

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**El telar de cintura y los textiles de Milpa Alta  
como expresiones simbólicas, históricas y técnicas  
de un nuevo lenguaje artesanal**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA**

PRESENTA:

**NANCY MELISSA NAVARRETE MARTÍNEZ**

DIRECTORA

**DRA. RUTH GUZIK GLANTZ**

Ciudad de México, noviembre de 2024

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## ÍNDICE

Introducción .....	4
Planteamiento del problema de investigación.....	6
Objetivos de investigación.....	8
CAPÍTULO I. ESTADO DEL CONOCIMIENTO.....	9
1.1 Artesanías en la historia de México .....	9
1.1.1 Artesanías en la antigua Mesoamérica.....	9
1.1.2 Artesanías en época de la Colonia - Nueva España (1535-1821).....	12
1.1.3 Artesanías en el México Independiente .....	18
1.2 ¿Qué es artesanía?.....	26
1.3 Arte o Artesanía .....	33
1.4 Artesanía Textil .....	39
1.5 El telar de Cintura.....	44
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL .....	51
2.1 Concepciones académicas y políticas de Pueblo Originario y Pueblo Indígena..	51
2.2 El valor .....	62
2.1.1 Valor de uso y Valor de Cambio en las Artesanías.....	65
2.1.2 Cadena de Valor.....	70
2.1.3 Valor Simbólico.....	74
2.2 Derechos de propiedad intelectual de los pueblos indígenas .....	78
2.3 Comercio justo .....	87
CAPÍTULO III. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	95
3.1 Enfoque metodológico.....	95
3.1.1 Metodología cualitativa.....	95
3.2 Muestra y unidad de análisis .....	96
3.3 Procesamiento de datos .....	100
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.....	101
4.1 Anatomía del telar de cintura.....	101
4.1.1 Características del tejido en el telar de cintura de Milpa Alta .....	107
4.1.1.1 Iconografía .....	109
4.1.1.2 Colores.....	110
4.1.1.3 Materiales.....	111
4.1.1.4 Piezas .....	112
4.1.1.5 Contexto.....	112
4.1.2 Sobre el uso de otros saberes (ciencias) que se necesitan para crear piezas en telar de cintura.....	114
4.2 El lenguaje de los nuevos tejedores de Milpa Alta.....	122
4.2.1 Las enseñanzas de los nuevos tejedores .....	123

4.2.2 Lo que se enseña a partir del neo lenguaje .....	137
4.2.3 El diseño en los textiles y la libertad creativa.....	140
4.2.4 El telar de cintura y las historias a su alrededor .....	150
4.3 Simbolismo en el telar de cintura.....	153
4.3.1 Comunión: entender el telar .....	153
4.3.2 El telar de cintura y el cuerpo.....	159
4.3.2.1 Significaciones relacionadas a la salud .....	161
4.3.2.2 Significaciones referidas al género .....	163
4.3.3 Emociones.....	165
4.3.4 Historias alrededor del Telar de cintura. ....	170
4.3.4.1 Historias y creencias al tejer en telar de cintura.....	170
4.3.4.2 Historias y significados del uso de piezas textiles.....	174
4.4 Concepciones de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras .....	182
4.4.1 Cultura .....	185
4.4.2 Comunidad .....	189
4.4.3 Pueblo indígena y Pueblo originario.....	192
4.4.3.1 Originario e indígena como conceptos externos a la comunidad .....	196
4.4.3.2 Como se ve a Milpa Alta.....	199
4.5 El valor, el comercio y la propiedad intelectual .....	203
4.5.1 El valor relacionado con las artesanías textiles y con el arte textil de Milpa Alta. ....	203
4.5.2 Cadena de valor .....	210
4.5.3 El comercio de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras .....	213
4.5.3.1 Problemas a los que se enfrentan los nuevos tejedores de telar de cintura en el mercado.....	214
4.5.4 La propiedad intelectual .....	220
4.5.4.1 Idea de una propiedad limitada.....	220
4.5.4.2 Propiedad abierta o compartida.....	227
4.6 Definición y nombramiento de las piezas elaboradas en telar de cintura .....	230
4.6.1 Telar de cintura.....	230
4.6.2 Pieza textil definida como arte .....	234
4.6.3 La artesanía en la noción de los y las nuevas tejedoras de telar de cintura .....	235
4.6.4 La problemática de nombrar y definir las piezas creadas como arte o artesanía. ...	236
4.6.5 ¿Cómo nombran y reconocen a las piezas textiles los y las nuevas tejedoras?.....	240
CONCLUSIONES .....	244
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	247

## Introducción

Milpa Alta, es una zona rural/urbana de la Ciudad de México conocida por ser una importante zona productora de nopal, por ser pulmón de la ciudad, y por su producción de mole y la venta de este en la conocida feria del mole; pueblo originario desde antes de la llegada de los españoles, con diversas tradiciones religiosas y culturales. Entre sus actividades se encuentra la producción y rescate de los textiles tradicionales de la zona como las cintas para cabello, la faja de labor y las blusas con diseños iconográficos representativos de Milpa Alta.

Esta tesis se realizó sobre las artesanías de Milpa Alta con el objetivo de profundizar en lo aprendido y/o heredado en torno a los conocimientos y sabidurías del telar de cintura, investigando y analizando cómo lo aprendieron, cómo lo usan y qué comparten de lo que aprendieron; a través de entrevistas a profundidad realizadas a las tejedoras y los tejedores que practican este oficio ancestral. Está compuesta por 4 capítulos: estado del conocimiento, marco teórico, metodología de la investigación y análisis de los resultados.

El primer capítulo comienza con el desarrollo de distintas épocas históricas dónde se habla de la artesanía en México: la antigua Mesoamérica, la época de la colonia y el México independiente. También se describe y analiza la problemática en torno al debate conceptual de: qué es artesanía y la discusión entre si es arte o artesanía; y se desarrollan también, las definiciones de artesanía textil y telar de cintura.

