompe con los acercamientos transdisciplinarios con los que actualmente cuenta el arte, afirmando que [...] *un genio sólo podía ser aquel dedicado a las artes, y que la ciencia, al seguir reglas, no explora con libertad las posibilidades humanas*⁶² [...] Bajo dicha premisa, la obra, por ejemplo de Rafael Lozano-Hemmer no podría ser considerada “arte” pues es un continuo roce de la tecnología, la ciencia y la estética.

Infinidad de autores han estudiado qué es el arte y cómo se define. Una de las teorías más aceptadas la propone Arthur Danto. Partiendo de un planteamiento realizado por Dino Formaggio⁶³ quien comienza su ensayo sobre la muerte del arte afirmando “Arte es todo lo que el hombre llama Arte”; Danto⁶⁴ formula una tesis donde afirma que el arte puede ser cualquier cosa, siempre y cuando sea aceptado por los especialistas.

Danto⁶⁵ establece dos momentos muy claros en la evolución del arte. Comienza por una etapa de representación que consta de la producción realizada entre 1400 y 1880. Durante esta etapa las obras de arte buscaban captar a la naturaleza de forma lo más miméticamente posible, mediante un orden evolutivo que llevaba a las piezas a ser cada vez más detalladas y realistas. En 1880 con el impresionismo, el arte sufre una ruptura que lo lleva a lo que Danto denomina como “modernismo”. En esta etapa, el arte exploraba el potencial de los materiales, las superficies y los soportes, alejándose del realismo y llegando a su máxima expresión con el expresionismo abstracto. Para Danto, el momento clave de la evolución del arte hasta la producción contemporánea, se da con las cajas de Brillo de Andy Warhol, donde el autor establece *que cualquier cosa puede ser una obra de arte, dependiendo de cómo es mirado o pensado*.

⁶² Kant, Immanuel.: *Crítica de la razón pura*. Ed. Tecnos. 2003. Tomado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89799.pdf> Falta fecha de internet

⁶³ Formaggio, Dino. *La Muerte de Arte y la Estética*. México, Grijalbo, 1992. p. 112 – 123.

⁶⁴ Danto, Arthur.: *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre*. ¿Qué es una obra Maestra? France, Musée du Louvre, 1998. p. 23.

⁶⁵ Danto, Arthur. *Op. Cit.* p. 145 – 163.

No obstante, Arthur Danto⁶⁶ dicta que no cualquiera puede decidir qué es arte y qué no, y que son solamente los expertos en el tema, quienes pueden decidir si una pieza es o no es una obra de arte. Críticos, investigadores, filósofos y demás especialistas son los que tienen la última palabra en la discusión. Además, las obras de arte deben de tener un concepto concreto propuesto por el artista.

Pero la tesis de Arthur Danto es rebatida por Carey⁶⁷ poniendo un ejemplo bastante sencillo de entender y que nubla los parámetros que Danto propone como definitorios del arte. “Si Picasso, -dice Carey-, pintase una corbata azul, y al mismo tiempo, usando la misma técnica, aplicación de la pintura, color y soporte; un niño pintase la misma corbata azul, entonces ¿cuál de las dos corbatas es arte y cuál no?”. Siguiendo la premisa de Danto, la respuesta sería la de Picasso, pues es un artista reconocido, y los críticos entenderán la pieza como una propuesta conceptual sobre un tema en específico. Bajo esta mirada, la corbata del niño no es arte pues carece de concepto y no fue creada como obra de arte. Pero, la corbata de este niño a los ojos del padre del mismo puede ser considerada una obra de arte. Entonces, ¿la opinión del padre no es válida porque no es un experto en el arte?, y ¿por lo tanto se puede pensar que hay opiniones más valiosas que otras? Y de ser así ¿Quién determina que opinión vale más o tiene más peso social?

Al no poder responder a estos cuestionamientos de forma absoluta, Carey⁶⁸ propone que [...] *una obra de arte es cualquier cosa que alguien la considere como tal aunque solo sea para ese alguien [...]* Si bien la definición es bastante vaga, deja abierta a la interpretación personal lo que en realidad es el arte, y en tiempos modernos, cualquier cosa puede ser arte siempre y cuando alguien lo considere como tal, y me atreveré a decir, lo justifica de alguna forma. Visto desde este panorama, efectivamente la Mona Lisa puede tener el mismo nivel de “obra de Arte” que un rebozo chiapaneco, una

⁶⁶ *Idem.* p. 145 – 163.

⁶⁷ Carey, John. *What good are the arts?* Ed. Faber and Faber. Inglaterra , 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Consultado el 17 de octubre de 2016.

⁶⁸ Carey, John. *Op. Cit.* Tomado.. http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Consultado el 17 de octubre de 2016.

pieza de talavera de Puebla, o un dibujo hecho por un niño. Entonces, ¿Realmente hay una diferencia clara y precisa entre arte popular y lo que algunos llaman arte elitista?

Si la subjetividad es lo que define a una obra de arte, entonces las ideas de Hans Kreidler en *Psychology of the Arts*⁶⁹ vienen a colación. Un estudio exhaustivo de la psicología del arte, determina que para definir realmente qué es arte se debe de estudiar la enorme gama de pensamientos, ideas, imágenes, conceptos, etc., generados por cualquier persona, frente a cualquier obra de arte. El trabajo que representa hacer un análisis con tantas variables posibles hace tan impráctico como imposible la definición totalitaria de qué es una obra de arte, y qué no lo es.

2. ARTESANÍAS

Tomando en cuenta lo que se habló con anterioridad de la cultura popular, se puede descifrar que el arte popular es aquel subordinado a una conceptualización social generalizada de lo que es el arte; en específico en México, la producción de los pueblos indígenas pertenecientes a la cultura popular. Pero si somos capaces de aceptar que el arte es aquel objeto que cualquier persona lo pueda encontrar como tal, ¿por qué cuesta tanto trabajo para la sociedad aceptar que la artesanía también puede ser arte culto? Socialmente es conocido que la artesanía pertenezca al campo de las artes populares, y como tal es elaborado por artesanos, mientras que el arte es elaborado por artistas.

Según la Real Academia Española⁷⁰ un artesano es “*la persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. Modernamente se distingue con este nombre al que hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.*” En su libro, *Artesanías, lo útil y lo Bello*, Malo González⁷¹ establece que: [...] *Hay objetos cuya única razón de ser es portar belleza para que sus*

⁶⁹ Kreidler, Hans. *Psychology of the Arts*. Duke University Press, EEUU. 1972. p. 234 – 240.

⁷⁰ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23° edición 2014, tomado de: <http://dle.rae.es/?id=3qmBVGL> Consultado el 17 de octubre de 2016.

⁷¹ Malo González, Claudio. *Op. Cit.* p. 33.

*contempladores se deleiten: un cuadro, una escultura. En otros casos se espera que el objeto adorne el entorno para el que fue hecho: se trata de la decoración. Es además posible adornar artefactos cuya finalidad es satisfacer otras necesidades, manteniendo la unidad entre lo útil y lo bello como los tallados que el ebanista hace en una silla o una mesa, o los motivos que acompañan a una vajilla destinada a la gastronomía menor o mayor*⁷² [...] Con estas palabras pareciera que Malo establece una clara diferencia entre el arte (lo bello) y la artesanía (lo bello que además es útil) y que pareciera la coloca en un nivel de mayor relevancia social. Objetos que cubren necesidades, que decoran el entorno para el que fueron creados, y que pueden ser contemplados para el deleite personal.

⁷² *Idem.* p. 33.

CAPÍTULO II
EL TELAR DE CINTURA: ENTRETEJIENDO EL SABER ANCESTRAL Y LOS
SUEÑOS.

A. TRADICIÓN TEXTILERA

En el 2009 el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías FONART⁷³, emitió un documento al que tituló *Manual de Diferenciación entre artesanía y Manualidad*, en donde se especifican las diferencias entre ambos conceptos y propone una clasificación de los oficios que se realizan en México bajo ambos aspectos. En dicho manual se presenta a los textiles como “manualidad” pues en su mayoría se hacen con materia prima procesada o pre-fabricada. Sin embargo, en la tradición del textil indígena, la materia prima también es elaborada por los tejedores, por lo que la rebocería tradicional indígena debería, al menos, ser considerada como artesanía.

Las mujeres artesanas de varios puntos de México, tejedoras de telar de cintura, toman a la práctica, al textil no sólo como una herramienta de supervivencia, sino como un elemento tecnológico que las une con sus antepasados y su cosmogonía ancestral. Al respecto, Eustaquia Ruíz Flores, creadora de rebosos, define su quehacer artístico: *[...] cuando tejemos, no sólo entrelazamos hilos formando telas, tejemos historias, tejemos formas de pensar, cosas en las que creemos. Tejemos historias de nuestros pueblos, tradiciones que nos pasaron nuestras madres y abuelas, y contamos a nuestros hijos y nietos cuentos de hace muchísimos años [...]*⁷⁴ Tal percepción muestra el papel sociocultural que tienen para los creadores y la prenda del rebozo al interior y al exterior de las localidades a las que pertenecen.

Recordando los roces que tienen la artesanía y el arte, siendo la primera un objeto que además de bello es útil, encontramos al textil como un proceso artesanal por su categoría utilitaria. Las piezas resultantes de los telares son usadas como indumentaria, como vestimenta, como prendas de uso cotidiano. La vida de las mujeres artesanas en comunidad está cubierta de piezas de telares: desde mantillas donde ponen las tortillas

⁷³ (FONART, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*. México, Secretaría de Desarrollo Social, 2009. https://www.fonart.gob.mx/web/images/pdf/DO/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)

⁷⁴ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 5 de mayo a las 18:32 horas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

recién hechas, hasta rebozos donde cargan a sus hijos⁷⁵. La estudiosa Eugenia Yllades hace una rápida revisión del textil en Europa, donde [...] *la actividad del tejido era totalmente utilitaria, al elaborar las telas con que se hacían los trajes que portaban los distintos estratos sociales [...] Todos los tapices tenían, además de su función ornamental y representativa, una función útil, para calentar el interior de las casas, castillos e iglesias [...]* En las comunidades indígenas actuales de Chiapas y Oaxaca, los distintos estratos sociales aún se identifican fácilmente por sus vestimentas, por la precisión y complejidad de sus bordados y brocados, e incluso por los materiales utilizados.

La tradición del textil proviene desde los albores de la humanidad. El hombre primitivo tejía redes para la caza y la pesca, alternativas para transportar cosas y para cubrirse y protegerse de los factores ambientales. Con el paso del tiempo, las prendas dejaron de ser meramente utilitarias y adquirieron un valor ornamental que denotaba posición social. Desde las pieles más valiosas para los “jefes de las tribus”, hasta las prendas de vestir elaboradas con técnicas artesanales complejas para representar el alto estatus de quien las vestía⁷⁶. En el México antiguo, las prendas tejidas en telar de cintura y telar de bastidor, eran adornadas con plumas, pelo de conejo y piedras preciosas. Hoy siglo XXI, tal práctica aún tiene una continuidad con sus matices como lo afirma otra creadora de rebozos, Guadalupe Flores [...] *Hoy a veces en nuestros rebozos y huipiles les ponemos shakiras, bisutería, plumas y hasta flores y plantas secas para decorarlos y hacerlos más bellos [...]*⁷⁷

En México, la Secretaría de Desarrollo Social, SEDESOL, a través del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART, realiza el Concurso Nacional de Textiles de forma anual, para galardonar las piezas artesanales textiles de una maestría sobresaliente y que hablan de la localidad en donde han sido creadas, de sus usos y costumbres. Cada año se celebran los concursos que tiene la tradición textil con la

⁷⁵ Yllades, Eugenia. *Lineamientos Estéticos del Textil Contemporáneo*. Azafrán y Cinabrio. Ediciones. Gto, México, 2012. p. 45.

⁷⁶ Yllades, Eugenia. *Op. Cit.* p. 54.

⁷⁷ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 5 de mayo a las 10:22 horas en San Cristóbal de las Casas.

producción artística contemporánea. Eustaquia Ruíz ganó una vez este galardón, por un huipil que hizo según las normas estéticas de la comunidad de San Andrés Larráinzar, de dónde es oriunda. Gracias a esta mención, Eustaquia ha sido capaz de acceder a nuevos mercados internacionales, haciendo contactos suficientes para vender sus piezas en países como Estados Unidos, Francia e Inglaterra. Ella comparte su logro y lo trasmite con el siguiente enunciado: *[...] gracias al premio que me dieron, me di a conocer y la gente de México y del mundo pudo ver mi trabajo y su calidad [...]*⁷⁸

Eugenia Yllanes establece que muchos artistas han intentado crear sus piezas a partir de la tradición textil pero cuya principal falla es apearse a los procesos tradicionales y se *[...] limitaba a aplicar los nuevos diseños de telas que después se usaban para tapicería para muebles, telas para prendas de vestir, cortinajes o tapetes de ornato [...]*⁷⁹. Sin embargo, contemporáneamente hay artistas que han logrado separarse de la costumbre artesanal y crear piezas autónomas consideradas como parte de su discurso artístico – conceptual. Quizá una de las principales diferencias entre artesanos y artistas, dentro de este contexto, es que los artistas son “ajenos”, ya que intentan desarrollarse en prácticas ancestrales nuevas para ellos. En el caso de los artesanos, el aprendizaje y la aplicación de dichas técnicas forma parte no sólo de sus vidas, sino también de su sistema, su genética, su ideología y su cosmogonía. En este aspecto, el artesano lleva la delantera y es por eso que sus piezas, a veces experimentales, poseen mayor valor simbólico y estético.

Sin embargo, pensar que la artesanía carece de discurso conceptual es quedarse estancado en una idea arcaica sobre las diferencias entre arte y artesanía. En éste y el siguiente capítulo, se establece la importancia de los artesanos al incorporar valores simbólicos y conceptuales a sus piezas, incluso cuando ellos no lo definen como tal. *[...] Las piezas que hacemos son hermosas, y es hermoso poder ser capaces de portarlas y hasta presumirlas. Nuestras madres y abuelas estarían orgullosas si pudieran ver las cosas que estamos haciendo, las ganas de mejorar que tenemos y la fuerza de adaptación*

⁷⁸ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

⁷⁹ Yllades, Eugenia. *Op. Cit.* p. 80.

*que tenemos para poder seguir vendiendo y seguir saliendo adelante. Nuestros bordados y brocados son la historia de nuestros pueblos, la historia de México, hecha tela [...]*⁸⁰ afirma Guadalupe Flores para visibilizar el contenido y la riqueza conceptual de las prendas ancestrales como es el caso del rebozo.

B. INDUMENTARIA DEL MÉXICO ANTIGUO

Dentro del contexto de revalorización sociocultural de la vestimenta ancestral, La Revista “Arqueología Mexicana” en 1996 emitió un número dedicado totalmente a la explicación de la indumentaria del México antiguo, siendo ésta el No 17 Volumen III. En ella, expertos del tema desarrollaron una rápida revisión de lo que fue la forma en la que nuestros antepasados se vestían, y la carga simbólica de sus atuendos. Patricia Rieff Anawat⁸¹ hace una descripción de dichos elementos, dividiéndolos en lo que usaban los hombres y las mujeres.

Patricia Rieff Anawat comienza su artículo describiendo los materiales con los que se tejían, y que denotaban el estatus social de sus portadores. En el México antiguo se usaban fibras naturales como la yuca, la palma, distintas ortigas y el *ixtle* o fibras de maguey para la población común; y el algodón blanco y pardo para las clases sociales dominantes⁸². Hoy en día, los materiales con los que se realizan las prendas han cambiado, Rosa Vázquez comparte esta apreciación, [...] *usamos algodón y lana, como los materiales más baratos. Pero también podemos hacer blusas, rebozos y huipiles de seda, artisela, acrílico, entre otros. Los rebozos ceremoniales los hacemos con seda y con algodón que nosotros hilamos y teñimos. Pero... los que usamos para el diario, o los*

⁸⁰ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

⁸¹ Rieff Anawatl, Patricia. Atuendos del México Antiguo. Semejanzas y Diferencias. Revista Arqueología Mexicana “Indumentaria Prehispánica. Volumen III Número 17. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México DF. 1996. p. 6 - 16)

⁸² Rieff Anawatl, Patricia. *Op. Cit.* p. 7.

compramos hechos en máquina, o los hacemos con hilos de acrílico que conseguimos en las grandes tiendas ⁸³[...]

Los atuendos ⁸⁴ más utilizados por los hombres, analizados desde códices, murales, esculturas y algunos testimonios eran los taparrabos. Esta prenda masculina básica consistía en un lienzo de tela que cubría los genitales, envolvía los muslos y se ataba en la cintura, y algunas veces los extremos quedaban colgando a la altura de las rodillas o los talones detonando a su vez la clase social. Enredo masculino, que siempre era utilizado con el taparrabos, y era un lienzo cuadrado o rectangular que se doblaba y se ataba a la cintura con la ayuda de fajas y cintos. A lado estaban las *tilmas*, eran capas utilizadas como signo de estatus por excelencia; el largo la fibra con la que se elabora y la decoración de las mismas, eran controlados por las leyes suntuarias.

Otra prenda de la indumentaria masculina es conocida como *Xicolli*, una camisa corta y sin mangas con una banda en el extremo inferior; los mayas lo utilizaron como prenda militar. Las Faldillas masculinas eran prendas reservadas para las deidades, los sacerdotes y los gobernantes. También encontramos Armaduras Acolchadas, que eran prendas de protección por ser gruesas y carecían de mangas; estaban rellenas de algodón embutido y cubiertas con cañas o pieles.

Patricia Rieff también describe los trajes enteros, cubrían el torso y las extremidades en una sola pieza, asemejando a jaguares o tigres ⁸⁵. Además, encontramos el atuendo del Juego de Pelota, el cual incluía guantes rellenos, protectores de cabeza y prendas para el cuerpo y pantalones cortos tipo “jockey”. Por último Patricia Rieff menciona los *tocados* de la élite, siendo éstos máscaras, cascos, tocados de quetzal y las *xiuhuitzalli* o diademas de turquesas.

⁸³ Entrevista a Rosa Vázquez, en Venustiano Carranza, Chiapas, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 09 de mayo a las 14:36 horas

⁸⁴ Rieff Anawatl, Patricia. *Op. Cit.* p. 7.

⁸⁵ *Idem.* p. 10.

En el caso de las mujeres, las prendas básicas era en enredo, el huipil que es una túnica suelta sin mangas conformada por tres lienzos unidos, y el *quechquemitli*, dos rectángulos unidos que formaban triángulos delante y detrás del cuerpo, símbolo de la fertilidad⁸⁶. Las mujeres de la mayoría de los pueblos indígenas de México, aún portan la indumentaria tradicional, siendo el huipil la prenda básica, y haciendo a veces modificaciones según los cánones de moda de la época y el lugar. Sin embargo, es rara la ocasión en la que los hombres portan la vestimenta tradicional en la cotidianeidad, y sólo la usan en eventos especiales o ceremonias.

C. MATERIALES Y TÉCNICAS DE LA INDUMENTARIA DEL MÉXICO ANTIGUO

1. FIBRAS

Alba Guadalupe Mastache establece una clasificación de las fibras utilizadas por las civilizaciones mesoamericana⁸⁷. Dentro de las fibras duras, encontramos la yuca o izote, la palma, el ixtle de maguey y el henequén; generalmente utilizados por la gente común. Otro rubro son las fibras extraídas del talle o del líber, como lo son la ortiga de agua y la yerba de perro o cáñamo indio. Finalmente, en las fibras vegetales encontramos las fibras blandas, siendo el algodón blanco y el café, destinados al uso de la nobleza, los sacerdotes y las deidades.

En cuanto a la utilización de pieles animales se usaban las del jaguar, el conejo y la liebre. Además, se hilaban telas de algodón con decoraciones de pelo de conejo y plumas, generalmente de quetzal; además de oro, conchas y piedras preciosas⁸⁸. Como ya se mencionó, hoy en día la aplicación de otro tipo de materiales también denota posición

⁸⁶ *Idem.* p. 14 – 16.

⁸⁷ Mastache, Alba Guadalupe. *El Tejido en le México Antiguo. Tradición Milenaria*. Revista Arqueología Mexicana “Indumentaria Prehispánica. Volumen III Número 17. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: 1996. p. 19.

⁸⁸ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 19.

social, sentido de la estética, o incluso se maneja como estrategias de mercado para sobresalir en un mercado con un excedente de oferta. De ahí que estas manifestaciones creativas como lo asienta Rosa Vázquez⁸⁹ se emplean incrustaciones de bisutería, piedras preciosas, plumas e incluso conchas, escamas y metales preciosos.

2. TINTURA

Una vez hiladas las fibras existía la posibilidad de usarlas en su color natural, o teñirlas para obtener nuevas coloraciones. Los colorantes eran orgánicos, de origen vegetal o mineral, siendo más utilizadas las semillas, los frutos, hojas, raíces, cortezas y frutos. Para la obtención del color rojo se obtenía de los árboles: *palo de tiente*, *palo de Brasil* y *palo de Campeche*; así como las semillas de *achiote*, *óxidos de hierro*, *cinabrio* y *sulfuro de mercurio*; y en un caso particular la *cochinilla del nopal*, con el que se obtiene un rojo intenso similar a la sangre⁹⁰. Sin embargo, uno de los principales problemas del tejido actual, es la pérdida de alguna de estas tradiciones. La creadora como Eustaquia Ruíz, explica [...] Yo ya no aprendí a hilar ni a teñir. Ahora compramos los hilos ya pintados, y hay más variedad de colores, que no podíamos llegar cuando se teñía naturalmente. Además quita mucho tiempo hilar y teñir, tiempo que podemos dedicar a tejer y a sacar más piezas en menos tiempo⁹¹ [...] Tal como ella lo confirma el cambio de usar insumos comprados data desde la época de sus abuelos.

El color azul se obtenía con plantas del género *indigofera* que producen color índigo, la hierba de *Santa Inés* y la *Sacatinta*. En las costas de Oaxaca se pueden hallar moluscos *Púrpura Pátula Paisa*, cuya secreción oxidada, forma un color morado. Además, se utilizaba malaquita y azurita para formar azules verdosos y tonos turquesas. El amarillo se obtenía de una planta parásita llamada *cuscuta tinotoria o americana* y de la especie *Chlorophora Tinotoria*. En las cuevas secas de Chihuahua se han encontrado vestigios de prendas color naranja que se lograba de la raíz de la granza, el hidróxido

⁸⁹ Entrevista a Rosa Vázquez... *Op. Cit.*

⁹⁰ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p.20 - 21.

⁹¹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

férrico y la alizarina. Finalmente el negro se alcanzaba usando el palo de guayabo, el humo de madera de pino, y la tierra palli⁹².

El teñido se podía hacer antes o después de haber tejido la tela, y hasta nuestros días se sigue utilizando alumbre y salitre para fijar el color y evitar que se deslave. Además, cuando la tela ya está tejida y se procede a teñir, se puede cubrir zonas en espacio negativo con cera para evitar que se tiña, siendo ésta la técnica *Batik*, o se puede hacer teñido en reserva o *plangi*, en la que se amarran partes de la tela para evitar su teñido; o su versión de amarres en los hilos denominada *Ikat*⁹³. En Santa María del Rio (San Luis Potosí) y en Tenancingo (Estado de México), se hace un tipo de rebozo en telar de pedales al que se le llama “jaspeados”. Estos rebozos requieren el teñido natural de las fibras que se usan, sean hiladas a mano o compradas, y logran un efecto de cambio de dos o más colores mediante el uso de nudos al teñir los hilos, protegiendo del teñido a algunas secciones del mismo.

3. TÉCNICAS DE TEJIDO

A través de la etnografía, entrevistando a los grupos indígenas que siguen elaborando con las mismas técnicas que sus antepasados prehispánicos, transmitidos de manera oral de generación en generación, nos podemos hacer una idea muy clara de cómo eran los procesos de hilado, urdido y tejido en Mesoamérica. Alba Guadalupe Mastache⁹⁴ explica el proceso de forma detallada, así como las principales técnicas en el México antiguo del tejido, que se explicarán a continuación.

3.1 HILADO.

El proceso de hilado comienza preparando la fibra para hilar. En el caso del algodón, después de la cosecha de la flor, las fibras se deben limpiar y acomodarlas formando una

⁹² Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 20 - 22.

⁹³ *Idem.* p.22.

⁹⁴ *Idem.* p. 25 -26.

“mecha” que permita alimentar ininterrumpidamente el huso. Una vez obtenido un bulto totalmente limpio, es golpeado con una o dos varas hasta hacerlo esponjoso y suave, quedando así la fibra lista para ser hilada⁹⁵.

En el caso de las fibras duras usadas para el común de la población, el proceso es diferente. En el caso del ixtle que es obtenido de las hojas de agave, éstas se asan en el fuego hasta suavizarse, y luego se sumergen en agua hasta que las hojas se pudran. Proceso que puede durar varios días. Finalmente, las hojas se raspan para separar la pulpa de la fibra. Ésta última se deja secando al sol y se lava, quedando lista para ser hilada⁹⁶.

Tanto en fibras duras como suaves, el hilado es cuando se forman hilos continuos mediante las técnicas de estiramiento y torsión. Según Alba Guadalupe Mastache⁹⁷, lo anterior es una de las etapas primordiales del tejido, ya que la calidad del hilo determinará la resistencia y el acabado del textil terminado. En un inicio, el hilado se hacía sin herramientas sofisticadas, simplemente torciendo las fibras entre las palmas de las manos y los muslos. Con el paso del tiempo, fueron surgiendo distintos instrumentos para facilitar el trabajo. Un huso, es un palo de madera delgado entre 25 y 30 cm de largo, con un peso o volante integrado que lo impulsara a girar. Estos pesos eran conocidos como “malacates” y elaborados principalmente de barro, aunque también los había de hueso, piedra y madera. Malacates pequeños y ligeros eran utilizados para hilar algodón, lo que daba como resultado hilos muy finos. Malacates grandes y pesados se usaban para hilar fibras duras y resultaban en un hilo tosco, grueso y burdo.

Esta es una de las tradiciones que más se ha perdido en el proceso de tejer en telar de cintura y telar de pedales. Los hilos ahora son adquiridos en tiendas, pues el proceso de hilar es tardado y laborioso, y quita tiempo que se puede destinar a tejer más piezas. Rosa Vázquez explica que

⁹⁵ *Idem.* p. 25 -26.

⁹⁶ *Idem.* p. 26.

⁹⁷ *Idem.* p. 25 – 26.

[...] es muy raro ver que alguien hile sus propios hilos, y cuando lo hacen casi siempre es porque el cliente así lo especifica. Pero cuando esto pasa, nos pagan el tiempo empleado incluso en el hilado, y así no perdemos dinero o tiempo en el que podríamos estar tejiendo más piezas [...] Ella misma señala [...] además, cuando hilamos nosotros los hilos, generalmente es porque son piezas que vamos a usar en ceremonias especiales. Aquí en Venustiano Carranza hacemos un rebozo de nupcias, totalmente blanco, y cuando no encontramos el color que queremos o la calidad del hilo que necesitamos, tenemos entonces que hilar y teñir nosotras mismas⁹⁸ [...]

Como se aprecia en la entrevista, en función de las necesidades, Rosa Vázquez como las otras creadoras, tienen que recurrir al saber ancestral para cumplir con los ritos sociales que marcan los acontecimientos importantes de la vida cotidiana.

3.2 URDIDO

Alba Guadalupe Mastache explica que el proceso previo al tejido es el urdido, y corresponde a la acomodación de los hilos en forma vertical, en la posición que tendrán en el telar. Una técnica sencilla de realizar el urdido es colocar dos estacas clavadas en el suelo a la misma distancia que llevará la longitud total del tejido; y entonces se pasa el hilo de urdimbre (que usualmente queda por debajo del tejido y no se ve en el producto final) de una estaca a otra cruzándolo asemejando a la forma de un ocho. El ancho del tejido corresponde al número de vueltas que el hilo de urdimbre da a ambas estacas⁹⁹. Es importante recalcar que en el caso del telar de cintura, la anchura del tejido no podrá superar la anchura total de los brazos de la tejedora.

Es un proceso largo y tedioso para las tejedoras, y lo consideran no sólo la parte más aburrida, sino también la más difícil, pues no se pueden detener a descansar una vez que el proceso comienza. En regiones como Chiapas y Oaxaca, no usan las estacas que podrían facilitar el trabajo, y todo se hace contando hilo por hilo y acomodándose en el

⁹⁸ Entrevista a Rosa Vázquez... Op. Cit.

⁹⁹ Mastache, Alba Guadalupe (2005). *El Tejido en el México Antiguo*. Revista Arqueología Mexicana. Textiles del México de ayer y hoy. Edición Especial. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México DF. 2005. p. 26 – 27.

telar de cintura, haciendo constante presión con el cuerpo para mantener los hilos tensos. Habiendo terminado el acomodo de los hilos, pasan a cruzar los hilos, igual separándolos de manera individual y llevando una cuenta matemática que las apoyará para más adelante llevar a cabo el proceso de brocado, cuando es el caso¹⁰⁰.

El cruzar los hilos, afirma Mastache es importante para diferenciar los pares de los nones, acción elemental para el momento de tejer; además de que los mantiene firmes en su posición. En algunos casos, se utilizan más de dos estacas dependiendo de la complejidad del diseño, lo que denota la anticipación y proyección del textil terminado, incluso desde el acomodo de los hilos de urdimbre¹⁰¹.

Actualmente, al terminar de colocar los hilos de urdimbre, el telar completo es sumergido en un líquido espeso hecho con maíz, para proporcionarles resistencia y así poder manejarlos, sin la problemática de que se rompan. Alba Guadalupe Mastache supone que ésta técnica también era utilizada por nuestros antepasados prehispánicos¹⁰². Es importante señalar que si un hilo de la urdimbre se llegase a quebrar, el textil completo se tendría que deshacer y recomenzar con el proceso del urdido, sin importar qué tan avanzado vaya el tejido.

Aunque en ocasiones particulares, la creadora Eustaquia Ruíz Flore, afirma que *[...] cuando la pieza no tiene que tener una calidad suprema, a veces podemos atar el hilo roto a su otro extremo y ocultar el nudo mientras tejemos la trama. Sin embargo, cuando la calidad es la prioridad en la pieza, si un hilo se troza, tenemos que deshacer todo el tejido y volver a comenzar. Es importante poner resistencia en los hilos y mantenerlos tensos para poder tejer, pero es la medida exacta de tensión. Si tensamos de*

¹⁰⁰ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz, en la comunidad de Yoshib, cerca de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 8 de mayo a las 13:49 horas en Yoshib.

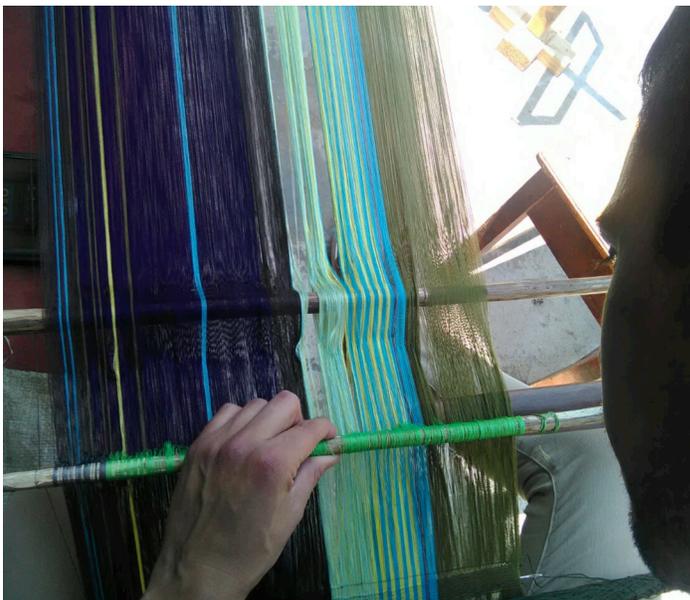
¹⁰¹ Mastache, Alba Guadalupe *Op. Cit.* p. 26 – 27.,

¹⁰² Idem. p. 26 – 27.,

menos, los hilos no se cruzan y quedan huecos en el tejido. Si tensamos de más, los hilos se rompen y la pieza completa se echa a perder¹⁰³ [...]

3.3 TEJIDO.

Alba Guadalupe Mastache explica que el tejido consiste en la inserción de los hilos de la trama a través de los hilos de la urdimbre¹⁰⁴. La trama son los hilos horizontales que se insertan cuantas veces sea necesarios para completar el tejido. Para ésta técnica es necesario el uso de distintos instrumentos, entre los cuales el más importante es el telar, que mantiene los hilos de la urdimbre tensos para poder ser tejidos. En la época prehispánica, el telar utilizado era el de cintura, también conocido como telar de otate o telar de dos barras. Nuestra informante explica que este tipo de telar su nombre proviene del hecho de que el tejedor amarra un extremo del telar a un punto fijo, como puede ser un árbol o construcción; y el otro a su cintura, lo que le permite mantener los hilos de la urdimbre tensos haciendo contrapeso con su propio cuerpo. En regiones como Chiapas y Oaxaca, el telar de cintura sigue siendo la principal herramienta para el tejido de prendas de vestir y de la vida cotidiana.



Otro elemento clave para el tejido es el *lizo*. Éste es [...] una tira de madera o carrizo, del cual cuelgan hilos en forma de presilla, cada uno de los cuales rodea un hilo de urdimbre, (ya sea) pares o impares: funciona junto con la varilla de paso para mover un número predeterminado de hilos

¹⁰⁴ Mastache, Alba Guadalupe. Op. Cit. p. 27 – 28.

Aprendiendo el telar de cintura. Fotografía tomada por Diego

*de urdimbre, formando un paso que se conoce como paso o calada*¹⁰⁵ [...]

El uso del *lizo* representa un avance significativo para los tejedores mesoamericanos, pues el mover manual e individualmente cada hilo de la urdimbre representa una tarea demasiado laboriosa. Si bien el uso del *lizo* representa un avance tecnológico de grandes proporciones, y que facilita el trabajo del tejido, la colocación del *lizo* en el proceso del urdido, sigue siendo un proceso tedioso, laborioso y complicado. El *lizo* es una vara de madera delgada que separa los hilos del urdido, uno por uno, ayudándose de un tercer hilo delgado que se coloca en forma de “ocho” entre el hilo de urdido y la vara. En piezas como fajas y cinturones, que tiene de 50 a 100 hilos de urdido, la colocación del *lizo* es relativamente sencilla. No obstante, cuando se tejen huipiles o rebozos, a veces de hasta 5000 hilos de urdimbre, este proceso puede durar varias horas, y una vez comenzado se debe de terminar sin posibilidad de descanso¹⁰⁶.

Además [...] *se utiliza un trozo de madera ancha y pesada que recibe el nombre de machete o espada*¹⁰⁷ [...] para apretar los hilos en el tejido; así como una lanzadera, que consiste en una vara con hendiduras en donde se enreda el hilo de la trama y, como su nombre lo indica, es lanzado de un lado al otro de la urdimbre, realizando el tejido. Al respecto, Martha Ortiz, de la comunidad de Yoshib, dice: [...] *éste es el hilo que va creando la trama y desarrollando el telar. Es por este hilo que el telar de cintura no puede superar la envergadura de los brazos de la mujer, porque entonces ésta no sería capaz de pasar la lanzadera de un lado a otro sin destensar los hilos, y el proceso del tejido se vería seriamente afectado*¹⁰⁸ [...] no obstante, cuando se requería crear textiles más anchos de la envergadura de los brazos del tejedor, se utilizaban telares fijos, semejantes al actual telar tarahumara¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Idem.* p. 28.