El segundo capítulo aborda los temas de valor de uso, valor de cambio, valor simbólico y la cadena de valor, se agregan también, la propiedad intelectual de los pueblos indígenas y el comercio justo, como temas específicos vinculados a este tipo de producto artesanal que se ve inmerso y a la vez amenazado en el mercado.

El tercer capítulo presenta la metodología utilizada para desarrollar esta investigación, se argumentan las razones para la utilización de entrevistas a profundidad y la observación participante, para desarrollar una interpretación desde la cosmovisión y el contexto de trabajo de las tejedoras y los tejedores.

En el cuarto capítulo se desarrolla el análisis de los resultados obtenidos de la investigación teórica y práctica que se relacionan y complementan. Este análisis comienza con una descripción sobre las piezas que conforman el telar de cintura, las distintas técnicas que se emplean para tejer en telar y las características que presenta el tejido elaborado en esta herramienta ancestral. El segundo apartado del análisis, desglosa las actividades, saberes y conocimientos nuevos o innovadores que las tejedoras y los tejedores agregan a su lenguaje textil para practicar, reproducir y comunicar el saber del telar de cintura de Milpa Alta. El tercer apartado desarrolla algunas de las cuestiones simbólicas que giran en torno al telar de cintura de Milpa Alta como la relación o conexión entre tejedor y telar, entre el cuerpo y el telar; las emociones generadas en los diversos procesos; y las historias y mitos que amplían el simbolismo y conocimiento de esta práctica. En el cuarto apartado desarrolla las concepciones de pueblo indígena y pueblo originario desde la perspectiva académica y política, y desde la concepción y contexto de las tejedoras y los tejedores entrevistados para esta tesis, añadiendo a las definiciones los conceptos cultura y comunidad que son relacionados por los tejedores. El quinto apartado, retoma la cuestión del valor desde la noción de las tejedoras y los tejedores, el valor de las artesanías, la cadena de valor, la forma de ofrecer al mercado sus piezas, así como la idea de propiedad intelectual desde su contexto. El último apartado de este capítulo aborda definiciones obtenidas de la voz y concepción de las entrevistadas y los entrevistados sobre el telar de cintura, la pieza textil, la artesanía y la discusión entre si es arte o artesanía, que apuntan hacia un nombramiento de lo que elaboran: arte textil, textil o artesanía textil.

## Planteamiento del problema de investigación

Como objetos y métodos simbólicos, las artesanías y los procesos artesanales existen y son valorados por algunos sectores, al mismo tiempo que existe también su desvalorización, rechazo e ignorancia hacia los significados y a su respectiva representación cultural (tradicional-antigua). Desde la enseñanza básica, los conocimientos relacionados con las culturas antiguas (antes de la conquista) han sido limitados o eliminados de la educación, y en su lugar, se ha dado la reproducción masiva de conocimientos y prácticas venidas de otras culturas (occidentales) y presentadas como únicas y verdaderas, desplazando todo aquello ligado a las culturas antiguas.

El rechazo por los conocimientos antiguos y tradicionales del país al cual llamamos hogar, resulta contradictorio, porque por una parte presumimos características o conocimientos que no entendemos o no recordamos de donde provienen (medicina tradicional, por ejemplo), pero tampoco nos ocupamos de investigarlos o preguntar la historia tras la reproducción de dicho conocimiento.

Como sociedad conquistada, nos preocupamos por entender conocimientos de culturas ajenas (extranjeras) y de seguir prácticas modernas que pretenden muchas cosas, pero no pensamos en estos básicos conocimientos que nos han ayudado en muchos momentos de nuestra vida. Dejar que la producción artesanal se pierda, implica perder los conocimientos que van más allá de esas prácticas (el pintar, talla, bordar, tejer, moldear o imaginar); es decir, implica perder la historia y su razón de ser, así como la cosmovisión y sabiduría de una cultura o de varias culturas.

Isabel Marín (1974) haciendo referencia a las comunidades apartadas de la modernidad y capitalismo escribe: “su mundo camina en dos direcciones: una interna, la de su alma, que se dirige... por una interpretación mágica... que ofrece símbolos que profetizan su destino.” (Marín de Paleen, Isabel. 1974), “La otra, externa, que es herencia de antepasados parientes, quienes les señalan los caminos por los que han de sobrevivir” (Marín de Paleen, Isabel. 1974).

En esta referencia de Isabel Marín, se habla de una comunicación interna que la persona tiene consigo mismo, y la externa es una comunicación que depende necesariamente de la relación con otros, de los que otros han vivido y deben

compartir. Esta comunicación externa es la herencia, es decir, el conocimiento que se comparte de una generación a otra a lo largo de la historia; y la herencia en este caso implica la comunicación de un mundo, de un ser (en el sentido de todo conocimiento que conforma a la persona) a un nuevo mundo que ha de tomarlo y experimentarlo desde su propio mundo y desde su propia cosmovisión.

Es por esto que la siguiente investigación propone identificar las relaciones significativas que conforman a la artesanía, desde un valor histórico, un valor técnico y un valor simbólico envuelto en las memorias, prácticas y tradiciones de aquellos aprendices y trabajadores de la cultura tradicional. Relaciones significativas que han reproducido conocimiento de generación en generación, y se han guardado en la memoria de los artesanos. Además, se busca identificar el proceso de elección entre la técnica, el simbolismo y el valor que el artesano concede a la pieza, ya que como cualquier otro oficio donde se aprende y se aplican conocimientos y técnicas que se perfeccionan, el producto creado debe tener un valor, que puede relacionarse con la mano de obra y la materia prima, o también con los elementos simbólicos de una cultura.