¹⁰⁶ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Cit.*

¹⁰⁷ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 28.

¹⁰⁸ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Cit.*

¹⁰⁹ Mastache, Alba Guadalupe *Op. Cit.* p. 28.

4. LIGAMENTOS DE TEJIDO

Nuestros antepasados del México antiguo desarrollaron distintas formas de tejer, que resultaban en telas de distintos acabados y diseños. Dichos procesos dependen del orden en el que los hilos de la trama y la urdimbre se entrelazan¹¹⁰. Éstas técnicas reciben el nombre de Ligamento de Tejido. Por lo que corresponde a [...] *Mesoamérica y el Norte de México, se ha registrado una gran variedad de éstos: hay evidencia arqueológica de por lo menos 15 distintas técnicas [...] como tapicería, gasa, sarga, urdimbres enlazadas en los extremos, tramas envolventes, satén, damascos, confite o técnica de terciopelo, telas dobles, brocados y bordados*¹¹¹. Algunas serán explicadas a continuación.

Es importante hacer hincapié en que para los indígenas de las comunidades de México no conocen estos ligamentos por los nombres que se describirán a continuación, pues fueron nombrados así por antropólogos, historiadores, arqueólogos y demás expertos en el tema. Al respecto, Eustaquia Ruíz, precisa [...] *Nosotras tenemos nuestros propios nombres para esta forma de tejer y éstas telas. Hace mucho vinieron personas a nombrarlas para que todos habláramos de lo mismo, pero las distintas técnicas vienen desde la época de la conquista, y otras más desde nuestros antepasados mesoamericanos*¹¹² [...]

4.1 TAFETÁN

Es también conocido como “técnica sencilla” o de “uno a uno”. Es la técnica más común en la que sólo un hilo de la trama atraviesa un solo hilo de la urdimbre. Sin embargo, realizando variaciones simples, se pueden obtener diversos resultados. Se pueden alternar

¹¹⁰ *Idem.* p. 29 - 31.

¹¹¹ *Idem.* p. 29 - 31.

¹¹² Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

hilos gruesos y delgados, hilos con distinto grado o dirección de torsión, o uso de hilos de distintos colores¹¹³.

Al respecto, Rosa Vázquez, considera que [...] *Esta es la técnica más sencilla de trabajar, y es con la que empezamos a enseñar a nuestras hijas. Cuando vienen personas que quieren aprender a tejer telar, ésta es la técnica que les enseñamos, pues es la de menor complejidad.* [...] También es la tela que más facilita la tarea de brocado [creación de figuras mientras se teje, cambiando los colores de los hilos de la trama y entrelazándolos con la urdimbre] *para el momento que tengamos que contar los hilos. Sin embargo, es una tela difícil de bordar* [proceso que se desarrolla una vez que la tela es terminada y removida del telar, y hace referencia a integrar hilos con la ayuda de una aguja] *porque se le hacen hoyos y los hilos se separan cuando metemos la aguja*¹¹⁴ [...]

4.2 TALETÓN.

Alba Guadalupe Mastache menciona que es también conocido como “tejido semisencillo o desigual”¹¹⁵, y es una variante del tafetán. En éste, ya sea los hilos de la trama o de la urdimbre son dobles o triples, en contraposición del otro grupo, que permanece sencillo.

Las mujeres de Chiapas, como lo expresa Martha Ortiz, consideran que es un ligamento difícil de trabajar, pues los diseños son creados a partir del brocado¹¹⁶. La problemática ocurre cuando empiezan a contar hilos para dejar descubiertos o cubrir por el hilo de la trama, y los hilos de la urdimbre que se repiten en el patrón de la tela se tienen que considerar como uno solo, para que el diseño quede bien fijado a la tela y evitar que se descosa. En adición a esto, los diseños se pueden ver alterados por la multiplicación de los hilos, lo que provoca un efecto de “alargamiento” de la imagen.

¹¹³ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 29.

¹¹⁴ Entrevista a Rosa Vázquez... *Op. Cit.*

¹¹⁵ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 29

¹¹⁶ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Cit.*

4.3 ESTERILLA.

Al igual que el Taletón, la esterilla es una variante del tafetán¹¹⁷. En este caso, tanto la urdimbre como la trama aumentan el número de hilos usados a dobles o triples. Los hilos de la trama o la urdimbre pueden ser totalmente cubiertos por su contrapuesto, recibiendo el nombre de “cara de urdimbre” (cuando la urdimbre cubre por completo los hilos de la trama) o “cara de trama” en cuyo caso es viceversa.

Para las mujeres de Oaxaca, como es el caso de Lupe Mendoza¹¹⁸, son expertas en el arte del bordado, es una de las técnicas de ligamentos más recomendable, pues la tela creada se hace mucho más resistente para el paso de la aguja y de los hilos. Además, ellas nombran como “cara de bordado” al derecho del mismo, donde los hilos van acomodados y los nudos se esconden, y “contracara del bordado” al revés de éste, que queda de aquel lado donde los hilos de la urdimbre quedan descubiertos por el tipo de tela que se ha creado en el telar de cintura.

4.4 TAPICERÍA.

En este tipo de tejido, los hilos de urdimbre presentan mayor torsión que los de la trama, por lo que su diseño varía incluso desde el proceso de hilado. En la tapicería, los hilos de la urdimbre se colocan más separados para permitir el paso de los hilos de la trama, que tienden a ser más sueltos y flojos. La principal diferencia es que los hilos de la trama no cruzan la totalidad de los de la urdimbre, sino que llegan hasta cierto punto y luego regresan, dependiendo del diseño que se quiera lograr¹¹⁹.

¹¹⁷ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 29.

¹¹⁸ Entrevista a Lupe Mendoza... *Op. Cit.*

¹¹⁹ Mastache, Alba Guadalupe. p. 29.

Ésta técnica, como lo asienta Lupe Mendoza¹²⁰, es ampliamente desarrollada en Oaxaca por los hombres, que se desenvuelven en telar de pedales. Si bien la forma en la que los hilos se pueden entrelazar puede lograrse en telar de cintura o telar de pedales, los hombres han sabido desarrollar complicados diseños mediante la innovación y aplicación de otros tipos de ligamentos, tomando el de tapicería como base.

4.5 TEJIDO DE URDIMBRE ENLAZADA EN LOS EXTREMOS.

Alba Guadalupe Mastache explica que ésta es una técnica empleada para poder realizar textiles más largos, o para poder cambiar el color de la tela a lo largo del tejido¹²¹. En este caso, es un tejido simple de tafetán, pero cuyos hilos de urdimbre son hilos cortos entrelazados unos a otros por los extremos.

Las mujeres de la comunidad de Yoshib (Chiapas), como lo narra Martha Ortiz, han desarrollado maestría en este tipo de técnica. Una de las características principales de la vestimenta tradicional de las mujeres, es el uso del rebozo liso, que cambia de color en un entramado simple de franjas ya sean verticales u horizontales. Cuando el cambio de color es a lo ancho, se hacen alternando colores en los hilos de la urdimbre. Cuando es a lo largo, se utiliza este ligamento, lo que resulta en un color que parece que se degrada o cambia súbitamente, como si el hilo hubiese sido teñido en secciones para tal fin.

¹²⁰ Entrevista a Lupe Mendoza... *Op. Cit.*

¹²¹ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.*

4.6 DAMASCO O LABRADO.

Alba Guadalupe Mastache menciona que este [...] *tejido está formado por bastas de urdimbre que se entrelazan irregularmente con la trama, quedando visibles sólo los hilos de la urdimbre*¹²² [...] Por lo que corresponde a las creadoras del rebozo, con este conocimiento, Eustaquia Ruíz, explica [...] *Nosotras en san Andrés Larráinzar casi no hacemos labrado, es una técnica muy complicada en la que no se puede hacer brocado, porque los hilos de la trama quedan escondidos, y todo el diseño depende directamente de los cambios que se hagan en el urdido. Algunas mujeres de Yoshib hacen este tipo de técnica para sus rebozos, porque solo cambian de color en franjas, y cuando el trabajo está en cambiar los hilos de la urdimbre para tal fin, es importante que se vean*¹²³ [...]

4.7 CONFITE.

También conocido como tejido de terciopelo, y se obtiene insertando hilos extras en la trama de forma irregular, y que no son estirados o tensados, y quedan parcialmente sueltos por ambas caras del tejido¹²⁴. El resultado es un textil de apariencia afelpada.

En Santa María del Río, son populares los rebozos a los que se les conoce como deshilados, y utilizan el confite. En este tipo de piezas, parecería que el rebozo terminado fue raspado con algún cepillo de cerda dura, haciendo que los hilos de la trama se levanten y se salgan. Sin embargo, son rebozos realizados en telar de pedales, en el que no se tensan los hilos de la trama y, cuando es preciso, se sacan algunos con la ayuda de un huso.

4.8 BROCADO Y BORDADO.

¹²² *Idem.* p. 30.

¹²³ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores...*Op. Cit.*

¹²⁴ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 30.

Son dos técnicas decorativas que se hacen sobre tejidos simples como el tafetán, la gasa o el taletón. El brocado, muy popular en el estado de Chiapas se realiza cuando el tejido se encuentra aún en el telar y se hace de forma simultánea al tejido, agregando hilos extras en la trama con la finalidad de lograr un diseño deseado¹²⁵. Al respecto, la creadora Guadalupe Flores, manifiesta que *[...] ésta es una técnica complicada porque los hilos se tienen que contar uno por uno y los diseños son los resultados de fórmulas matemáticas y separación individual de los hilos de la urdimbre, con la ayuda de los dedos [...] En cada vuelta el conteo de hilos cambia, por lo que tenemos que poner atención cada vez que insertamos el hilo de la trama*¹²⁶ [...]

En contraposición, el bordado se hace cuando la tela está fuera del telar, y los hilos extras se agregan con la ayuda de una aguja. Lupe Mendoza explica que *[...] Las mujeres de aquí de Oaxaca son expertas bordadoras, en especial las del Istmo de Tehuantepec. Ellas hacen sus vestidos tradicionales bordando sobre gasa y tafetán, y llenan de color sus vestimentas con flores y animales*¹²⁷ [...] Dentro del mismo contexto, Eustaquia Ruíz, precisa que *[...] En San Andrés, muy pocas veces bordamos, casi todos nuestros diseños son en brocado. Las mujeres de San Juan Chamula bordan con lana cuando los diseños son muy complicados para hacerlos en brocado, porque con hilos gruesos el trabajo se vuelve más difícil. Sin embargo todas aprendemos a bordar desde chiquitas y aunque no es una tradición, a veces lo hacemos para darle más valor a nuestras piezas*¹²⁸ [...]

¹²⁵ *Idem.* p. 30.

¹²⁶ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

¹²⁷ Entrevista a Lupe Mendoza... *Op. Cit.*

¹²⁸ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

4.9 ENLAZADO.

En esta técnica, los hilos de la trama son colocados a mano, sin la ayuda de una lanzadera, y consiste en entrelazar dos hilos de la trama a dos o más hilos de la urdimbre. La técnica se asemeja a la elaboración de cestería y esteras¹²⁹.

Fernando Flores, nieto de Don Ignacio Flores, describe de la siguiente forma el conocimiento [...] *Mi abuelo empezó con ésta técnica, en telares de bastidor, usando estambre. Era más fácil y no requería lanzadera porque la cantidad de hilos de urdimbre rara vez superaba los setentas*¹³⁰ [siglo XX]

4.10 TEJIDO DE TRAMAS ENVOLVENTES.

Alba Guadalupe Mastache menciona que esta técnica puede considerarse como una versión compleja del enlazado. Consiste en enrollar o envolver un número determinado de hilos de urdimbre por los hilos de la trama, produciendo espacios abiertos en el tejido¹³¹. Al igual que el enlazado, es un proceso realizado a mano.

Patricia Almanza enseña las técnicas del tejido en bastidor en la ciudad de Guanajuato Capital. El enlazado y las técnicas envolventes son una de su especialidad, pudiendo realizar piezas de enorme complejidad en diseño y tejido, a partir del simple uso de los dedos.

4.11 SARGA.

La sarga, menciona Alba Guadalupe Mastache¹³² difiere de los distintos ligamentos de tejido, pues en esta los hilos de urdimbre o trama no se entrelazan regularmente, sino que pasan por encima de dos, tres o más hilos. El resultado es un diseño escalonado o en

¹²⁹ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.*

¹³⁰ Entrevista a Fernando Flores, nieto del fallecido Ignacio Flores, en Guanajuato Capital, Guanajuato, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 14 de agosto a las 18:09 horas

¹³¹ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 31.

¹³² Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 31.

líneas diagonales. Cuando los saltos son regulares y constantes, las líneas diagonales tiene un grado de 45°, mientras que, al ser irregulares, el grado de inclinación puede variar.

En Oaxaca, como lo asienta Lupe Mendoza, la sarga es una técnica muy popular en el tejido de tapices y tapetes en el telar de pedales¹³³. Los diseños resultantes son atractivos para los turistas que visitan las comunidades dedicadas a la tradición textil.

4.12 TELA DOBLE.

Las telas dobles pueden ser contemporáneamente conocidas como telas de doble vista o doble cara. Usualmente el resultado es una tela de dos colores distintos, en el que un lado es de un color y el contrapuesto de otro. El resultado se obtiene usando dos hilos para la urdimbre y dos más para la trama, y sólo se entrelazan en su estructura en los cambios de color. Sin embargo, no debe confundirse con dos textiles unidos, pues la tela doble es tejida por ambos lados al mismo tiempo¹³⁴.

En Comitán de Domínguez, al sur del estado de Chiapas, se realizan rebozos en telar de pedales en esta técnica, y por el manejo de hilos de color teñidos industrialmente, y la combinación del ligamento de urdimbre enlazada en los extremos, resultan piezas que parecen cambiar de color dependiendo de la zona en donde les de la luz, haciéndolos tornasol.

4.13 SATÍN O RASO.

Es raro encontrar **este** tipo de textiles desarrollados en telar de cintura. Es una variante de la sarga, pues el resultado es un textil en forma escalonado, pero al igual que el tafetón,

¹³³ Entrevista a Lupe Mendoza... *Op. Cit.*

¹³⁴ Mastache, Alba Guadalupe. *Op. Cit.* p. 31.

ambas caras del textil podrían considerarse como “caras de urdimbre”. Se logra intercalando brincos de la urdimbre que pasan por varios hilos de la trama¹³⁵.

4.14 GASA.

Alba Guadalupe Mastache afirma que este tipo de tejidos son ligeros y presenta “poca densidad tanto en los hilos de urdimbre como en los de la trama¹³⁶”. Se logra cruzando los hilos impares de la urdimbre con los hilos pares de la trama o viceversa; y existen variantes muy complicadas. Si bien existen piezas hechas totalmente de gasa, usualmente se utiliza como decoración o énfasis en tejidos de tafetán.

La creadora Rosa Vázquez explica que [...] *El rebozo de nupcias que hacemos en Venustiano Carranza, lo hacemos enteramente de gasa. Es una técnica muy tardada y complicada y a veces podemos tejer durante cinco o seis horas seguidas y sólo avanzar unos pocos centímetros en el tejido. El hacer brocado en gasa es sumamente difícil porque los hilos se rompen con facilidad. Además, para hacer este tipo de rebozos, no podemos usar ningún hilo hecho a máquina porque quedan muy gruesos y no nos sirven, y tenemos que hilar y teñir a mano. Sin embargo vale la pena. El resultado es un rebozo muy ligero, muy conveniente para el calor que hace en esta zona, sutil y delicado*¹³⁷ [...]

D. TELARES

En el México antiguo, se hacían éstos tejidos en dos tipos de telares, que toman su nombre de la forma en la que son tejidos. El primero es el telar de cintura, usado por nuestros antepasados mesoamericanos, recibe su nombre por la forma en la que la tejedora lo ajusta, a través de una banda de piel atada a su cintura, llamado ceñidor.

¹³⁵ *Idem.* p. 31.

¹³⁶ *Idem.* p. 31.

¹³⁷ Entrevista a Rosa Vázquez... *Op. Cit.*

También es conocido como telar de otate o telar de dos barras, por la madera que lo compone¹³⁸.

Este telar, también conocido como telar vertical, no es rígido, y se tensa cuando uno de sus extremos se ata a un árbol o soporte, y el otro se ata a la cintura, permitiendo a la tejedora trabajarlo en posición sedente o hincada, con los hilos de la urdimbre en posición vertical, de ahí su nombre. En el telar de cintura, como se describe en el siguiente capítulo, la urdimbre puede ser tan larga como se desee, pero su anchura queda limitada a la envergadura de los brazos de la tejedora.

La creadora, Eustaquia Ruíz, rememora el conocimiento que han heredado, [...] *Nuestras madres, abuelas y demás mujeres que conforman nuestros pueblos, se formaron tejiendo en telar de cintura. Nosotras aprendemos a comunicarnos, a relacionarnos y hasta a leer y a escribir usando el telar de cintura. Cuando nace una niña, es envuelta en un telar de cintura para que desde el inicio se familiarice y se relacione con la vida que va a llevar, la vida de una mujer chiapaneca*¹³⁹ [...]

Otro telar utilizado en el México antiguo, es el telar horizontal rígido o telar de bastidor. Muy utilizado en el norte del país, este telar consta de cuatro estacas clavadas en el suelo, lo que hace que tanto los hilos de la trama como los de la urdimbre se trabajen en forma horizontal, paralela al suelo. Este tipo de telar permite lienzos mucho más anchos, pues su anchura depende de la separación de las estacas y no de las proporciones de la tejedora¹⁴⁰.

Con la llegada de los españoles, en México se empieza a utilizar un tercer tipo de telar, conocido como telar de pedales. Es una estructura de maderos, cuya versión más simple se asemeja al telar horizontal utilizado por los pueblos prehispánicos. Amalia Ramírez Garaysar, de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, realiza la siguiente descripción de este tipo de telar:

¹³⁸ Zavala Alonso, *El Tejido Mexicano Tradicional*. Diario digital Cultura UNAM. 2015. http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id_sitio=7041&id_seccion=4244).

¹³⁹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

¹⁴⁰ Zavala, Alonso. *Op. Cit.*

[...] consta de cuatro postes verticales que sostienen en su parte alta cuatro vigas horizontales y otras similares en la parte baja. Más o menos en medio de esa estructura deben colocarse dos carretes que atraviesan el ancho del telar, uno para el hilo urdidor que se nombra julio, y el hilo que sale del julio se arregla con los guiahilos, que mantiene hilos en tensión y ordenados. El total de los hilos de la urdimbre se divide en dos para su cruzamiento con dos varillas que preparan la calada. Los hilos divididos pasan por dos marcos de madera o lizaroles, que se mueven verticalmente y tienen un número definido de lizos o alambres metálicos en medio¹⁴¹ [...]

Esta clase de telar es utilizado sobre todo en regiones como San Luis Potosí, el sur de Chiapas, algunas regiones de Oaxaca y el Estado de México. Es generalmente utilizado por los hombres debido al fuerte esfuerzo físico que requieren. En esas regiones, la mujer se dedica a una técnica llamada “puntero” que consiste en realizar complejos diseños a través de nudos en los rapacejos.

¹⁴¹ Ramírez, Garaysar. *Textiles del Telar de Pedales en la Región Purépecha*. México, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, 2014. p.5.

E. EL REBOZO

Dentro de la tradición de elaboración de textiles, una prenda que destaca por su practicidad, su historia, sus diseños y uso contemporáneo es el rebozo. Desde el periodo virreinal y a lo largo del siglo XIX, [...] *el rebozo fue una prenda muy extendida entre las mujeres del pueblo en México, a tal grado que, ya desde la segunda mitad de la centuria, se le consideró un elemento característico de la indumentaria femenina y un símbolo nacional*¹⁴² [...]

Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl, establece el rebozo como [...] *la prenda femenina mexicana por excelencia*¹⁴³ [...] En el mismo sentido, Emma Yanes, se remonta a la memoria ancestral y afirma que [...] *este paño logró convertirse en un símbolo patrio luego de un complejo proceso de manufactura y de uso, cuyos antecedentes datan de la época prehispánica y que se enriqueció en la etapa virreinal con la influencia de las matillas españolas y las telas de la India*¹⁴⁴ [...]

Para las mujeres de las comunidades indígenas actuales, el rebozo es una pieza primordial de su vestimenta, y tiene muchos usos. Es usado como prenda de recato, para cubrirse la cabeza en ceremonias religiosas y fiestas tradicionales; para cargar niños y demás bultos. Además es utilizado como prenda de protección, para resguardarse del frío, de la lluvia, o de los rayos del sol.

La creadora Martha Ortiz¹⁴⁵ explica que

¹⁴² Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*. Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. México: 2009. p. 18.

¹⁴³ Murillo, Gerardo (Dr. Atl) *Las Artes populares en México. Museo Nacional de Artes e Industrias Populares*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1980. p. 219.

¹⁴⁴ Yanis, Emma. *Manos tradicionales de Tenancingo*. El Rebozo, Artes de México. Revista-Libro Bimestral. Agosto. No. 90. México: 2008. p. 25.

¹⁴⁵ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz, en la comunidad de Yoshib, cerca de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 8 de mayo a las 13:49 hrs en Yoshib.

[...] Es común que las mujeres tengamos al menos cinco rebozos, que usamos para distintos momentos del año. Todas las mujeres en Yoshib tienen que tener un rebozo, forzosamente realizado en telar de cintura por ellas mismas, o por sus madres; para la fiesta del santo patrón del pueblo. Además, las jovencitas ahora compran algunos hechos en maquiladoras industriales, de distintos colores, que combinan con sus ropas. A nuestras mujeres difuntas las envolvemos en rebozos negros para cuando las enterramos, y cuando nos casamos no usamos velos, sino rebozos blancos o rebozos bordados¹⁴⁶ [...]

1. ORÍGENES DEL REBOZO

Es difícil establecer un origen específico del rebozo. En trabajos como los de Teresa Castelló y Marita Martínez del Río de Redo¹⁴⁷, Paloma Quijano¹⁴⁸ o Abelargo Carrillo y Gariel¹⁴⁹ se propone un esbozo de cómo se empezó a utilizar un paño rectangular para cubrir la cabeza, pero no se menciona como tal un principio específico de la prenda. Cuando el fraile capuchino español, Francisco de Ajofrín visitó la Nueva España, describió varias veces la manera de vestir de las mujeres de las diferentes castas, en su *Diario de Viaje a la Nueva España*¹⁵⁰.

En dicho escrito hace referencia al “hipil” un paño de fino encaje que las indias de Tehuacán ponían sobre su cabeza; y describe su escándalo al referirse a la falta de respeto de las indígenas dentro de los templos, haciendo una referencia al mandato del apóstol San Pablo en la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios¹⁵¹ expresa, lo que se

¹⁴⁶ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Cit.*

¹⁴⁷ Castelló, Teresa y Martínez del Río de Redo, Marita. *El Rebozo*, Artes de México. Revista-Libro Bimestral. Agosto. No. 90. México: 2008. p. 70.

¹⁴⁸ Quinajo Catelló, Paloma. *El rebozo y la taracea en Santa María del Río. En Santa María del Río, un pueblo de artesanos. San Luis Potosí*. México, Fomento Cultural Bancen, 1990. p.142.

¹⁴⁹ Carrillo y Gariel, Abelardo. *La indumentaria en México durante la colonia*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Dirección de Monumentos Coloniales, 1956. p. 108

¹⁵⁰ Ver a De Ajofrín, Francisco. *Diario de viaje a la Nueva España*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

¹⁵¹ Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso*. México, Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México. México2009. p. 74.

considera una imposición religiosa a partir de la invasión española, como una forma de ejercer control sobre la sociedad asediada. Dicha afirmación dista de la realidad y fue creada para establecer límites entre los habitantes que practicaban otra religión que no fuera la impuesta. [...] *El hombre no debe cubrirse la cabeza pues es imagen de Dios; pero la mujer es reflejo del hombre. En efecto, no procede el hombre de la mujer sino la mujer del hombre. He aquí por qué debe llevar la mujer sobre la cabeza una señal de sujeción por razón de los ángeles* [...] Primera Epístola de San Pablo a los Corintios, XI, 2-16.

La tradición de que las mujeres se cubran la cabeza por prendas de recato, es una costumbre ya desarrollada en la antigüedad, en culturas como Grecia, Roma e Israel, como una sujeción a la propiedad del hombre¹⁵². Con el tiempo, la tradición de cubrirse la cabeza para orar e introducirse a templos e iglesias, derivó en que todas las mujeres en Europa y en la Nueva España, que se considerara “honesta”, debía cubrirse la cabeza incluso para salir a espacios públicos.

Aún esta práctica persiste en ciertos acontecimientos como lo explica la creadora Eustaquia Ruíz [...] *En San Andrés Larráinzar, en la fiesta patriarcal, las mujeres usan rebozos blancos con bordados de flores rojas, con los que cubren sus cabezas. Es una prenda obligatoria para entrar al templo y a la ceremonia litúrgica. Aquellas mujeres que comulgan, deben de jalar el rebozo hacia enfrente, cubriendo parte de la frente y al reclinar la cabeza para rezar, tener el rostro oculto. Al salir, descubren sus cabezas pero se dejan cubiertos los hombros, como señal de respeto al santo que se pasea por las calles*¹⁵³ [...]

Ana Paulina Gámez desarrolla la idea de que las prendas de recato fueron desarrolladas a partir de la necesidad de las mujeres consideradas “virtuosas”, de ocultar su cabeza, su cabellera e incluso su rostro en público¹⁵⁴. Tanto mujeres cristianas como musulmanas hacían uso de estas piezas. Éstas supuestas piezas de virtud de los siglos

¹⁵² Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p. 75.

¹⁵³ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

¹⁵⁴ Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p. 79 – 80

XV y XVI fueron: tocas, cofias, bonetes, rollos y sombreros para las mujeres cristianas; y *alharemes* y *almaizales* para las musulmanas. Camen Bernis describe estas prendas, antecedentes del rebozo:

[...] Las tocas consistían en una pieza de Holanda, lienzo o seda, cortada en forma muy sencilla. En forma tradicional, cubrían la cabeza y cuello [...] Fueron el tocado predilecto de las mujeres que por su edad o condición querían vestir discretamente.

Las cofias y albanegas se hacían de tela, de red o de ambas. Eran prendas blancas de lencería, ajustadas y acopladas a la forma de la cabeza. Los rollos, era una rosca rellena y forrada de ricas telas, que se encajaban en la cabeza y dejaba la coronilla al descubierto.

Los bonetes que hasta antes de la segunda mitad del siglo XV solo los usaban los hombres, eran de raso o terciopelo. Tocados de lujo con copa alta y sin ala de varias formas y guarniciones. Las mujeres también usaron sombrero, tocado con copa y ala.

Los alharemes se hacían de telas de lino, blancas o amarillas, mientras que los almaizares, se hacían de seda de diversos colores. Decorados con labores típicamente moriscas como “vivos”, “orillas” y “rapacejos”¹⁵⁵ [...]

Todos los tocados y mantos representan un antecedente del rebozo clásico como prenda de recato de tradición Europea. Sin embargo, el rebozo también encuentra un antecesor en la típica vestimenta prehispánica, pero con un uso muy diferente al europeo. A diferencia de la tradición cristiana, las indígenas en el centro de México, exponían su cabello, el cual arreglaban con gran esmero, “dejando sus cabellos largos hasta la cintura, o con los cabellos torcidos con hilo prieto de algodón; usaban también teñir los cabellos con todo prieto, o con una yerba verde que se llama *xiuhquilit*, que hace relucientes los

¹⁵⁵ Bernis, Carmen. *Trajes y Moda en España de los Reyes Católicos*. España, Instituto Diego Velázquez del Colegio Superior de Investigaciones Científicas, 1989. p. 16 – 17.

cabellos de color morado” como describe Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España*¹⁵⁶.

Hoy en día, la tradición del cuidado de cabello sobrevivió al paso del tiempo, razón por la que la mayoría de las mujeres indígenas lo usan largo, recogido en gruesas trenzas, y en algunas ocasiones entrelazadas con listones de vivos colores. Si bien el rebozo aún posee una cualidad de prenda de recato en ceremonias litúrgicas y religiosas, el mostrar la cabellera ya no es sinónimo de “deshonestidad” y la exhibición de la melena puede ser considerada como cuestión de autoestima orgullo y belleza.

Sin embargo, después de la conquista, las mujeres indígenas consideradas “honestas”, tuvieron que adaptarse a las reglas y estatutos europeos, y cubrirse la cabellera. En 1585, Antonio de Ciudad Real describe en su “*Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*”, la imposición de la toca o velo blanco para todas las indígenas de la Nueva España.

El vestido de las indias es una toca larga, blanca con la que cubren la cabeza, la cual les sirve de manto. Unas traen más largas que otras, pero en México a ninguna llega hasta el suelo. [...] *Traen unos huipiles hechos de algodón, labrado curiosamente como las mantas de indios y con más curiosidad, con sus orlas muy galanas*¹⁵⁷ [...]

El rebozo, utilizado como prenda de recato, tiene entonces una referencia occidental, impuesta por los misioneros españoles después de la invasión española. Sin embargo, teóricos del arte textil consideran que existe un antecedente prehispánico al mismo. Éste era conocida como *màmatl*, un lienzo rectangular utilizado exclusivamente para llevar cargas en la espalda¹⁵⁸. Práctica que aún permanece en nuestros días, cuando las indígenas usan sus rebozos para llevar a sus hijos, o para ayudarse con cargas pesadas.

¹⁵⁶ Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa, 1982. p. 468 – 469.

¹⁵⁷ De Ciudad Real, Antonio. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 1993. p. 67.

¹⁵⁸ Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p. 87.

Otra prenda que podría ser un antecedente del rebozo, es el descrito por el fray Bernardino de Sahagún, conocida como *almaizal*, prenda rectangular sin cortes que podía salir directamente del telar de cintura y era tejido con la técnica de gasa. (Gámez, 2002). Un punto de semejanza entre el almaizar y el rebozo, es que éste poseía rapacejos, (hilos sueltos en los bordes del rebozo, que usualmente se entrelazan y anudan en complicados diseños); y esquemas de líneas transversales, que con el paso del tiempo fueron convirtiéndose en líneas longitudinales, dando origen a lo que hoy conocemos como rebozo¹⁵⁹.

En 1625 el fraile Thomas Gage, describe en su libro *Nuevo Reconocimiento a las Indias Occidentales* el atuendo de las mulatas y negras usando prendas de recato tejidas con algodón y lino: [...] usando una saya de seda recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro y con caídas que les bajan por detrás y por delante hasta el revete de la basquiña¹⁶⁰ [...]

Para el siglo XVIII era común ver, en la Ciudad de México, a indígenas portando *huipil* y *cueitl* rectos o acampanados, con tocas blancas o listadas, dobladas sobre la cabeza y cayendo por la espalda. Españolas y criollas con vestidos de anchas faldas y cubiertas con mantillas negras. Mujeres de castas con rebozos listados sobre la cabeza o los hombros¹⁶¹. Durante los siglos XVII y XVIII, las indígenas reelaboran dos prendas más para reajustarse a las *prácticas socioculturales de recato* para vestir: el *huipil* y el *quexquemitl*, ambos tejidos en telar de cintura en la técnica de gasa¹⁶².

Hoy en día, el huipil sigue siendo una prenda básica en el guardarropa indígena, con diferentes variaciones según la región en la que se hable. Los huipiles de Chiapas tienden a ser más cortos que los de Oaxaca, como respuesta a la gruesa capa de

¹⁵⁹ Fray Gerónimo de Mendieta. *Historia eclesiástica indiana*. Facsimilar, México, Porrúa, 1980. p. 404.

¹⁶⁰ Gage, Thomas. *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. p. 64.

¹⁶¹ Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p. 100 - 101.

¹⁶² Idem. p. 101.

vegetación que cubre los terrenos de la selva Lacandona. En regiones de alta montaña, como lo son San Juan Chamula y San Andrés Larráinzar, los huipiles cortos son cubiertos con faldas de lana peinada, para protección del frío. Comunidades como Venustiano Carranza, donde el calor es extenuante, los huipiles se hacen en técnica de gasa, siendo tejidos muy ligeros y livianos, que permiten el paso del aire y les da a las mujeres la oportunidad de refrescarse; y se usan fondos y enredos de algodón debajo para evitar transparencias.

En el *Diario de viaje de la Nueva España*, Francisco de Ajofrín describe que [...] *las mujeres pobres y las indias no traen los niños delante sino atrás en las espaldas*¹⁶³ [...] haciendo uso de *mámatl*. Es hasta el siglo XIX que el rebozo se empieza a usar como prenda para cargar, tomando esta semejanza del *mámatl*. Durante sus inicios únicamente fue utilizado como prenda de recato.

En este punto es importante hacer hincapié en el *mámatl* como prenda antecesora al rebozo, por el uso actual que se le da. Si bien el rebozo se usaba únicamente como prenda de recato en los albores de su utilización, hoy en día es una prenda básica en la cotidianidad, que ayuda a las mujeres con las tareas del día a día.

En el siglo XVIII ya había tres centros reboceros en el país, que continuaron su labor por una centuria. Éstos son, Ciudad de México, Puebla y el sur poniente del Valle de México: Sultepec, Tenancingo, Temascaltepec y Malinalco. Lugares dónde se podían adquirir desde los más finos hechos de seda y metales preciosos, hasta los más baratos y corrientes hechos de ixtle y algodón¹⁶⁴.

En el caso particular del Bajío, había un centro rebocero especialista no solamente en venta sino en producción de rebozos de algodón, en el Real de Minas de Santa Fe, perteneciente a Juan Ruíz de Santayano. La calidad de estos rebozos era menor que en los centros reboceros citados anteriormente, pero su producción se basaba en dar abasto a la

¹⁶³ *Idem.* p. 103.

¹⁶⁴ *Idem.* p. 110.

demanda de las ciudades mineras, como San Juan del Río, Querétaro, Celaya, Salamanca, León y San Miguel el Grande¹⁶⁵. Para el siglo XVIII, en México [...] *eran populares los rebozos lisos, los listados, listados con metal, jaspeados, en cuadritos y bordados*¹⁶⁶ [...]

Recordemos que el rebozo encuentra su origen en el *mámatl* prehispánico, y en el almaizal morisco. Carmen Bernis describe el almaizar como un lienzo [...] *decorado con labores típicamente moriscos como vivos, orillas y rapacejos. Los vivos y rapacejos se colocaban en los extremos. Las orillas no sólo decoraban los bordes, como su nombre haría pensar, sino que se colocan también por el medio*¹⁶⁷ [...]

Con el paso de tiempo, el almaizal se fue adecuando a las demandas ornamentales de la época, dando origen así a los rebozos [...] *Su organización ornamental se fue simplificando: los vivos desaparecieron y las orillas transversales se convirtieron en longitudinales, mientras las orillas longitudinales más anchas se conservaron en los bordes*¹⁶⁸ [...]

A partir de estos cambios ornamentales del almaizal, se introdujo el jaspeado, produciendo tres tipos de rebozos: los lisos, los encuadrados y los bordados. Los lisos podían ser de cualquier color, y los había listados (un solo color) y jaspeados (hilos teñidos usando nudos lo que provoca un teñido intermitente); encuadrados, “caracterizados por una retícula formada por hilos tanto de trama como de urdimbre de diferente color que el fondo claro”, formando cuadrados; y los bordados, también llamados conmemorativos, “se dividen en secciones longitudinales que pueden ir de tres a seis. En estas franjas se bordan escenas festivas con hilos de seda floja e hilos de oro y plata” una vez retirado el rebozo del telar de cintura¹⁶⁹.