Las artesanías y los conocimientos ligados a éstas, ahora son parte de nuestra identidad cultural, de nuestras tradiciones, costumbres y festejos, además de los conocimientos ancestrales que recaban y heredan los artesanos como reproductores de estos, por ello es importante investigar lo que se ha comunicado a través de los artesanos y cómo se aplican actualmente estos conocimientos. También es importante exponer estos saberes tradicionales, porque las artesanías, como productos ligados a las comunidades indígenas, “mantienen un valor económico y cultural bajo” (Novelo, 2002), debido a la misma discriminación a la que se enfrentan las culturas antiguas.

Rescatar una parte del conocimiento antiguo, en el ámbito cultural - simbólico que es reproducido actualmente por las artesanas y los artesanos y aplicado a sus productos, forma parte de este quehacer social de traer la historia al presente y practicar su conocimiento.

## **Objetivos de investigación.**

### **Objetivo general:**

Identificar, describir y analizar la cultura del telar de cintura de Milpa Alta para reconocer los procesos y conocimientos aprendidos y construidos desde una memoria artesanal.

### **Objetivos específicos:**

- Identificar, describir y analizar el reconocimiento histórico de las artesanías como parte de la cultura, la identidad y las relaciones sociales y comerciales en Milpa Alta, Ciudad de México.
- Identificar, describir y analizar los conocimientos y elementos simbólicos - tradicionales aplicados en la elaboración de las artesanías textiles en la demarcación de Milpa Alta.
- Identificar, describir y analizar las técnicas utilizadas en el proceso artesanal y el valor técnico y simbólico que se concede a la artesanía textil en Milpa Alta.
- Identificar, describir y analizar el reconocimiento de prácticas y técnicas implicadas en la producción de artesanías y la relación entre el valor simbólico y el valor de cambio asignado por las artesanas y los artesanos al textil de Milpa Alta.

## CAPÍTULO I. ESTADO DEL CONOCIMIENTO

### 1.1 Artesanías en la historia de México

#### 1.1.1 Artesanías en la antigua Mesoamérica

Para comenzar a narrar un poco la historia de las artesanías en el México prehispánico, considero que es importante partir de la ubicación y distribución geográfica de los grupos culturales que habitaron antes de la colonia y que hoy conforman lo que conocemos como México.



(Mapa tomado de: *Áreas culturales: Oasisamérica, Aridoamérica y Mesoamérica*, 2018)

De acuerdo con el mapa ilustrativo de Arqueología Mexicana, se retoman tres áreas territoriales que formaron parte del territorio mexicano: Oasisamérica, que involucró parte de los estados de Sonora y Chihuahua; Aridoamérica, ubicado en los estados actuales de: Sinaloa, Chihuahua, Coahuila, Zacatecas, Nuevo León, Tamaulipas, San Luis Potosí, Baja California Norte y Baja California Sur, y parte de Sonora y Estados Unidos; y por último Mesoamérica, conformado por los estados restantes del centro- sur de México, y países como: Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua.

En “Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: una propuesta de periodización histórica-Geográfica” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018) los autores señalan que los grupos culturales pertenecientes a los territorios de Oasisamérica y Aridoamérica, fueron los primeros o más importantes comerciantes y productores de artesanías en el México prehispánico. Debido a su ubicación árida, estas culturas debieron enfrentarse a retos para obtener mercancía o bienes que otras culturas sí poseían. Por ello, cuentan los autores, se vieron obligados a buscar otras actividades o formas que les permitieran obtener, por medio de intercambios, “bienes de consumo de tipo básico y suntuario” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45), de las culturas sureñas, como pago a estos artefactos.

Por su ubicación desértica, las culturas del norte comenzaron a elaborar, primeramente, artefactos domésticos (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45) que después cambiarían por productos más elaborados donde destacaban las “técnicas, diseños, usos y funciones” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45) y que abrirían las puertas a “oficios” o actividades específicas como: tejedores, talladores, moldeadores, etc., Como ya se mencionó, el cambio o intercambio fue una parte central de la actividad comercial entre estos territorios que no solo compartieron objetos (materias primas), sino también conocimientos: “religiosos y de objetos rituales” ; de “técnicas para la elaboración de productos artesanales” y de una “rica y diversificada economía artesanal” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45- 47).

De acuerdo con las investigaciones mencionadas por Olga Correa Enrique Propin y Jesús Navarro (2018), las materias primas que se intercambiaron en las relaciones comerciales entre los grupos culturales de Oasisamérica, Aridoamérica y Mesoamérica, fueron: “la obsidiana, artefactos diversos en cerámica, turquesa, jade, productos marinos, plumas y pieles” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45), productos que estaban al alcance de las culturas y eran trabajados por las mismas.

En Mesoamérica la “evolución” de la producción artesanal sucedió igual que en las culturas del norte; comenzaron con la elaboración de artefactos que estaban dedicados, en un primer momento, a cubrir las necesidades domésticas; después transformaron su utilidad y significado debido al “potencial creativo de los artistas y artesanos” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46) y dotaron a los artefactos con un valor más alto para ser “objetos del Estado, y, por último, a los requerimientos de una creciente élite comercial y militar” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46), es decir, pasaron a ser objetos culturales y religiosos de la élite.

Dirigiendo la atención en la cultura central, y que es parte de la identidad mexicana, los mexicas establecieron un oficio y un nombre para los “artesanos”, quienes se dedicaban a la creación de objetos ornamentales o de decoración y fueron nombrados como “*toltecatl*” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46). Este oficio, aunque no se especifica si hombres y/o mujeres lo realizaban, por la falta de información, se plantea que solo fue enseñado a los hombres; porque se menciona en algunos textos que las mujeres realizaban otras tareas como “moler en el metate” (Escalante Gonzalo, Pablo. 2004, pág. 241) y “atender a los hombres” (Escalante Gonzalo, Pablo. 2004, pág. 237) ya que, por su estricto control, no podían realizar más cosas de las que se les ordenaban.