¹⁶⁵ *Idem.* p. 112

¹⁶⁶ *Idem.* p. 114.

¹⁶⁷ Bernis, Carmen. *Op. Cit.* p. 16 – 17.

¹⁶⁸ Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p. 117.

¹⁶⁹ *Idem.* p. 119.

En una clasificación contemporánea del rebozo, los expertos integran un nuevo tipo de rebozo, conocido como rebozo de luto. Además de ser liso en color negro, con rapacejos y orillas también negras, posee la peculiaridad de tener olor. Gámez afirma que las prendas con aroma consiguen su perfume al remojarse los hilos antes de tejerse en infusiones de hierbas¹⁷⁰. Esto con dos finalidades, primero dotar de una carga simbólica a la pieza perceptible a través del olfato, y cubrir la peste de los hilos provocada por los pigmentos naturales utilizados para obtener un negro profundo.

Las hierbas usadas en los rebozos de luto son: romero, hierbabuena y lavanda; así como rosas de Castilla y pericones; y en algunos casos canela y vainilla. Por esta particularidad, se les conoce también como *rebozos de aroma* o *rebozos de olor*¹⁷¹. El principal centro rebocero que los produce es Tenancingo, aunque hacen presencia en San Cristóbal de las Casas, Chiapas; Santa María del Río en San Luis Potosí, y hasta hace poco, en Guanajuato Capital.

¹⁷⁰ Gámez Martínez, Ana Paulina. *Op. Cit.* p.130.

¹⁷¹ Gámez Martínez, Ana Paulina. *El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso.* Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. México, DF. 2009. p. 130.

CAPÍTULO III
LAS CREADORAS DEL TEJIDO: EL REBOZO, EL SABER DE LAS
PRÁCTICAS DEL QUEHACER Y LOS ANHELOS.

A lo largo de 2015 - 2016, se hizo una investigación de tipo etnográfica en los estados de Chiapas, Oaxaca, Guanajuato y el Estado de México, con el fin de indagar sobre los procesos y los fundamentos del telar de cintura, como un sucesor de la práctica desarrollada en el México antiguo, que remite hasta nuestros días. En dicha exploración, se puso especial énfasis en los puntos que se tocarán a continuación, para determinar qué es y cómo funciona el telar de cintura, qué representa para las mujeres, y ahora algunos hombres, y qué previsiones para el futuro se tienen. ¿Desaparecerá o permanecerá como un vestigio antropológico de nuestros antepasados?

A. ENTREVISTAS E INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA

Por lo que corresponde al dialogo con las creadoras sobre esta manifestación sociocultural en sus regiones, las entrevistas se han organizado por temas nucleares como lo son la educación, insumos y diseños, procesos del tejido, calidad y venta, y necesidades ontológicas para el tejido. La forma de trabajar con lo resultante, es mediante la reflexión de las propias palabras que usaron en las conversaciones las creadoras indígenas, buscando darles una secuencia lógica para su mejor comprensión y aplicación a los temas que aquí se abordan.

A la par de los diálogos que se establecieron con artesanos expertos en el tema, se toman las reflexiones de Patricia Marks Greenfield, investigadora norteamericana que ha trabajado con mujeres tejedoras de Chiapas, a través de la observación participante y las entrevistas a profundidad. Sus reflexiones son de enorme interés para el desarrollo del estudio, pues son el parteaguas para el interés puesto en la presente investigación.

B. EDUCACIÓN Y APRENDIZAJE

Al respecto, la estudiosa Leslie K.M. Haviland, explica que en su experiencia [...] *Cada utensilio, cada objeto, posee un conocido, discreto y finito conjunto de usos, el cual es observado por todos. El uso inapropiado de los objetos aún si no tiene consecuencias prácticas, causa consternación y vergüenza*¹⁷² [...]

Lo cierto es que en la vida diaria, hay objetos que nos rodean, que nos ayudan a satisfacer necesidades físicas, estéticas y simbólicas. Esta clase de objetos cotidianos, forman parte de nuestras vidas y nosotros, de ellos. Es por eso que se tienen que apreciar y valorizar, con la esperanza de mantenerlos para futuras generaciones. Entonces, ¿quiénes somos nosotros, contemporáneos, para decidir qué vale y qué no, en la sociedad? O visto desde el otro lado de la moneda, ¿Cómo funciona el cambio evolutivo, cuándo si queremos mantener la tradición?

La estudiosa, Patricia Marks Greenfield considera que [...] *El modelo comunitario es conservador. Su ideal es mantener tradiciones que identifican a un grupo de gente como comunidad*¹⁷³. [...] Así que lejos de pensar en la búsqueda de la conservación de las tradiciones como un modelo que estanca el progreso, o el perseguir al cambio evolutivo de las cosas, como un sistema que atenta contra las tradiciones; la respuesta se puede esbozar en la forma en que la creatividad indígena funciona. La comunidad busca la conservación de las tradiciones, pero de forma individual, se permite la innovación y la creatividad.

¹⁷² Leslie K.M. Haviland, *The Social Relations of Work in a Peasant Community*. 191 (Disertación de doctorado, Harvard University, 1978 en Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. El Aprendizaje Transformado. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004 p. 69.

¹⁷³ Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. Relajando los reglamentos textiles. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004 p. 96.

En las comunidades indígenas, [...] *el proceso creativo del diseño textil es tanto social como tecnológico. El aprendizaje social desde adentro de la comunidad y la influencia social desde fuera de ella han ayudado a forjar los nuevos diseños. Aunque los diseños se han vuelto más individualizados, los procesos para crearlos son altamente sociales. Los procesos de familia parecen indicar un paso intermedio entre la creatividad comunitaria y la creatividad individual*¹⁷⁴ [...] Lo cierto es que las familias buscan diferenciarse de otras familias, pero los miembros de la misma familia no tratan de distinguirse entre ellos, y se permiten crecer e innovar en colaboración. Este modelo de creación textil, y más ampliamente, artesanal; permite a la comunidad buscar una definición común, sin tener que sacrificar el talento personal y la individualización. En este sentido, la artesanía puede ser más valiosa que el arte, pues persigue la significación y conceptualización de un pueblo.

A partir de la búsqueda de individualización a través de un apego a la normalidad comunitaria, podemos tomar como base lo que está ocurriendo con respecto a los textiles chiapanecos, para el resto del estudio. Éstos no son un medio de expresión individual, como el arte lo puede ser para el artista; pero eso no quiere decir que no tengan estética o procesos creativos y artísticos. Solo afirma que en general, el tejido chiapaneco es la expresión artística de la comunidad. La creatividad radicaba en el arreglo consciente de los motivos que surgían de múltiples fuentes, tanto adentro como afuera de la cultura. La antropóloga Patricia Marks, desde su perspectiva, propone que [...] *La creación del diseño visual en esta cultura no era un proceso individual. [...] La novedad y la innovación, en 1993, todavía era un proceso tanto familiar como individual. El concepto de creatividad todavía estaba ligado más a la interacción social que a la inspiración individual*¹⁷⁵ [...]

¹⁷⁴ Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. El Proceso Creativo. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004 p.164 - 165.

¹⁷⁵ Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. El Proceso Creativo. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004 p.150

De tal manera, según Patricia Marks, el [...] *aprendizaje del tejido es un vehículo para la reproducción social de tres importantes temas culturales: la noción de una sola manera “verdadera”, la interdependencia de los miembros de la familia y el flujo de autoridad del mayor al menor*¹⁷⁶ [...] De ahí la importancia del trabajo de campo, pues acercarse a los procesos del tejido, no sólo marca la pauta para la creación artesanal en las comunidades indígenas, sino que establece la manera en la que se desarrolla la sociedad indígena; realizando un traspaso de los patrones y esquemas del tejido, a los valores que conforman a la sociedad y al tipo de vida que desarrollan sus habitantes.

Pero el aprendizaje de la tradición textil no es la única forma de educación a la que se exponen los indígenas actuales. Anteriormente la educación básica era la única a la que la mayoría de los habitantes de las comunidades rurales de México podían aspirar. Sin embargo, cada día son más las mujeres artesanas que continúan con sus estudios profesionales sin necesidad de abandonar las tradiciones de sus pueblos. Aún así, hay mucho camino por recorrer hasta el momento en que la educación sea a un nivel profesional para todos. Al respecto, Martha... opina: [...] *Mis hijas están en la preparatoria, a veces pueden seguir estudiando para poder conseguir más dinero, pero a veces es mucho gasto la universidad y al acabar la prepa dejan de estudiar y se dedican a tejer y al bordado de mano, de faldas y de morrales, así como del telar de cintura*¹⁷⁷ [...] De ahí que la creadora Eustaquia Ruíz Flores, opine que es común que en comunidades alejadas a las ciudades, a lo que cualquier mujeres puede aspirar es a formar parte de un grupo bien integrado y mantener a su familia tejiendo. Aunque hay jóvenes de las comunidades indígenas que se están desapegando de las tradiciones para buscar mejores oportunidades a través del empleo y el estudio, incluso fuera del estado. [...] *Tengo una niña que trabaja en la tienda, cumple 18 en junio. En San Cris está haciendo sus estudios y está buscando entrar a Puebla a medicina*¹⁷⁸ [...]

¹⁷⁶ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p. 71

¹⁷⁷ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha... *Op. Cit.*

¹⁷⁸ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

Si bien los varones de las comunidades está empezando a interesarse por la tradición del tejido, ésta sigue siendo una actividad casi exclusiva de las mujeres, y se pasa de generación en generación, desde el México antiguo, permitiendo que esta tradición se haya mantenido casi inalterable al paso del tiempo. Al respecto, Guadalupe (Lupita) Flores, afirma: [...] *A mí me enseñó mi abuela porque mi mamá no sabe tanto. Ella tuvo paciencia de enseñarme. Y mamá teje un poco pero no sabe hacer brocado. A mi hija le voy a enseñar pero apenas tiene 8 años pero a los 11 o 12 ya es posible enseñarle*¹⁷⁹ [...] no obstante, este proceso casi inalterable de la tradición textil del telar de cintura, también se ha visto amenazada por el progreso. Desde su perspectiva, Eustaquia Ruíz Flores, dice que el aprendizaje se encuentra en proceso de cambio: [...] *Yo ya no aprendí a hilar en malacate, donde se dan vuelta los hilos, y se mojan en atol para que se pongan duro y evitar que se rompan los hilos. Ahorita ya empezaron a salir los hilos de fábrica pues ya lo vemos fácil, ahora compramos y empezamos a tejer luego... luego*¹⁸⁰ [...]

Esta pérdida de la tradición de hilar y teñir no es reciente, ha ido desapareciendo paulatinamente. Se puede pensar en realizar una proyección a futuro, para ver cómo seguirá cambiando la antigua tradición del tejido en telar de cintura.

A diferencia del modelo de enseñanza occidental, donde el estudiante se apropia de los conocimientos por medio de la repetición y la prueba y error; las comunidades indígenas de México basan su aprendizaje en la observación. Patricia Marks, nos confirma nuestra experiencia, ya que [...] *aprender por observación es un componente importante del aprendizaje del tejido chiapaneco [...] Las niñas pequeñas tienen amplias oportunidades para mirar el tejido antes de que ellas mismas empezaran a hacer “verdaderos” tejidos. Un promedio de una niña menor de seis años estuvo presente cerca de cada tejedora que se entrevistó*¹⁸¹ [...]

¹⁷⁹ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

¹⁸⁰ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

¹⁸¹ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.36 y 60.

La observación es primordial para el proceso de aprendizaje, y es notoria la diferencia de la rapidez con la que se aprende entre niñas nativas que crecieron viendo tejidos, y los foráneos que intentan aprender a tejer, aún cuando tienen mayor capacidad, conocimiento y técnicas. Es por esta razón, que como parte de los procesos evolutivos, la atención visual es un componente esencial para aprender a tejer. Y es por medio de la observación que se aprenden diseños y ello permite la innovación y la creatividad. Patricia Marks, precisa que [...] *Además, la atención total que muestran los niños en las fotografías fue típica de sus primeras sesiones de tejido, como lo fue la posición de su cuerpo, con los brazos cercanos a sus costados. Ambas características reflejan continuidad en el desarrollo, con la atención visual y la posición corporal típicas de los recién nacidos chiapanecos*¹⁸² [...] La atención que ponen los niños a tan temprana edad no es común en otros niños de su edad, lo que refleja el proceso evolutivo que han tenido, hasta llegar a este punto.

Además de la observación, otro elemento clave del modelo educativo indígena, es el juego, [...] *en las ciencias sociales, una interpretación común del juego es que constituye la práctica de dominar habilidades adultas* [...] *Más recientemente, Lynn Fairbanks ha dado una interpretación neutral al juego: su teoría es que una actividad de juego toma lugar tan pronto las regiones relevantes del cerebro están madurando y el juego estimula la actividad neural que hará posible la actividad adulta*¹⁸³ [...] Así, el juego no sólo es un proceso por el que las niñas quieren empezar a imitar a sus madres, aprendiendo desde la observación, sino que estimula su aprendizaje a nivel neuronal.

La importancia del aprendizaje a través del juego, es que aunque aprenden a tejer hasta los 10 u 11 años, en realidad empiezan con el proceso de aprendizaje por medio de la observación y el juego desde los 2 o 3 años. Tal como lo muestra Patricia Marks [...] *El tejido de juego reveló las niñas, aunque tejían por primera vez, parecían expertas. Habían tenido experiencias previas con el tejido de jugar y el telar de juguete. Aunque se estaba realizando en un telar de juguete, el tejido no era realmente simulado. También*

¹⁸² *Idem.* p.42.

¹⁸³ *Idem.* p.44.

*habían hecho bordados de juego*¹⁸⁴ [...] De ahí que el aprendizaje conlleve cuatro claves para la exitosa transmisión del tejido: empezar con un textil pequeño, adaptado al tamaño del cuerpo y la habilidad de la aprendiz; involucrar a miembros mayores de la familia extensa; dividir la labor de enseñanza según el nivel de habilidad, y dar oportunidades de práctica a las niñas, no sólo en el tejido, sino también en la enseñanza¹⁸⁵. Este es el modelo de enseñanza que se sigue practicando en la mayoría de las comunidades indígenas. Dado que el proceso de aprendizaje empieza desde muy temprana edad, incluso de forma indirecta; es por eso que se les consideran expertas tejedoras.

C. DISEÑOS E INSUMOS

Como ya se ha dicho, en las comunidades indígenas actuales, la importancia de la tradición y la fuerza de las costumbres, se mezcla con la esperanza de progreso y el énfasis por la innovación desde la propia creatividad y la experimentación. En la mayoría de los casos, las mujeres jóvenes son las que se atreven a romper con las tradiciones y en buscar nuevas formas de tejer. Y en estas comunidades, las innovaciones se vuelven tradiciones en las siguientes generaciones como lo asienta Patricia Marks, ya que [...] *Las mujeres más jóvenes y las adolescentes, vinieron a ser las líderes de las innovaciones en el tejido y el bordado. Una adolescente de Zinacantan llevaba un huipil que acababa de tejer, [...] había tejido la tela en vez de comprar la tela tejida a máquina y le había brocado diseños florales en vez de bordárselos*¹⁸⁶ [...]

No obstante, hay tradiciones mucho más difíciles de cambiar, algunas de ellas más que ver con el uso de la tecnología que es el telar de cintura, que con las piezas que se hacen con ella, pues [...] *Las mujeres en las comunidades se colocan en la misma posición, de rodillas, para hacer distintas actividades como cambiar a sus bebés, cocinar*

¹⁸⁴ *Idem.* p. 37 – 38.

¹⁸⁵ *Idem.* 2004 p.42.

¹⁸⁶ *Idem.* p.17.

*tortillas, lavar ropa, echar tortillas en el comal, arrodillarse para poner leña en el fuego, etc., postura necesaria para el desarrollo del telar de cintura*¹⁸⁷ [...]

Si bien pareciera que la postura es incómoda, por todas las actividades que desarrollan, las mujeres son capaces de permanecer en esta posición por muchas horas seguidas sin sentir molestias. Lupita Flores, manifiesta al respecto [...] *Tejo cuando tengo tiempo entre mi hija y la tienda. No es un trabajo muy cansado, porque lo único que está trabajando son los dedos*¹⁸⁸ [...]

En lo que respecta al telar y al procedimiento de tejido, poco se ha permitido a la innovación, pues se debe de tener en cuenta que ésta es una herramienta que data desde el México antiguo y que ha permanecido casi sin alteraciones. No se habla de un rechazo al progreso, sino de la aceptación de que el telar de cintura requiere pocas mejoras para la creación de piezas que igualan calidad y belleza. La creadora, Eustaquia Ruíz Flores, precisa que [...] *Al tejer lo primero que hacemos es urdir con el urdidor y el cubo. El telar de cintura se tiene que amarrar a un árbol y nos sentamos en el piso o en una silla y con la faja nos lo amarramos a la cintura y con el cuerpo estiramos el telar para tenerlo tenso y poder tejer*¹⁸⁹ [...]

En párrafos anteriores se habló de la pérdida de algunos aspectos específicos de la tradición textil como lo son el hilado y el teñido. Sin embargo, no es un cambio que ha ocurrido en los últimos años, y en realidad es solo el reflejo de un proceso evolutivo que ha derivado en la labor textil. La tradición zinacanteca, por ejemplo, ha sido, desde hace siglos, de usar insumos comprados a otras comunidades, por lo que no es extraño que no hilen y tiñan su propio hilo, y en lugar de eso, los compren manufacturados industrialmente. De ahí que [...] *al usar estambres acrílicos para tejer, [...] las*

¹⁸⁷ *Idem.* p.31.

¹⁸⁸ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

¹⁸⁹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

*zinacantecas estaban siguiendo una costumbre de siglos de usar materiales externos a su comunidad para definir una manera de vestir distintivamente de su pueblo.*¹⁹⁰ [...]