La forma en que se transmitía el oficio y los conocimientos ligados a él, fue reproducida “de padres a hijos, además de que se necesitaba haber nacido en una fecha propicia y por tanto estar destinado para eso” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46), lo que quiere decir, que no todos los hijos de los “*toltecatl*” podían ejercer el trabajo creativo de las artesanías, sino que necesitaba que varios elementos de la cosmovisión mexicana, debían presentarse para que el niño pudiera ser calificado para el trabajo. Este tipo de transmisión de conocimientos y de oficio, como ya se mencionó, fue heredado solo a los miembros de la misma familia (hijo), y este saber se otorgaba con la práctica constante y familiarización del niño con “el uso y manejo de los materiales, con las texturas y las técnicas que iban a utilizar” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46), pues como ya habíamos definido anteriormente, la producción artesanal implica el uso

de saberes heredados y la aplicación de estos saberes en las técnicas, el uso de herramientas y de materias primas, que forman parte del arte tradicional y conforman a la artesanía. Otra de las cuestiones importantes de la trasmisión del oficio artesanal o “*totecatl*”, fue que los artesanos, asistían al *Calmecac*, una “escuela- templo” (Escalante Gonzalo, Pablo. 2004, pág. 274) exclusiva de hombres pertenecientes a la nobleza, que, por su oficio y tributos, “poseían un sitio privilegiado” que le permitía asistir a este centro y formarse en él.

Una cuestión importante del oficio artesanal en la época de los mexicas, fue la conformación de la triple alianza: México, Texcoco y Tacuba, ya que como menciona Correa:

“Sin ello hubiera sido imposible la abundancia y suntuosidad alcanzadas por lo que hoy llamamos arte mexica” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 48)

Estos artesanos dependían de las relaciones comerciales entre estos territorios, ya que como se mencionó anteriormente, las relaciones comerciales implican el intercambio de recursos para la elaboración de las artesanías.

Pero es cierto que esa abundancia y suntuosidad fueron alcanzadas también, gracias al trabajo de los artesanos y “largo aprendizaje o noviciado. ...que se convertían en maestros” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 309) para perfeccionar sus técnicas y por ende sus artesanías.

### **1.1.2 Artesanías en época de la Colonia - Nueva España (1535-1821)**

Para adentrarse en este periodo es importante hacer mención del concepto de artesanía, el cual tiene varios significados que se tratarán más adelante, pero que es iniciado, de acuerdo con Diana Mejía (Citado en Águila Alonso, Marina. 2020 pág. 226) en la época prehispánica. Esas formas de arte que se comerciaban en Mesoamérica, los objetos ornamentales, eran ya artesanías.

Ahora bien, para la época colonial la artesanía seguía identificando a esos objetos y oficios artísticos prehispánicos a través de las descripciones españolas en las que: “los misioneros españoles realizaban descripciones de mundo indígena y sus objetos” (Citado en Águila Alonso, Marina. 2020 pág. 226), objetos suntuosos,

religiosos y representativos que eran parte del arte y la identidad del mundo indígena.

Uno de los personajes que utilizaron el conocimiento cultural prehispánico para sus propias obras, fue Sor Juana Inés de la Cruz, quien en “la loa” describe: “indios e indias se encuentran ataviados con mantas y huipiles, llevando en las manos plumas y sonajas; mientras bailan” (Zanelli, Carmela. 1994. pág. 5) utilizando elementos representativos de la cultura mexicana para abordarlos desde su pensamiento europeo, y también desde el pensamiento religioso que la guía.

Continuando el avance histórico de las artesanías en México, retomando la época colonial, en el intercambio comercial de Mesoamérica, Aridoamérica y Oasisamérica: “La artesanía textil de Anáhuac había alcanzado un alto desarrollo en el momento de la conquista” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79) esto debido a dominio y al poder alcanzados por los aztecas (Conformación de la Triple alianza mencionada por Correa, Propin y Navarro, en el subtema anterior anterior), que les permitieron suntuosidad y abundancia de mercancía, pero también a los pagos (los tributos) que los grupos sojuzgados debían realizar a los Aztecas, esto en ocasiones en forma de “mantas de finos tejidos” (Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).

Para la época de conquista española, en lo que fue la cuenca de México, se alcanzaron grandes desarrollos debido a ese intercambio entre continentes, de lo cual, Isabel Marín menciona que hubo exportación en materias primas, como: el algodón y los tintes de origen animal, vegetal y mineral, así como los mismos tejidos (Paleen, Isabel. 1974. pág. 79) Dentro del área de importaciones, la variedad textil aumentó debido a intercambio de técnicas y herramientas como: “el telar de pie o de pedales, la rueca, ciertos motivos decorativos, algunos bordados especiales, el corte en las prendas, nuevas fibras de lana, seda y lino, y otras formas de carácter europeo” (Paleen, Isabel. 1974. pág. 80). Al igual que en la antigua Mesoamérica, Aridoamérica y Oasisamérica, el intercambio de conocimientos y materias, entre los nuevos mundos, permitió aumentar la variedad de productos que se creaban.

Aquí se agrega una cuestión: ¿Acaso los grupos culturales de Mesoamérica, en específico los Aztecas, influyeron directamente en los diseños, formas, figuras y colores de las artesanías elaboradas en ese entonces, como fue el caso en el

“intercambio” (imposición) entre mexicanos y españoles (influencia de la religión católica)? Porque sobre la época prehispánica Correa, Propin y Navarro hablan sobre el poder que adquirieron los grupos mesoamericanos, y la importancia económica de sus mercados.

“La sociedad mesoamericana se organizó en una unidad económica y social amplia..., La especialización y concentración de distintos pueblos en la producción... contribuyó al flujo de mercancías hacia las capitales ceremoniales y gubernamentales; aumentando el poder de esos centros al mismo tiempo que reforzaban los lazos entre las entidades colectivas” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45).

En cuanto a los aztecas, como se mencionó al principio de este apartado, Isabel Marín nos recuerda el dominio que estos tenían y los pagos que recibían de otros pueblos. Lo que infiero como una influencia de la cultura dominante hacia los pueblos que no tenían la misma fuerza y que estaban sometidos de cierta forma a los Aztecas. Y Aunque no se especifica que los grupos culturales no perteneciente a los Aztecas, hayan creado sus diseños desde la visión y religión de esta cultura, considero que fue así, debido a que el comercio estaba dirigido por ellos y como lo mencionan Correa, Propin y Navarro, esto se concentró en las “capitales ceremoniales y gubernamentales” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 46) lo que claramente debía adecuarse de alguna forma a su religión y visión, justamente lo que pasó en la Conquista: los artesanos debían aprender nuevos conocimientos, técnicas, oficios, formas, figuras, colores y significados.

Esta influencia y los grandes cambios sucedidos a partir de la Conquista española, se basaron principalmente en el proceso de evangelización: “dinámica que se avoca a la eliminación de toda práctica religiosa no cristiana donde la clase de artesanos nativos fue perseguida ya que los diseños que utilizaban, se relacionaban con prácticas religiosas prehispánicas” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 48). Un miedo a lo desconocido o al poder que otros pudieran haber generado por sobre la iglesia. Y en la “intolerancia entre artesanos del viejo y del nuevo mundo” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 49) descrito en el siguiente párrafo.

El dominio pasó de manos de los aztecas a manos de los europeos. Así, muchos oficios, entre ellos la artesanía mesoamericana, debieron adaptarse a las nuevas circunstancias del mercado y la demanda. Manuel Carrera (1954), menciona que en este momento había tanto artesanos europeos como mesoamericanos, y que los artesanos europeos tenían una ventaja: “un campo ilimitado para ejercer sus conocimientos y habilidades” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 308), es decir, los oficios que acostumbraban en su país, no se encontraban en Mesoamérica, porque las técnicas y herramientas utilizadas, básicamente dependían del trabajo manual. En cambio, los europeos llegaron con técnicas, desconocidas para los mesoamericanos, que les abrieron campo de trabajo y la oportunidad de ejercer los oficios para los cuales eran hábiles. Lo que por un lado bloqueó los canales de comunicación entre indígenas y españoles al mostrar estos últimos envidia de la capacidad de aprendizaje de los artesanos:

“los indios, una vez introducidos en algún oficio, trabajaban más barato y mejor” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 310).

En el aprender mesoamericano, como se vio en el apartado anterior, se tendía a perfeccionar las técnicas, “mostrando percepción, inteligencia y sentimiento estético muy profundo” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 310). Por otro lado, los canales comunicacionales se abrieron cuando los artesanos españoles cedieron a la comunicación de saberes, debido a la “alta demanda siempre creciente” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 310) de sus artículos, lo que permitió a los artesanos indígenas trabajar, pero bajo el mando de los españoles, y obtener bienes por sí mismos, los cuales que se habían vuelto una nueva necesidad: “labores propias e hijas de la conveniencia y la necesidad imperiosa de ciertos artículos y artefactos” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 308).

Y aunque Carrera Estampa no menciona los artículos y artefactos que eran de necesidad en esa época, y en relación con el estado de vacío por el que pasaron los indígenas, es decir,: “sin patrimonio moral, cultural y económico” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. Pág. 313), se considera que los artesanos, y en general, los habitantes prehispánicos que habitaban los lugares céntricos debían adaptarse; obteniendo una vivienda propia, la adquisición de comida y animales que eran de ayuda, la adquisición de materiales y herramientas europeas y con el paso de la evangelización, la necesidad de artículos religiosos.

Con respecto a lo que menciona Carrera Estampa del vacío de patrimonio moral, cultural y económico en los indígenas, considero que solo se refiere a los indígenas artesanos de la ciudad, que trabajaban con las nuevas normas occidentales, pues se entiende que ellos no tenían intención de seguir su cultura madre, sino abrirse al cambio y a los conocimientos del nuevo mundo; en cambio hablando de los artesanos con conocimientos mesoamericanos, no podría decirse que quedaron sin patrimonio, porque ellos aún conservaban sus tradiciones, y en efecto, como se menciona más adelante los grupos del campo, alejados de la ciudad, mantenían un ritmo de vida heredado, familiar.

Todo era nuevo y lo único que pudieron hacer para sobrevivir fue adaptarse: aprender, apropiarse de las herramientas y conocimientos europeos. Algunos artesanos tomaron el camino de oficios como el “alimento y la indumentaria” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 308) y otros se dedicaron a producir piezas para satisfacer “los caprichos y lujos de la nobleza y las clases superiores” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 309). Lo que podría inferir como el momento en que se separaron los artesanos independientes para crear piezas de valor comercial y los artesanos comunales que trabajaban más por y para su comunidad, que en ese momento serían aquellos que producían la indumentaria con prácticas ancestrales.

En cuestión al arte textil, que en Mesoamérica se hacía mediante el telar indígena (el telar de cintura), se cambió por la sastrería debido a que se consideraba que “la industria del traje prehispánico era rudimentaria” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. Pág. 311), es decir que los conquistadores y los hijos de estos, que en su mayoría tenían mayor poder adquisitivo sobre los indígenas, preferían los cortes europeos del mundo civilizado, a los cortes antiguos. También se sustituyó el “malacate” por “el huso y la rueca” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 311).

Como la civilización mesoamericana no era considerada por los conquistadores como civilización, fue clara su intención y acción de dominar e imponer su cultura, tradiciones, conocimientos y formas de vida.