Con nuevos sistemas de legalización y distribución de las piezas tejidas en telar de cintura, la innovación y la creatividad se han abierto camino en un mundo de tradición. Es más fácil introducir nuevos diseños en la venta para turistas, y si gusta incorporarlos lentamente en la tradición de la comunidad. [...] *A algunos zinacantecas les gusta tejer para vender en la carretera, porque podían tejer cualquier cosa que se les viniera a la cabeza, sabiendo que podría ser vendido* [...] *Esta afirmación sugiere un eslabón directo entre el comercio la innovación*¹⁹¹ [...]

Si bien en el proceso de tejido como tal, es difícil innovar, en dónde los artesanos han aprendido a experimentar es en la creación de diseños en sus bordados y brocados. Sin embargo, artesanos expertos en el telar de cintura aprecian el trabajo tradicional y aprenden a desarrollarse con maestría en él, antes de aventurarse en la experimentación y creación de nuevos diseños. Eustaquia Ruíz Flores, reconoce la herencia de los ancestros, para ella [...] *Los diseños son desde las épocas prehispánicas. A veces encontramos piezas mayas como los ancestrales como un huipil de donde sacamos los diseños contando hilos. Se pueden inventar nuevos diseños pero es muy difícil. Lo más que yo he trabajado de hilos es, lo máximo de un telar es de 80 cm, y depende del grosor del hilo. Del más delgado lo más que he usado yo son más de 1000, como 1500 y es posible hacer brocado. Cuando es muy ancho cansa por el movimiento que se tiene que hacer*¹⁹² [...]

Una vez más, la observación es la principal clave para el tejido en telar de cintura. Las mujeres de Chiapas han aprendido a sacar diseños al contar hilos a través de una retícula imaginaria que desenvuelven sobre cualquier tejido, haciéndolas maestras en el complicado arte del brocado. Sin duda, [...] *La práctica de copiar los diseños de otras*

¹⁹⁰ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.113.

¹⁹¹ *Idem.* p.18.

¹⁹² Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

miembros de la familia indica que ayudar a los miembros de la familia, o quizá expresar la identidad de la familia, puede ser más importante que la expresión individual¹⁹³ [...]

Aunque los diseños familiares y comunitarios se construyen como una convención, a veces se permite la innovación y la individualización, siempre y cuando respetando la tendencia social. Además de las habilidades para el tejido, las mujeres expertas del telar de cintura, han desarrollado una habilidad muy particular de la observación, en la que pueden reproducir cualquier diseño que vean, a través de sencillas fórmulas matemáticas y conteo de hilos.

D. PROCESO DEL TEJIDO.

En el capítulo anterior se establecieron a grandes rasgos los esbozos del proceso de tejido, el cual, para su mejor estudio, se divide en hilado, teñido, urdido, tejido, y en caso que se utilice, bordado y brocado. Sin embargo, en comunidades de Chiapas, Oaxaca y Guanajuato, el proceso a mano de hilado y teñido se ha perdido paulatinamente. Las mujeres artesanas han aprendido a hilar únicamente cuando la prenda así lo requiere, y en caso contrario, aprovechar el tiempo que se gasta hilando y tiñendo, para tejer; el cual por cierto tiende a ser tan largo como el tejido mismo. Otro factor dominante en la elección de la compra o hilado manual, es la variabilidad de hilos y colores con los que pueden trabajar, cuando compran hilos creados en máquina. A pesar de ello, algunas comunidades se aferran a la tradición de hilar, afirmando que comprar hilos, como lo señala la creadora Lupe Mendoza, *[...] rebaja la calidad de los tejidos¹⁹⁴ [...]*

Eustaquia Ruíz, al igual que sus compañeras, señala *[...] Nosotras compramos los hilos. Antes hilábamos pero lleva mucho tiempo. Aún hay pueblos donde siembran algodón, lo hilan y lo tejen pero es un proceso muy largo. En Tenejapa o San Juan*

¹⁹³ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.158.

¹⁹⁴ Entrevista a Lupe Mendoza... *Op. Cit.*

*Chamula hilan con lana. Pero la mayoría de las artesanas compran hechos los hilos, porque ya podemos hasta encontrar más colores*¹⁹⁵ [...]

La creadora Rosa Vázquez, precisa que existen otras comunidades, como en Venustiano Carranza, donde se rehúsan a usar hilos comprados y siguen hilando a mano, pues la calidad del hilo resultante se puede controlar desde el momento de su creación. No obstante, en esta comunidad utilizan tintes artificiales en su mayoría, por la enorme oferta de colores que hay en el mercado. Ella explica que [...] *para los rebozos y huipiles que usamos del diario, compramos los hilos ya teñidos y tejemos más rápido, sin importarnos tanto la calidad. Pero cuando son huipiles y rebozos ceremoniales, los hilos los teñimos nosotras, aunque eso aumenta el tiempo que nos lleva tejer, pero la calidad del tejido es mucho mayor*¹⁹⁶ [...]

El proceso más meticuloso y difícil para tejer en telar de cintura es el urdido o ensamble del telar, en el que se cuentan hilos individuales. Requiere esfuerzo físico y mental para lograr terminar el urdido de forma exitosa, y puede llevar varias horas de trabajo continuo. Los hilos se cuentan individualmente y son separados manualmente en pares y nones. Eustaquia Ruíz Flores explica que

[...] el hilo se pone en el cubo y se cuentan los hilos en el urdidor para determinar el ancho del telar. Cuando se tiene el ancho de los hilos, se tiene que empezar a armar el telar. Después separamos los hilos uno por uno, y luego se tensa el hilo en el palo para poder levantar el telar y tejer. Cuando ya están separando los hilos por ambos extremos en los rodillos, empezamos a hacer los cambios de hilos en 8, en dos varitas, agarrando el hilo para poder jalar. Cuando ya está listo, empezamos a tejer con el machete para apretar los hilos¹⁹⁷ [...]

Lo cierto es que el proceso del urdido, es quizá el momento más difícil de todo el tejido, pues su desarrollo no puede ser mecánico como en otras etapas. Cuando la

¹⁹⁵ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

¹⁹⁶ Entrevista a Rosa Vázquez, en Venustiano Carranza, a dos horas de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 09 de mayo a las 14:36 horas.

¹⁹⁷ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

artesana está tejiendo puede poner atención a sus hijos, o ver la televisión o bien, realizar diversas actividades. Sin embargo, el urdido se tiene que hacer con concentración, contando hilos de forma individual, y con una preconcepción del trabajo terminado [...] *a fin de comprender lo que está haciendo, la tejedora debe ser capaz, mentalmente, de conectar la imagen de los hilos sobre un urdidor con la imagen de los hilos sobre un telar de cintura*¹⁹⁸ [...] Para hacer eso, ella debe ser capaz de comprender cómo transformar la configuración de los hilos en el urdidor en la configuración que tendrán los hilos en el telar

La mujer artesana al recrear su entorno tiene que usar la imaginación para visualizar cómo quedará la urdimbre extendida sobre el telar, lo que se describe como un pensamiento al nivel de operaciones concretas de Piaget.

El brocado y el bordado son dos actividades creativas que se agregan al tejido para hacerlo más valioso y complicado. A diferencia de otras comunidades donde las mujeres se especializan en una sola actividad, las mujeres de Chiapas son expertas en el tejido, brocado y bordado. La creadora Guadalupe Flores, explica [...] *cuando aprendemos empezamos con diseños lisos para practicar el funcionamiento del telar y después vamos empezando con el brocado. Además de tejer hacemos bordados en manta para hacer blusas o huipiles*¹⁹⁹ [...] Así que, al igual que en el urdido, el brocado incluye contar hilos de manera individual, realizar vueltas sin conteo lo que permite se tensen y fórmulas matemáticas sencillas para el correcto conteo. Tal conocimiento, Guadalupe Flores, lo reafirma diciendo que

[...] los diseños del brocado dependen de los hilos que contamos al momento de ir haciendo líneas, lo que lo hace complicado, porque la configuración de los hilos cambia en cada vuelta. Y los hilos se cuentan solo de un lado al otro, y entre líneas se incorpora un hilo del color de la urdimbre que queda oculto para que siempre se hagan los conteos para el mismo lado.

¹⁹⁸ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.47.

¹⁹⁹ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

Los brocados se pueden hacer en combinación de colores lo que hace que quede hermoso pero complica el trabajo del conteo de hilos²⁰⁰ [...]

Lo cierto es que en el telar de cintura, los diseños se realizan a partir del brocado, que es la incorporación de hilos de diferente color o posición mientras se va tejiendo. Es un proceso matemático en el que se cuentan hilos uno por uno, saltando espacios y seleccionando los que quedarán por encima del entramado. Eustaquia Ruíz Flores, como creadora de arte, profundiza en su explicación, precisando que

[...] hay muchos diseños y cada diseño tiene una simbología diferente, santos, monos, ranas, sapos, serpientes emplumadas, etc. El brocado es matemático y se tienen que contar los hilos uno por uno. Algunas veces aprendemos de muestras que nos han dejado y otros nos lo enseñan hasta que lo aprendemos de memoria. Y en cada vuelta, cambia la configuración matemática que se usa. Con brocado es mucho más complicado²⁰¹[...]

Por tanto, el telar es respetado por las artesanas creadoras, no sólo como una herramienta de trabajo, sino como parte integral de sus vidas. Del mismo modo, las piezas resultantes, forman parte de la cotidianeidad de las mujeres y de las comunidades. En Zinacantan, por ejemplo, existe la tradición de no cortar el tejido, la cual viene de una idea de respeto por los hilos de la urdimbre y del tejido por sí mismo. Patricia Marks, señala que [...] *la regla más básica del tejido zinacanteco es no cortar la tela. A diferencia de algunos grupos mayas, éstos nunca cortan sus tejidos para sacarlos del telar de tal manera que se requiera una bastilla. Ellas tejen ya sea una pieza hasta el final de las vueltas de la urdimbre o dejan colgar flojamente los hilos de la urdimbre como un fleco*²⁰² [...]

E. ESTÁNDARES DE CALIDAD.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

²⁰² Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.96.

Las mujeres artesanas han aprendido a encontrar en los textiles, oportunidades de trabajo y de ingresos económicos, a veces más beneficiosos incluso que el trabajo de los hombres en el campo. Es por esta razón que, buscando obtener cada vez la mayor cantidad de beneficios posible, han desarrollado un sistema de estándar de calidad. Rosa Vázquez, opina que [...] *Los textiles que hacemos en Venustiano Carranza son lo más solicitados en Tuxtla y en San Cristóbal. Hemos puesto mucha atención en la calidad de los productos que mandamos, y esto nos ha dado fama*²⁰³ [...]

De ahí que las mujeres de Venustiano Carranza trabajan textiles hechos de algodón muy delgado, piezas livianas y frescas ideales para el calor que hace en la zona. Son tejidos que poseen una calidad inigualable y han aprendido a crear un sistema de alta calidad que regula todas las piezas que mandan a las ciudades a vender. El estándar de calidad no sólo les ha dado fama a las tejedoras de Venustiano Carranza, sino que además las dotan de privilegios, como la paga de las prendas por adelantado. Su trabajo es reconocido en todo el estado y solicitado por los compradores expertos. Rosa Vázquez, explica las circunstancias que enfrenta la creadora para vender esta prenda ceremonial y contar con el ingreso económico: [...] *en San Cristóbal ahorita sólo tenemos a la venta 3 rebozos de boda, que se pueden comprar en algunas cooperativas. Generalmente las piezas se quedan en consignación y el dinero nos lo dan hasta que las prendas se vendan, pero para este tipo de prendas los dueños de las cooperativas han aprendido que vale la pena pagarlas por adelantado. En el museo textil tienen uno a la venta por 15,000 pesos, pero a nosotros nos lo pagaron en 12,500 el día que lo entregamos*²⁰⁴ [...]

Las mujeres artesanas han aprendido a juntarse en grupos de trabajo, que les facilita tener acceso a más puntos de venta y hacerse de un renombre entre los expertos y los compradores. La creadora Vázquez, expone las ventajas del trabajo comunal del grupo al que pertenece [...] *Yo soy la representante del grupo en el que trabajamos. Somos ahorita 15 mujeres y cada que una quiere entrar les hago una especie de examen,*

²⁰³ Entrevista a Rosa Vázquez, en Venustiano Carranza, a dos horas de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 09 de mayo a las 14:36 horas.

²⁰⁴ Entrevista a Rosa Vázquez, en Venustiano Carranza... *Op. Cit.*.

*las evaluó tanto a su forma de trabajar, horas de dedicación, como a sus piezas. Muchas no logran la calidad que esperamos que tengan, y eso que aquí somos expertas tejedoras. Hay muchos grupos en Venustiano Carranza, pero nos gusta saber que de todos, somos las que mejor trabajan*²⁰⁵ [...] La calidad artística en el grupo de Rosa Vázquez ha logrado un reconocimiento más allá de sus fronteras. De las 15 mujeres que trabajan con ella, 12 han ganado distintos premios estatales y nacionales y Rosa incluso ha expuesto sus piezas en Estados Unidos y Europa. Recientemente fue con su hija a Chicago a recibir un premio.

Por consiguiente, uno de los principales problemas a los que se enfrentan las mujeres tejedoras en cuanto a la venta de sus piezas, es la sobreproducción que se tiene. La oferta es excesiva para un mercado donde la demanda no es tanta. Es por esta razón, que poco a poco han debido ajustarse a mejores estándares de calidad, hilando y tiñendo a mano de nuevo, y aumentando la dificultad de sus piezas. La forma de trabajo de las mujeres de Venustiano Carranza ha empezado a ser copiada por otras comunidades, al ver que les funciona. El grupo de Eustaquia, en San Andrés Larráinzar, tiene un complejo estándar de excelencia, y mujeres en San Juan Chamula empiezan a hilar y teñir de forma tradicional. [...] *Hace unos meses nos enteramos que el grupo de Eustaquia (San Andrés Larráinzar) está poniendo atención a la calidad y se está haciendo de clientes extranjeros que pagan bien por sus piezas. Nosotras empezamos preocupándonos por la calidad de las piezas, y nos alegra saber que ya hay otros grupos que hacen lo mismo*²⁰⁶ [...]

Esta preocupación por la excelencia en las piezas, no sólo les otorga una mayor apertura a un mercado tan competitivo, sino que además se dan a conocer entre otras tejedoras. Ello les da una especie de fama, y hace que más mujeres quieran trabajar con sus grupos de tejido. Eustaquia, por ejemplo, es una de las tejedoras más valuadas y vendidas de San Cristóbal, pues ha sabido mantener una calidad suprema en todos sus pedidos. Ahora vende a algunos diseñadores de muebles y ropa de distintas partes del

²⁰⁵ Entrevista a Rosa Vázquez... *Op. Cit.*

²⁰⁶ *Idem.*

mundo, por lo que muchas mujeres quieren trabajar con ella. Su interés por la calidad en los tejidos sustenta la vida de casi dos decenas de mujeres, así como a sus familias. Eustaquia Ruíz, explica la conformación de su grupo y requisitos que deben tener [...] *En mi grupo somos casi pura familia, y hay artesanas 15 o 18 mujeres que quieren trabajar conmigo, y todas pasan pruebas de calidad para ingresar al grupo*²⁰⁷ [...]

En algunas ocasiones, es el turismo internacional el que más valúa y paga las piezas de enorme calidad, incluso haciendo pedidos por mayoreo para la venta en sus países. Tal como lo confirma Martha Ortiz pues [...] *Los extranjeros son los que hacen más pedidos porque pueden pagar más y son los que comprenden el trabajo, el tiempo y el material, por lo que podemos cobrar más. En las tiendas no piensan ni en el tiempo ni en el material y solo quieren que dejemos las prendas más baratas. Extranjeros aprecian más mi trabajo*²⁰⁸ [...]

Esta es una realidad que los artesanos perciben y comprenden. Algunas mujeres en Yoshib incluso hacen esfuerzos para aprender a hablar inglés pues entienden que el mercado extranjero paga mejor sus piezas. Incluso, llegan a desarrollar otro tipo de relaciones con ellos que van más allá de lo meramente comercial. Martha Marks señala que [...] *En la cultura zinacanteca, las relaciones con los extranjeros, como situaciones extraordinarias, eran asimiladas en vínculos familiares permanente*²⁰⁹ s [...] Las relaciones que se crean no son de carácter esporádico, y generalmente consideran a quienes los ayudan, apoyan y estudian, como parte de sus familias.

F. MERCADO TEXTIL.

Una de las grandes innovaciones que han tenido las mujeres artesanas, con respecto a su quehacer textil, es el adentrarse con sus piezas al comercio de las mismas, convirtiéndose en una actividad económica que en algunas ocasiones, asegura su sobrevivencia y la de la

²⁰⁷ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

²⁰⁸ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz...*Op. Cit.*

²⁰⁹ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.9

comunidad entera. Veinte años atrás, el tejido y la producción textil, con la agricultura, eran el corazón de la subsistencia zinacanteca. Desde nuestra partida en 1970, a la economía de subsistencia se había añadido el comercio. Simbolizaba el incremento del comercio con el mundo de habla española y la economía nacional mexicana²¹⁰.

La venta de artesanías se ha vuelto el sustento económico para muchas familias. Por lo general los hombres trabajan el campo o rentan el uso de carros y camionetas como taxis, pero hay evidencia de casos en los que comunidades enteras basan su ingreso económico en el trabajo de las tejedoras. Martha Ortiz señala los dilemas que enfrentan para que una prenda alcance un precio justo a su trabajo, ya que [...] *Para poner el precio de las piezas terminadas, tomamos en cuenta el material y el tiempo que nos lleva tejer. El regateo nos afecta porque lleva mucho trabajo. A veces no ganamos mucho pero depende del costo de los trabajos. Hay familias que se mantiene únicamente de vender y al trabajo de las artesanías. Como mujeres no tenemos otras opciones de trabajo, no salimos a trabajar a otras ciudades. Los esposos a veces salen poco tiempo a buscar trabajo pero es muy difícil que consigan*²¹¹ [...]