“Numerosos oficios subsistieron durante el primer siglo que siguió a la conquista; otros en cambio, se fueron perdiendo lentamente” (Carrera Estampa, Manuel. 1954. pág. 308).

Sobre esta época se habla de dos tipos de oficios textiles: “por un lado la manufactura, ... el telar artesanal; por otro, la manufactura de paños (obraje)”, (Bernecler, Walther. 2013. pág. 22), el primero, haciendo referencia a un oficio más apegado a la artesanía mesoamericana, pero con nuevos conocimientos (adquiridos de la colonia), y el segundo, al oficio que implica directamente el uso de las máquinas (adquirido por los artesanos españoles). Sobre estos oficios textiles, se menciona que los objetos elaborados por artesanos de fábrica (con máquinas y conocimientos europeos) eran comprados algunas veces por mujeres españolas “que usaban rebozos mexicanos de manufacturas novohispanas” (Bernecler, Walther. 2013. pág. 31) y en general por los habitantes que solían ejercer esos oficios, que eran criollos en su mayoría. Por otra parte, se menciona que los indígenas “se vestían exclusivamente con productos hechos por ellos mismos” (Bernecler, Walther. 2013. pág. 31) lo que da una idea de que estas mismas familias “tradicionales” llamados indios, elaboraron vestimentas que ellos mismo eligieron consumir, quizá porque tenían presente el valor simbólico y económico que esto les dejaba.

En este punto es importante señalar que “los artesanos más alejados del centro, se conformaron en talleres familiares” (Bernecler, Walther. 2013. Pág. 22). Esta información sugiere que los talleres artesanales familiares provienen de esta época, pero de acuerdo con los datos mencionados en la época mesoamericana, el artesano solía heredar los conocimientos y el oficio de su padre, además que también la cosmovisión se veía implicada en quienes ejercían dicha profesión. Por otra parte, considero que esta información puede coincidir con algunas narraciones de las tejedoras y los tejedores entrevistados para desarrollar esta tesis, en donde se verá, que la artesanía textil está generalmente ligada a la herencia familiar, al familismo. Y que esta herencia no parece tener un inicio fijo, lo que podría tratarse de este momento en que los artesanos del campo prefirieron compartir y ejercer sus conocimientos en familia, que, en los talleres de la ciudad, los cuales “estaban sujetos a las ordenanzas gremiales corporativas” (Bernecler, Walther. 2013. Pág. 22), por ello que en este trabajo no se considere mucho a los artesanos de oficios producidos desde la colonia, sino a los artesanos con conocimientos mesoamericanos que los cuidaron, y en tal caso los han reproducido.

### 1.1.3 Artesanías en el México Independiente

En esta época, se presentó un golpe fuerte para la economía debido a la salida de los españoles que invirtieron en organizaciones textiles y otras áreas, en palabras de Walter:

“la expatriación de muchos millones de pesos significó para la economía colonial un serio retroceso” (Bernecler, Walther. 2013. pág. 29).

Y aunque se habla del textil de los criollos y no artesanal, al decir que la economía dio un retroceso no solo se refiere al área comercial, sino que la economía general llegaría a una crisis hasta la independencia ya para el periodo de Iturbide se plantearon soluciones que “salvaran el erario público” (Alatraste, Óscar. 1979. pág. 9), la crisis de capital afectaba a todo el país, incluidos los artesanos de herencias mesoamericanas.

Con la novedad y cambios de la Revolución industrial, “poco a poco fueron creadas las condiciones para la producción industrial de fábrica” (Alatraste, Óscar. 1979. pág. 13). Una forma de producción, sustituyó a otra. De lo manual artesanal, a lo manual de fábrica (trabajo de fábrica); del trabajo destinado a cada pieza, al trabajo producido con rapidez, eficiencia y en masa, que fue mejor recibido y con mayor ganancia debido al “descubrimiento de nuevas técnicas en la producción” (Alatraste, Óscar. 1979. pág. 14) ofrecido por la industria, que los llevó a su auge. Algo parecido con los intercambios sucedidos en Mesoamérica, donde se debía perfeccionar la técnica para vender más, en esta época las nuevas herramientas ayudaron a aumentar la producción.

Para este punto la vestimenta ya era una necesidad más, parte de la imagen de las fábricas:

“era conveniente usar ropa nueva para colaborar a la prosperidad de las fábricas textiles recién establecidas” (Bernecler, Walther. 2013. pág. 34).

Aquellas fábricas que sustituían los talleres artesanales. Pero para esto, ¿que tenían que ver los artesanos vueltos obreros con los artesanos de prácticas mesoamericanas? Considero que, con relación a la imagen de los trabajadores para beneficiar a las fábricas, estas como lugares de producción en masa y dadoras de grandes beneficios económicos, se presentaban como imagen o representantes, en este caso, de la vestimenta y del textil. Lo que en términos de la vestimenta tradicional no favorecía, es decir, convenía usar la ropa “nueva” que

la antigua, ya que esta última “manifestaba la desigualdad de las condiciones” (Bernecker, Walther. 2013. pág. 34) Condiciones de poder y de posición económica y social, que los indígenas no tenían debido a la pobreza que les había dejado la conquista.