Los precios que se ponen corresponden a la cantidad de material que se llevan en una pieza, y al tiempo invertido. Es un golpe a su economía y al valor de su trabajo, cuando los compradores recurren al regateo como afirma muestra informante. La costumbre que tienen algunas personas de aumentar sus precios previendo el regateo no es algo que las mujeres en Chiapas realicen, así que con cada pieza regateada, ellas pierden. Otro cambio en el modelo económico de las mujeres, es que antes tejían para ellas mismas y vendían lo que no les gustaba o les quedaba mal. Ahora, tejen para complacer un mercado cada vez más exigente y competitivo. Al respecto, la investigadora Martha Marks, hace un recuento de cómo ha evolucionado la tarea de elaboración de esta prendas artísticas [...] *Hoy en día, predominan las prendas hechas*

²¹⁰ *Idem.* p.2.

²¹¹ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz.... *Op. Cit.*

*especialmente para turistas. En 1970, lo único que las tejedoras vendían eran las prendas que les habían salido mal*²¹² [...].

Pero no solamente son los turistas la fuente de dinero por las piezas expandidas. En algunas ocasiones las prendas se venden dentro de los miembros de la misma comunidad, que no saben hacer algunos diseños, o cuya calidad no es tan buena, ya que [...] *para 1991 muy pocas mujeres sabía cómo producir los cada vez más elaborados textiles necesarios para la moderna manera de vestir de los zinacantecos*²¹³. [...] situación que creó presión para producir más tejidos y costuras “a pedido” a cambio de estipendio. Ahora se pagan entre ellos mismos más dinero por un huipil elegante, de lo que jamás haría un turista.

De esta forma, también ha cambiado la concepción que se tiene de algunas prendas y su función en la sociedad. Antaño, si se tejía un rebozo nupcial y la persona no se casaba, éste debía ser destruido. Con el tiempo y la demanda de dichas piezas en lugar de destruirlos los vendían y el dinero se le daba a la familia de la novia. Hoy en día se hacen este tipo de rebozos bajo pedido y no necesariamente para ceremonias. Rosa Vázquez, manifiesta con orgullo la creatividad de las prendas que elaboran [...] *Los trabajos ceremoniales que hacemos tienden a ser más hermosos que los que usamos de diario. Descubrimos que aunque nos llevan más tiempo hacerlos, y los vendemos más caros, los que nos compran prefieren este tipo de trabajos que los del diario, por lo que empezamos a vender de este tipo de prendas, incluso cuando a veces iba en contra de nuestras tradiciones*²¹⁴ [...]

G. ORGANIZACIONES Y COOPERATIVAS.

²¹² Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.2.

²¹³ *Idem.* p.17.

²¹⁴ Entrevista a Rosa Vázquez... *Op. Cit.*

Las mujeres artesanas de las comunidades indígenas han aprendido a colaborar unas con otras, a través de cooperativas, organizaciones y grupos, en las que trabajan juntas, mejoran su actividad tejedora, y buscan nuevos espacios para venta de piezas y compra de insumos. De esta forma, cuando una de las mujeres no puede salir a las ciudades a mover sus piezas, solo tiene que darlas a la encargada de ir a las ciudades, o las grandes urbes, para tener acceso a mejores ventas. Además, el reconocimiento a la labor artesanal no sólo podía brindarles mejores condiciones de vida, sino además retomar el orgullo y el gusto por ser tejedoras.

No obstante, los grupos y cooperativas tienen sus desventajas, pues se manejan en un sistema burocrático de toma de decisiones que no siempre benefician a todas las integrantes. Viendo este dilema, Merit Ichin desarrolló un proyecto de organización libre de esta burocracia, que echó a andar en San Cristóbal de las Casas, y cuyo modelo ha empezado a ser copiado en otros puntos de la República. Una de las principales fortalezas del trabajo de Merit, es que vivió en carne propia la situación económica de los grupos y tuvo un acercamiento real con las comunidades. Entendió sus necesidades y su forma de vida.

Sólo en San Cristóbal de las Casas hay más de 15 cooperativas donde se ponen a la venta distintos artículos. Hay comunidades que distribuyen sus piezas en varias cooperativas y puntos de venta para abarcar mayor mercado, pero la cantidad de piezas a la venta sobrepasa enormemente la demanda de las mismas. La creadora Merit Ichin expresa su preocupación por el problema que enfrentan sus prendas en el mercado, pues *[...] Quieren vender y ese es el problema de lo que llaman el cuello de botella. Sobreproducción en muchas cooperativas, iniciativas privadas y donde se vende. La competencia es bruta*²¹⁵ *[...]*

Merit Ichin, reflexiona explica la marginación que han enfrentado sus productos en el mercado: *[...] con al paso del tiempo me di cuenta de que no hay un reconocimiento al artesano. Se le paga tanto, se pone en la tienda un costo más alto y los*

²¹⁵ Entrevista a Merit Ichin, en San Cristóbal de las Casas...*Op. Cit.*

*salarios de los que trabajábamos ahí salían de las prendas; y había un administrador que decía que no pasen de aquí, toda una discriminación*²¹⁶ [...] La realidad es que las organizaciones que atienden a los artesanos, por lo general son las más racistas y discriminatorias. Esto presume un problema mucho mayor que la simple sobreproducción, pues es dentro de los mismos organismos que defienden al artesano, donde a veces se encuentran los peores ejemplos de discriminación.

Es difícil trabajar con indígenas no sólo porque institucionalmente no se les da el reconocimiento, sino además porque internamente, los grupos indígenas están acostumbrados a guardar silencio. Merit Ichin, como creadora, expresa su autocrítica de la situación y que deben luchar por su dignidad: [...] *así piensan, porque así le han enseñado y no levantan las voces porque no saben que tienen derechos. Y que a las mujeres indígenas se les dice que hablen y digan [...] pero si aún no entienden que es parte de sus derechos [...] y contar sus necesidades, entonces no lo va a hacer, y son voces apagadas*²¹⁷ [...]

La organización busca demostrarles a las mujeres indígenas que ellas son las que deben de trabajar por sus derechos y por su sustento de vida; y no depender de instancias gubernamentales o apoyo de extranjeros. Para este nuevo tipo de organización, se consiguió un espacio libre de renta por ser grupos autónomos zapatistas, y sólo se buscar un cierto ingreso mayor para pagarle a un tendero, que por lo general es una mujer de alguna comunidad que vive en San Cristóbal para estudiar, y gana más que el salario mínimo. Merit Ichin, como creadora, señala el por qué deben luchar por la dignidad de sus personas [...] *No hay jefes y tienen libertades porque es la estructura de la que nos queremos librar, siendo un equipo que trabaja juntos y evitar chismes y malos entendidos, porque ese es su espacio. Y reciben prendas, administran, pagan, y yo soy un acompañamiento para que aprendan y puedan tomar decisiones. La idea es que los*

²¹⁶ Entrevista a Merit Ichin. *Op. Cit.*

²¹⁷ *Idem.*

*grupos puedan hacerlo solas y tomen decisiones y aunque doy opinión pero no son su jefa*²¹⁸ [...]

Una importante diferencia entre las cooperativas y la organización de Merit, es que ésta se nutre de las piezas de las artesanas y no genera ingresos más que para las artesanas, lo que evita conflictos, roces y disminución de precios. Eustaquia Ruíz Flores, como creadora, reflexiona y explica que aspectos tiene que cambiar para tener un mercado justo entre los creadores, ya que [...] *En las cooperativas aumentan precio para tener ganancias. Entre cooperativas hay competencias, porque los que venden por debajo del precio son los que lo compran más baratos y no valoran el trabajo porque no saben cómo es realmente el trabajo. Pero a veces lo dejan más barato porque las artesanas necesitan dinero. En Santo Domingo, los que venden son los que van a las comunidades a comprar, y vienen a San Cris a venderlo barato. Y entonces es un círculo vicioso entre calidad y precio*²¹⁹ [...]

Vender en cooperativas es un trato seguro porque las piezas salen. Sin embargo, la mayoría funcionan a consignación y pueden pasar años antes de que la tejedora vea el producto económico de su venta. Como en la mayoría de las comunidades de Chiapas, en Yoshib las mujeres tejedoras se organizan en grupos o cooperativas, y se reparten pedidos o tejen para vender en las urbes del estado o del país. Este tipo de organización permite a más mujeres poder tejer y vender sus piezas en lugares donde usualmente no tienen acceso. Es elegida una presidenta, que además de ordenar en el grupo y repartir diligencias, es la persona encargada de viajar a las ciudades para la entrega y venta de las piezas tejidas por toda la organización. Generalmente en las organizaciones de las comunidades, las mujeres pasan por filtros de calidad para poder integrarse al grupo. Siendo que el trabajo de todas representará al grupo en las ciudades, la calidad del tejido es primordial y estrechamente relacionada con el precio en el que se puedan vender. El buen trabajo de una beneficia a todas y viceversa²²⁰.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

²²⁰ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Cit.*

H. ORGULLO DEL TEJEDOR.

En Zinacantan, Chiapas, las madres empiezan a enseñar a sus hijos el arte del telar cuando tiene suficiente “espíritu”. Como ya se dijo en apartados anteriores, el aprendizaje del telar comienza a través de la observación y el juego. Sin embargo, la enseñanza formal empieza entre los 10 y los 12 años, cuando el cuerpo de la niña ya es lo suficientemente fuerte para trabajar el telar, y cuando poseen este espíritu tejedor, ya que *[...] Los padres pueden y deben influir en el aprendizaje de los niños para trabajar. Una niña empieza a tejer cuando tiene suficiente “alma” o “espíritu”. El espíritu es necesario porque tejer es muy difícil, frustrante, demandante, come tiempo, e intelectualmente exigente. Con el espíritu una niña tejerá por su propia voluntad*²²¹ [...]

Este espíritu, conforme la artesana crece, se puede traducir en un sentimiento del orgullo al tejer. Si bien, en la mayoría de los casos, se teje como medio de subsistencia y para la venta y manutención, el orgullo de lo que se está haciendo permanece en todas las tejedoras. Eustaquia Ruíz trasmite la satisfacción de ser creadora. Tejer es, una práctica cotidiana que genera placer, proporciona energía y que disfrutan realizar. El goce ha permitido que esta antigua tradición se siga conservando a pesar del tiempo *[...] para nosotras no es cansado o tedioso, pero cuando estamos cansados del trabajo nos llenamos de energía tejiendo, por todos los movimientos que hacemos. Además disfrutamos el proceso por colores y diseños y es muy placentero y bonito tejer. Trabajando el día pasa de volada. Se disfruta y me encanta. Es hermoso*²²² [...]

No obstante, algunas mujeres han tomado del tejido una actividad económica de la que dependen sus vidas y las de sus familias. Muchas familias se sustentan del trabajo del tejido, por lo que se ha convertido en un trabajo más. Cuando adquiere esta importancia vital, la pasión y el gusto por tejer van desapareciendo *[...] claro que esto de*

²²¹ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.52.

²²² *Idem.*

que sepan coser, bordar, tejer, era como algo más elementos de ser mujer en la comunidad, que al paso del tiempo se ha ido desvaneciendo, porque ahora hay mujeres que ya no quieren tejer. Y también ese mito de que hay de que si le encanta, le gusta y se apasiona, y cuando hablas con ellas, y dicen que es un pedido y se tienen que estar por decir las 24 horas, y hay comunidades en donde aun no hay luz, y si es un pedido con una veladora o con la lumbre y eso también es un desgaste físico²²³ [...]

A diferencia de las mujeres de Chiapas que tejen para mantenerse. Ignacio Flores, de Guanajuato, encontró en el tejido un *hobbie* para después de su jubilación. Lo hacía por gusto y fueron pocas las piezas que vendió. Al respecto, Fernando Flores²²⁴, nieto de un tejedor, relata la historia de su abuelo [...] *Guanajuato no es por excelencia un estado donde se hace el telar de cintura, y menos por hombres. Mi abuelo tuvo un romance hace muchos años con una mujer de Oaxaca, y es ahí donde aprendió a tejer. Cuando falleció mi abuela, fue cuando mi abuelo comenzó a tejer, al punto que al final de su vida tejía diario, no para vender sino para honrar a las dos mujeres a las que amó²²⁵ [...]*

El interés por los textiles lo llevó a experimentar distintas técnicas, incluso una de las más complicadas que hay, que es el rebozo de 5000 hilos de urdimbre. Recordemos que en el telar de cintura la anchura máxima es de 80 cm, por lo que usar 5000 hilos de urdimbre es una tarea muy laboriosa y complicada. Fernando Flores, explica cómo quedó inacabada la obra de su abuelo [...] *En Oaxaca aprendió a hacer un rebozo que lleva más de 5000 hilos de urdimbre, con un complicado bordado (brocado). Nunca lo terminó y a la fecha aún está a medio trabajar en su telar de cintura²²⁶ [...]*

²²³ Entrevista a Merit Ichin, en San Cristóbal de las Casas... *Op. Cit.*

²²⁴ Entrevista a Fernando Flores, nieto del fallecido Ignacio Flores. Guanajuato, Gto. Realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 14 de agosto del 2016.

²²⁵ Entrevista a Fernando Flores, nieto del fallecido Ignacio Flores, en Guanajuato Capital, Guanajuato, realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 14 de agosto a las 18:09 hrs.

²²⁶ Entrevista a Fernando Flores... *Op. Cit.*

I. EMANCIPACIÓN DE LA MUJER ARTESANA.

Uno de los mayores retos a los que se enfrentan actualmente las mujeres artesanas como parte de un México occidentalizado, donde cada vez los valores de las grandes ciudades merman incluso en las comunidades más alejadas, es la independencia del varón, la emancipación y el auto sustento. Poco a poco las mujeres han podido insertarse en actividades económicas que les permiten ser independientes de sus padres o esposo. Eustaquia, por ejemplo, es divorciada; y Lupita Flores se separó de su pareja y cría a su hija ella sola. Al respecto, expresa que [...] *El único trabajo que pueden hacer las mujeres en las comunidades es en telar de cintura o en bordado y vienen a San Cristóbal a vender. Yo nunca me casé, solo nos juntamos y no funcionó y terminó, y por eso puedo hacer lo que quiera porque no tengo marido y no tengo que responderle a nadie*²²⁷ [...]

A pesar de estos cambios, generalmente las mujeres que toman la decisión de salir adelante a través del tejido, de moverse a las ciudades y de vender, son mal vistas. A pesar de que son las que, en ocasiones, sacan adelante a comunidades enteras. Merit Ichin, enuncia: [...] *Empezamos a trabajar con ellas como cooperativa, que ellas podían decidir que proyectos hacer sin necesidad de una institución. Hay otras barreras como los esposos, la comunidad que las enjuician por salir. Una mujer no puede salir sola, requiere salir con un hombre, para evitar que se piense que salen a buscar maridos. Los pocos pasos que han dado es bastante, por gente que han entendido eso y que saben que los costos son altos*²²⁸ [...]

Patricia Marks considera que [...] *El tejido era, y es considerado el pináculo de la feminidad zinacanteca y un importante atributo para atraer a un marido, por lo que las adolescentes tienen motivación para coser y tejer*²²⁹ [...]

²²⁷ Entrevista a Guadalupe (Lupita) Flores... *Op. Cit.*

²²⁸ Entrevista a Merit Ichin.. *Op. Cit.*

²²⁹ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p. 95.

Aprender a tejer es una importante forma de definirse como mujeres, y las que no tejen son aún mal vistas por la comunidad. Existe un importante vínculo entre las figuras femeninas y las prácticas que deben desempeñar en la sociedad. Esto ha permitido que la tradición textil no se haya perdido a pesar del tiempo. Tal como lo manifiesta Patricia Marks, [...] *cuando una bebé nace en Zinacantán, los familiares inmediatamente colocan utensilios de cocinar y moler; enseres del tejido y flores al alcance de la recién nacida para reforzar su futuro papel femenino*²³⁰ [...]

Como ya se ha discutido, las generaciones mayores enseñan a las menores a través de la observación y la práctica, pero las niñas tienen su primer acercamiento a través del juego. Es raro que los hombres tejan pero poco a poco ha habido casos en que aprenden a tejer y dejan el trabajo del campo, o realizan ambos. Al respecto, la creadora Eustaquia Ruíz, explica como adquirió este conocimiento [...] *A mi me enseñó mi mamá pero con el tiempo ahora puedo ver una pieza y sacar el mismo diseño y fui aprendiendo por mi cuenta. Todas mis hermanas tejen también. Los hombres trabajan el campo. Y mi hija ya sabe tejer, yo le enseñé porque estaba bien emocionada para aprender a tejer, y en primaria se dedicó a aprender. Ella empezó a los 6 años y hasta los 9 o 10 yo le enseñé. A la fecha solo teje en vacaciones para no dejar la escuela*²³¹ [...]

Las mujeres que se atreven a salir de la forma tradicional de vivir son vistas como diferentes y en ocasiones discriminadas. Pero en la mayoría de las comunidades, se requieren mujeres así que lleven las prendas a las grandes ciudades y comiencen a vender. Es una paradoja de discriminación y sustento. [...] *Entonces quienes van asumiendo la directiva, mujeres que tienen el deseo de salir a la ciudad, seguir estudiando, que dicen el destino de una mujer indígena no solo es casarse, y eso tienen costos, como nunca casarse o zafarse de la comunidad. Van asumiendo todo eso y ellas mismas dicen que antes no sabían que había otras cosas que hacer, algunas se atreven y otras siguen en el camino tradicional a pesar de los costos*²³² [...]

²³⁰ Marks Greenfield, Patricia. *Op. Cit.* p.29.