Hacia el México independiente, el concepto de artesanía se unió a “los atributos de la naciente identidad nacional” (Águila Alonso, Marina. 2020. pág. 226) donde hubo un reconocimiento de las habilidades de los artesanos y de lo que creaban, dando paso a los conceptos de “artesano, artesanía y producto artesanal” (Mejía, 2004 citado en Águila Alonso, Marina. 2020, pág. 226). Para este punto resulta confuso pensar que en la colonia los indígenas y su cultura eran rechazados por las novedades europeas, pero para esta independencia el asunto había cambiado: había un reconocimiento para formar una identidad nacional después del mando español. Fue entonces que el México independiente buscó una identidad nacional “forjada en oposición a la realidad virreinal” (Torres, Andreia. 2020. pág. 68) de la cual quería desprenderse y diferenciarse, y en esa oposición lo indígena obtuvo un lugar. Así, se formó una de las caras de la mexicanidad: “un traje de mujer bordado con chaquiras” (Torres, Andreia. 2020. pág. 69), el cual representaba a la llamada “china poblana”, un traje considerado típico por sus peculiares características: “los tres colores de la bandera: verde, blanco y rojo en atuendos donde ondea desde finales del siglo XIX el águila nacional bordada con lentejuelas” (Vázquez Mantecón, María del Carmen. 2000. pág. 149). Aunque esta vestimenta no es prehispánica se considera artesanal porque implica el trabajo de bordar la lentejuela a mano, y el “ingenio de sus bordadoras... aplicado sobre blusas y huipiles de mujer” (Torres, Andreia. 2020. pág. 78). Otro vestuario representativo es el charro, este traje fue creado desde 1863 para “Forey y el emperador” (Aguilar Ochoa, Arturo. 2020. pág. 56) Maximiliano de Habsburgo quien adoptó el traje como vestimenta frecuente y “con gran orgullo” (Aguilar Ochoa, Arturo. 2020. pág. 61), aunque esta prenda es parte de la identidad mexicana, no es mexicana al 100%, ya que la charrería comenzó desde la llegada de los españoles, “en el México Virreinal” (Sánchez Gonzáles, Edson John. 2018. pág. 17) cuando se empezaron a utilizar a los caballos como medios de transporte, trabajo y esparcimiento, uno de los animales traídos de Europa. Este traje tiene fuerte influencia española, con significados o ideales asociados a esta que se hicieron mexicanos: “macho, mujeriego, dicharachero, fanfarrón, borracho, valiente, aguerrido, y defensor de su territorio” (Sánchez Gonzáles,

Edson John. 2018. pág. 19). Tanto para crear la vestimenta de la china poblana como del charro se necesita cierto “arte” artesanal; estos son oficios que surgieron en la colonia, los cuales han ayudado a muchos talleres artesanales que ya forman parte de la historia e identidad mexicana.

En una visión extranjera sobre la cultura y vestimenta mexicana de esta época con fuerte influencia europea y raíces tradicionales de los grupos indígenas, Madame Calderón de la Barca describe la vestimenta de las mujeres: “con rebozo, de falda corta, hecha jirones casi siempre, aunque por debajo de la enagua asoma un encaje; sin medias, con sucios zapatos de raso blanco” (Burrola Encinas, Rosa María. 2019. pág. 35), de las cuales, algunas prendas empiezan a configurar esa identidad nacional de la mujer mexicana. La primera es el rebozo, que en algunas ocasiones es elaborado en telares de cintura y otras en tela de pedales (telar de otate y telar colonial) (Lucas Estrada, Fanny. (s/f). pág. 17), tiene dos significaciones que aluden a las culturas que representa; para lo mexicano, lo indígena, el rebozo “describe representaciones sociales producidas bajo principios específicos cosmogónicos de ciertas regiones” (Lucas Estrada, Fanny. (s/f). pág. 8), es decir, está diseñado bajo la cosmovisión del artesano que lo crea, de su historia y de su cultura. Para el español, el rebozo “describe actividades relacionadas a rebozarse o cubrirse” (Lucas Estrada, Fanny. (s/f). pág. 8), que en este caso hace alusión a cualquier prenda que pueda utilizarse para cubrir la parte superior del cuerpo. Respecto al rebozo mexicano, vestimenta creada también de este mestizaje cultural sucedido en México y que representa de cierta forma la cultura indígena, es ahora parte de la identidad nacional, de las tradiciones, de la cultura mexicana y de sus rituales (su uso en misas y velorios). Para la segunda prenda, las enaguas de las que asoman encajes, se refieren a una prenda europea, pero con ese mestizaje cultural (español-mexicano) que las diferenciaba de las enaguas de las “patronas ricas” quienes “mandaban a hacer las enaguas de sus criadas indígenas, que solían adornarse con lentejuelas” (Alegría de la Colina, Margarita. 2013. pág. 132), y que se ha mantenido hoy en día como parte de la vestimenta indígena conocida, además se argumenta que “eran lo suficientemente cómodas para permitirles realizar las labores a las que ellas sí tenían que enfrentarse para su propia supervivencia y la de su familia” (Alegría de la Colina, Margarita. 2013. pág. 138) Y que en la actualidad pueden prestarse para actividades de todo tipo, incluidas las deportivas, en donde se acompañan de los huipiles (Santana, rosa. 2021).

Para la época del Porfiriato, se inició un rescate de lo prehispánico gracias a las intervenciones documentales de Alexander Von Humboldt y de John Stephens acerca de la cultura mesoamericana, debido a los viajes de investigación exploración de estos dos extranjeros en el territorio mexicano y americano (otros países). La creación de la revista los Anales del Museo Nacional en 1877, introdujo al conocimiento cultural “el estudio de la arqueología, la historia, las lenguas, las etnias y el arte de los pueblos indígenas” (Florescano, Enrique. 2005. pág. 162), donde en algunas publicaciones como *Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas* del Dr. Nicolás León, se profundiza en la vida y cultura de este grupo tradicional, que en lo respecta a lo artesanal, se habla de sus habilidades con tejidos hechos de: “algodón y fibra de maguey, y adornados con plumas de hermosísimas aves”. (León, Nicolás. 1903. pág. 99). Para el conocimiento de las culturas mesoamericanas y sus descendientes, la revista de los anales develó varios mundos desplazados y entre ellos el estudio y aprendizaje de sus lenguas, su arte, su historia, su arqueología, su botánica, su mitología, su religión, etc. Mundos viviendo a la vez en lo que ahora formaba parte de México.