²³¹ Entrevista a Eustaquia Ruíz Flores... *Op. Cit.*

²³² Entrevista a Merit Ichin... *Op. Cit.*

Empoderar a las mujeres representa motivarlas a amar lo que hacen, a que se sientan orgullosas y a evitar que se pierda una tradición milenaria. Al respecto, Merit Ichin, afirma [...] *nos interesa motivar a las jóvenes a estudiar y a continuar con sus tradiciones sin tener que elegir una u otra*²³³ [...] Mujeres como las que forman parte de la cooperativa de Yoshib, entienden que lo que hacen es arte y debe ser valorado como tal. Sin embargo, incluso algunos directivos de facultades de arte (UAEMex) consideran que el valorizar las tradiciones evita el progreso y el avance. Martha Ortiz reivindica su herencia ancestral como creadora [...] *Debemos decir que no es artesanía, es realmente arte y revalorarlo. Pero estamos inmersos en un contexto en que como es indígena pues no tiene valor. Va implícito la discriminación como en sus telares va implícito la tradición milenaria. Algunos lo vemos y otros nos negamos, pero son nuestras raíces indígenas. Y cualquier persona que quiera venir a ver lo que hacemos es bienvenido. Boko Labal ansetik (Gracias a las mujeres*²³⁴) [...]

En Guanajuato, la familia Flores se reunió al fallecer el abuelo Ignacio, e hicieron un recuento de las piezas que había realizado a lo largo de su vida. Ellos piensan que con la muerte del Sr Flores, la tradición del tejido guanajuatense también falleció, pues [...] *Mi abuelo falleció el año pasado, y creemos que era el último tejedor de telar de cintura y de pedales que había en esta zona de Guanajuato. Ninguno de los nietos nos interesamos por seguir la tradición, y cuando a mi y a mi hermano nos pareció interesante, ya era demasiado tarde*²³⁵ [...] Si es cierto lo que piensa la familia Flores, con la muerte de Ignacio, se perdió una parte de la tradición textilera guanajuatense. Si bien Ignacio no era un artesano desde los albores de su vida, su obra es un claro ejemplo de la pasión que se puede desarrollar en cualquier etapa de la vida [...] *Ahora somos varios los nietos que nos arrepentimos de no haber querido aprender a tejer con mi abuelo. Lamentablemente ya no hay quién nos enseñe, y como viajó tanto, sabía mucho*²³⁶ [...].

²³³ *Idem.*

²³⁴ Entrevista a la Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz... *Op. Ci.*

²³⁵ Entrevista a Fernando Flores, nieto del fallecido Ignacio Flores...*Op. Cit.*

²³⁶ *Idem.*

REFLEXIONES FINALES

Como se vio a lo largo de la investigación, existe aún hoy en día una clara diferencia entre cultura popular y cultura dominante, segregando a la primera por debajo de la segunda, y otorgando valores capitalistas de mayor importancia a aquella que gana en relevancia y estatus social. Esta discriminación hacia lo popular se ve en materias como producción plástica, lenguaje, vestimenta, forma de vida, cosmogonía e incluso religión. Es común ver que el “occidentalizado” es reconocido como una persona culta, abierta al cambio, con mayor adaptabilidad al paso del tiempo. Por otro lado, el indígena es visto como alguien inculto, incapaz de evolucionar por su apego a las tradiciones, segregado e incluso el causante de la falta de progreso en el país.

En materia de arte contra artesanía, el primero es considerado el reflejo de una mente capaz de conceptualizar ideas complejas e interpretarlas a través de la expresión plástica, visual o artística. Por otro lado, la segunda es meramente una repetición de técnicas ancestrales, que carece de conceptos pues se desarrollan como una costumbre

arraigada a la mente del productor, regularmente indígena, y que a pesar de ser el reflejo de la cosmogonía de un pueblo, en ocasiones es catalogado como “manualidad”.

No obstante, en la investigación se intentó reubicar la posición de la artesanía con respecto al arte. Si bien es cierto que el arte tiende a tener concepto, aunque contemporáneamente se puede prescindir de éste sin que se pierda la categoría del objeto; la artesanía también posee conceptos que, a través de técnicas concebidas hace muchas generaciones, son transmitidos por sus creadores, sin atentar contra la tradición y la costumbre que datan desde el México antiguo.

Si bien, el arte se caracteriza por ser la representación plástica o visual, refiriéndome a las artes visuales, pues cuestiones de música, escénicas y arquitectura no se tocaron en esta investigación; de un artista o un colectivo, mediante cualquier técnica o herramienta que desee el productor para la representación de una idea o concepto, en la que la creatividad y la innovación juegan un papel importante; la artesanía posee éstas mismas características, con la única diferencia de que es elaborada por aquellos que en nuestra sociedad se les reconoce como artesanos, y sus técnicas y herramientas datan de muchas generaciones atrás. Se piensa entonces, que la artesanía carece de innovación por el apego a las tradiciones que las conforman, pero como se vio en esta investigación, sobre todo en el capítulo III, la artesanía permite espacios de innovación y creatividad, en la que los artistas juegan, experimentan, evolucionan, cambian y crean.

Las mujeres artesanas de Guanajuato y Chiapas, y ahora por primera vez, algunos hombres, utilizan el telar de cintura para tejer no solamente rebozos, sino en general todo lo que su cotidianidad representa. Es una herramienta que data desde el México antiguo y una tradición que lleva cientos de años sobreviviendo gracias al número de descendientes que se siguen interesando en las prácticas ancestrales. Como tal, actualmente forma parte de su vida diaria tal y como formó hace tantos siglos, y está formando parte de un sistema de enorgullecimiento, alguna vez perdido.

Este telar, al igual que sus primos, el bastidor al norte del país y el de pedales en estados como San Luis Potosí, Puebla, Estado de México, Oaxaca y Chiapas; representa el apego a la tradición y a un modelo de vida que ha servido durante muchas generaciones no solamente para vestir a los pueblos indígenas, sino además para conocer el mundo en el que viven. A través del telar, niñas aprenden a contar, a observar, y a desenvolverse en actividades de la vida diaria.

Un cambio moderno que ha tenido el telar, es que ahora representa un modelo de subsistencia, al incorporarse el indígena al mercado de piezas artesanales, como fuente económica. Esta incorporación no es reciente, pero lo que sí es reciente es la importancia que toma en la vida de los artesanos y cómo éstos evolucionan buscando mejores oportunidades en un mundo donde la demanda es mucha, pero la oferta es mucho más grande. Cambios de diseños, creatividad e innovación en el uso de los materiales, creación de nuevos objetos que se incorporan a las *necesidades de la modernidad* (fundas para celulares y *tablets*, *porta-laptops*, etc.) y sobre todo, la importancia que se le da a la educación de los niños artesanos, tanto en la práctica artística de su pueblo, como en la profesionalización.

El Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, en el 2012 catalogó al telar como una manualidad por el uso de esa herramienta para la creación de piezas. Sin embargo, en esta investigación quedó claro que si bien, el telar es un medio que facilita la creación de los textiles, sobre todo por su cualidad de tensar los hilos, el verdadero valor del producto terminado, se logra a través de la manipulación humana. Brocados, bordados, cambios de color en la urdimbre, distintas técnicas de teñido, y aún en algunos lugares, de hilado, elaboración de nudos en raspapejos; hacen de ésta práctica artesanal, un verdadero arte.

No obstante, es un arte que en su adaptabilidad al *mundo moderno*, ha tenido bajas. Cada vez son menos las comunidades indígenas que aún hilan y tiñen sus propios hilos, por el trabajo y tiempo invertido que representa. Comprar hilos elaborados en maquiladoras se ha convertido en la nueva práctica que permite a la artesana hacerse de

su material de trabajo, con una mayor variedad e intensidad de colores, de forma rápida y práctica. Empero, son pasos que se han ido perdiendo y tradiciones que se han olvidado. Hoy por hoy, maquiladoras de textiles están tomando camino en la elaboración de telas, y es preocupante pensar que este cambio terminará ahogando la tradición del telar de cintura.

En 1922, Gerardo Murillo dijo que el rebozo era, por excelencia, la prenda de la mujer mexicana. Ya hace algunos años de esta afirmación, y el uso del rebozo, durante mucho tiempo se dejó únicamente para la mujer indígena. Era común ver a mujeres, generalmente de bajos recursos, cubrirse con rebozos al interior del hogar, pero sobre todo, al exterior, en la vida cotidiana, en ceremonias, o en la liturgia. Una prenda que antaño era utilizado por las mujeres de la alta sociedad, cayó en desgracia, al grado de ser vista como un símbolo de pobreza y baja cultura.

Sin embargo, es reconfortante ver que, día a día, el uso del rebozo por la mujer mexicana se ha ido engrandeciendo, permitiendo a sus portadoras lucirlo con orgullo y elegancia. En la Gala de Ópera que organiza el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, donde el código de vestimenta es etiqueta rigurosa, se invita a las mujeres asistentes a portar rebozos, y a los hombres, zarapes, como un engrandecimiento del orgullo de la indumentaria mexicana. Si bien el rebozo como lo conocemos ahora no es una prenda utilizada desde el México antiguo, si tiene sus orígenes en la indumentaria de nuestros antepasados, y representó al sentimiento nacionalista durante muchos años, y es por eso la importancia de su reconocimiento y uso contemporáneo.

Es importante poner especial énfasis en la preservación de las tradiciones y las costumbres que datan desde tiempos inmemoriales, y que forman parte de nuestro patrimonio creativo. Poco a poco se han dejado perder prácticas, como lo fueron el telar de olor o el de 5000 hilos de urdimbre. El estado de Guanajuato está perdiendo prácticas que alguna vez lo catalogaron como un estado rico del sentimiento nacional. Cada vez son menos los artesanos que elaboran textiles en telares manuales, y se le ha dado

importancia a los telares industriales. Una tradición perdida es un acervo del pasado perdido, imposible de recuperar.

Las mujeres artesanas creadoras de textiles en telar de cintura entrevistadas en esta investigación, prometen seguir con sus tradiciones pues comprenden que es una herramienta que han heredado de sus antepasados desde el México antiguo. Sin embargo, la perspectiva a un futuro cercano, asevera que a pesar de su apego a las costumbres, siguen buscando adaptarse a un medio moderno. Si bien, procesos como el hilado y teñido se han ido perdiendo por la facilidad que ahora dan los hilos manufacturados industrialmente, es de esperarse que estos cambios se sigan aplicando en pro de una conservación de las usanzas y un sustento de vida de las comunidades.

Las hijas de las mujeres entrevistadas, fueron educadas en el arte del telar desde su infancia temprana; pero todas están comprometidas con ideas modernas de vida, que une el tener una profesión en qué desempeñarse, con el placer y el amor por el tejido. La perspectiva de cambio sugiere entonces que la actividad del tejido vuelva a ser empleada para la conservación de sus costumbres, y por el gusto de tejer en tiempos libres, y deje de ser el sustento de vida de las comunidades.

Debe ser importante considerar, enseñar a las mujeres artesanas, los procesos legales para patentar sus diseños. Tenemos que proteger el patrimonio inmaterial, sapiencias, tradiciones, creatividad; para que futuras generaciones puedan seguir disfrutando los placeres y goces de pertenecer a una rica cultura, creadora, imaginativa, ancestral y apegada a la tradición. No podemos dejar que nos arrebatan aquello que forma parte de nosotros, por falta de información o conocimiento.

REFERENCIAS

ENTREVISTAS

Ruíz Flores, Eustaquia, entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 5 de mayo a las 18:32 hrs en San Cristóbal de las Casas.

Flores, Fernando, nieto del fallecido Ignacio Flores, entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 14 de agosto a las 18:09 hrs. en Guanajuato Capital, Guanajuato.

Flores, Guadalupe (Lupita), entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 5 de mayo a las 10:22 hrs en San Cristóbal de las Casas.

Cooperativa de mujeres tejedoras de Martha Ortiz, entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 8 de mayo a las 13:49 hrs en Yoshib, Chiapas.

Ichin, Merit, entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 11 de mayo a las 11:36 hrs. en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Vázquez, Rosa, entrevista realizada por Diego Esperón Rodríguez el día 09 de mayo a las 14:36 hrs. en Venustiano Carranza, Chiapas.

LIBROS

Benítez, Lillyan y Garcés, Alicia. *Culturas Ecuatorianas. Ayer y Hoy.* Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1993.

Bernis, Carmen. Trajes y Moda en España de los Reyes Católicos. Instituto Diego Velázquez del Colegio Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España. 1989

Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo, Una Civilización negada.* Una tierra con civilización milenaria. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, 1990

Carrillo y Gariel, Abelardo. La indumentaria en México durante la colonia. Dirección de Monumentos Coloniales. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1956

De Ajofrín, Francisco. Diario de viaje a la Nueva España, Secretaría de Educación Pública, México. 1986, Colección Cien de México.

De Ciudad Real, Antonio. Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.

Formaggio, Dino. *La Muerte de Arte y la Estética.* México, Grijalbo, 1992

Fray Bernardino de Sahagún. Historia General de las cosas de la Nueva España. Editorial Porrúa. México 1982

Fray Gerónimo de Mendieta. Historia eclesiástica indiana, 2o ed., facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1980.

Gage, Thomas. Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Colección Mirada viajera), 1994.

Gámez Martínez, Ana Paulina. El Rebozo. Estudio Historiográfico, origen y uso. Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Posgrado. Posgrado en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México., 2009

Kreitler, Hans. Psychology of the Arts. Falta lugar de edición, USA, Duke University Press, 1972.

Lara Meza, Ada. La construcción de la memoria como fuente histórica. *Los Oficios del Historiador: Taller y Prácticas de la Historia Oral.* México, Universidad de Guanajuato, 2010.

Leslie K.M. Haviland, *The Social Relations of Work in a Peasant Community*. 191 (disertación de doctorado, Harvard University, 1978 en Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. El Aprendizaje Transformado. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004

Lévi-Strauss, Claude: *Raza y Cultura*. España, Altaya, 1999

Marks Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas*. Relajando los reglamentos textiles. Sna Jtz'ibajom, Cultura de los Indios Mayas A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2004

Mastache, Alba Guadalupe. El Tejido en le México Antiguo. Tradición Milenaria. Revista Arqueología Mexicana "Indumentaria Prehispánica. Volumen III Número 17. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México DF. 1996.

Michel de Certau en CUCHE, Denys. La noción de la cultura en las ciencias sociales. Argentina, Nueva Visión, 1999.

Murillo, Gerardo (Dr. Atl), Las Artes populares en México. Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. Instituto Nacional Indigenista, México, 1980

Paz, Octavio. La Artesanía, entre el uso y la contemplation, Texto tomado de la Revista de Camacol v. 11(1): Edición 34, marzo 1988

Quinajo Catelló, Paloma. El rebozo y la taracea en Santa María del Río. En Santa María del Río, un pueblo de artesanos. Fomento Cultural Bancen. San Luis Potosí, México. 1990

Ramírez Garaysar, Textiles del Telar de Pedales en la Región Purépecha. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Febrero 2014.

Sandoval Pierres, Armando. Diseño de proyectos de Investigación de Historia Oral. *Los Oficios del Historiador: Taller y Prácticas de la Historia Oral*. México, Universidad de Guanajuato, 2010. p. 33.

Takahashi, Masako. Textiles Mexicanos, Arte y Diseño. México. Noriega Editores / Limusa: 2003

Yllades, Eugenia. Lineamientos Estéticos del Textil Contemporáneo. Azafrán y Cinabrio. Ediciones. Gto, México, 2012.

Zavala Alonso, el Tejido Mexicano Tradicional. Diario digital Cultura UNAM. 2015.

REVISTAS

Castelló, Teresa y Martínez del Río de Redo, Marita. El Rebozo, Artes de México. Revista-Libro Bimestral. No. 90. México. Agosto, 2008.

Rieff Anawatl, Patricia. Atuendos del México Antiguo. Semejanzas y Diferencias. Revista Arqueología Mexicana “Indumentaria Prehispánica. Volumen III Número 17. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México DF. 1996.

Yanis, Emma. Manos tradicionales de Tenancingo. El Rebozo, Artes de México. Revista-Libro Bimestral. No. 90. México. Agosto, 2008.

Yanis, Emma. *Manos tradicionales de Tenancingo.* El Rebozo. Revista-Libro Bimestral. Agosto, No. 90. Artes de México. México: 2008

SITIOS WEB

Carey, John. *What good are the arts?* Ed. Faber and Faber. Inglaterra, 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html Consultado el 17 de octubre de 2016.

Danto, Arthur.: *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre. ¿Qué es una obra Maestra?*. Paris, Musée du Louvre. 1998. Pp 145 - 163) y John Carey (Carey, John. *What good are the arts?*. Ed. Faber and Faber. Inglaterra , 2007. Tomado de: http://www.ivoox.com/para-sirve-arte-john-carey-audios-mp3_rf_2362333_1.html, Consultada el 17 de octubre de 2016.

FONART, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad.* Secretaría de Desarrollo Social. (2009), https://www.fonart.gob.mx/web/images/pdf/DO/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf) Consultado el 17 de octubre de 2016.

Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía. Métodos de Investigación Capítulo 1: “¿Qué es la etnografía?”* España, Paidós, 1994. Tomado de: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/15/myyJ1tEACq/b5c10e08c45159b8063f6cd94231dab5.pdf>.

Consultado del 17 de octubre de 2016

Kant, Immanuel.: *Crítica de la razón pura*. Ed. Tecnos. 2003. Tomado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89799.pdf> Consultado el 17 de octubre de 2016.

Malo González, Claudio. *Artesanías, lo útil y lo bello*. Universidad del Azuay. Ecuador, OEA, 2008. p. 33.

¹ http://www.decorarconarte.com/WebRoot/StoreES2/Shops/61552482/5506/839F/89CE/CCDB/C960/C0A8/2ABB/C17F/Oscar_Wilde- el arte y el artesano.pdf) Consultada el 17 de octubre de 2016.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. 23.º edición 2014, tomado de: <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>) Consultado el 17 de octubre de 2016.

UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México DF, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. Tomado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Consultado el 17 de octubre de 2016.