La exposición de Arte popular o “del surgimiento de la vanguardia en 1921” (González Víctor. 2015), fue uno de los primeros eventos oficiales que promovieron las artes indígenas y por supuesto las artesanías textiles, en el contexto del Centenario de la independencia de México y la relación de Álvaro Obregón con el pueblo. De esta exposición, se presentaron varios artículos periodísticos que hablaban de ella, pero de acuerdo a Víctor Gonzales, la crónica que detalló mejor del contenido artístico mexicano fue la realizada por el periódico *El Heraldo de México* con el título “La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer” (González Víctor. 2015. pág. 65). De las muchas piezas artísticas presentadas, se dedicó una sala a las artesanías bordadas o trenzadas: “Las jarcias, los petates, canastos de fino tejido, sombreros, ... las tarascas figuras hechas con palma” (González Víctor. 2015. pág. 65), también mencionan que los deshilados de Aguascalientes fueron colocados sobre las paredes “decorados con nopales en color plata y un fondo de color azul fuerte” (González Víctor. 2015. pág. 65) y de igual forma, los sarapes se colocaron en forma de muros, los cuales tomaron parte del fondo en una fotografía tomada a Álvaro Obregón presentada

en la *Revista de Revistas* (González Víctor. 2015. pág. 66) ambas artesanías que decoraron las salas y se presentaron como arte vistosa sobresaliendo de los claros muros, presentando a la sociedad el arte popular desvalorizado que ahora formaba parte de esta nueva identidad mexicana.

El tema del surgimiento de la vanguardia utilizado en esa exposición de 1921, fue parte de las “vanguardias históricas” creadas en París en 1900 (González Víctor. 2015. pág. 72), el cual tenía por centro el arte popular o primitivo. Este movimiento pretendía:

“una comunión entre la estética europea con las prácticas rituales y representaciones míticas de otras culturas; hecho que a la vez se encontraba íntimamente ligado a una relación colonialista y a una forma de apropiación de las sociedades sometidas al mundo moderno” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019. pág. 188).

Es decir, la estética o el arte europeo comenzó una etapa de renovación de las formas de arte de las culturas ancestrales, tomando estas y usándolas, como inspiración, para su arte moderno, no con fines antropológicos que aportaran información de la cultura antigua a la cultura moderna, sino de una “valoración estética” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019. pág. 194) guiada principalmente por sus conceptos de arte, la cual es considerada así por su no influyentismo occidental (véase en el apartado “Arte o Artesanía” de esta tesis). Además, como lo menciona Alessandra Caputo, estas relaciones estaban ligadas a la apropiación de las sociedades sometidas, que, en el caso de México, considero se refiere al cambio que se quería para la sociedad, una etapa donde lo prehispánico trabajara junto con lo moderno, y así alcanzar a esa pretendida inclusión (alfabetización) y desarrollo de los indígenas a la sociedad que buscaba Lázaro Cárdenas (desarrollado más adelante).

Para el siguiente año, la exposición de la cultura antigua de México viajó a naciones como: “Brasil y Argentina..., Estados Unidos y a varios países de Europa” (Espejel, Carlos. 1990. pág.11) con el propósito mismo de la exposición de las vanguardias de mostrar esta ese arte “popular” mexicano y sobre todo ese arte desplazado por la modernidad, que al final volverían a retomarlo como inspiración, y en el caso de México como parte de una identidad reflejada hacia la historia y la cultura antigua.

De las reflexiones del primitivismo, Fito Best (citado en González Víctor. 2015. pág. 75), menciona la importancia del arte y las diferencias de cada cultura de acuerdo con múltiples factores. Es decir, cada lugar cultural tiene desarrollado un arte que se basa en los factores que le rodean, de esta manera el arte impreso en las artesanías no es el mismo. Por ejemplo, los textiles chinantecos nos muestran:

“los símbolos que designan al mundo antes y después del mito cosmogónico, las eras transcurridas desde el comienzo de los tiempos, la marca cuadrangular que expresa la filiación étnica, las estrellas que los deben guiar, mitos animalísticos, signos que refieren a las migraciones del pasado, alusiones al destino, el reconocimiento del consejo de Ancianos, indicaciones sobre la necesidad de proteger a las aves de corral y hasta la condición núbil de las doncellas” (Bartolomé, Miguel Alberto. 1993. pág. 146).

Este grupo cultural añade a su vestimenta la cosmovisión que heredó de su cultura, no solo símbolos religiosos, sino también hechos históricos y presentes que vuelve más significativo cada diseño.

Otro ejemplo sería los huipiles de los tzotziles de Chiapas:

“Configuran mapas cósmicos, en los cuales se registran las concepciones del espacio y del tiempo, así como del sistema calendárico, cuya lectura es posible con base en los numerales cosmológicos (7, 9, 13, 18, 20, 52) que se consignan en la cantidad de hilos y en las agrupaciones de diseños. ... aparecen alusiones a la pertenencia comunitaria, oraciones a las deidades de la lluvia y de la fertilidad, símbolos de la deidad de la tierra, etcétera.” (Bartolomé, Miguel Alberto. 1993. 147).

Este grupo cultural también representa su sabiduría y parte de su religión. Demostrando así que cada grupo tiene sus propias representaciones simbólicas y significativas que se impregnan en sus diseños.

En estas reflexiones de Fito Best, encontramos las palabras para el uso del arte primitivo, más allá de la estética, como una idea que pretende la indagación de esas características y de los factores que las hacen ser únicas.

En la época de Lázaro Cárdenas del Río, se continuó con la recuperación y presentación de las culturas populares de lo cual Carlos Espejel añade:

“En 1934, el palacio de Bellas artes presentó una exposición y otra el Museo de Arte moderno (MOMA) de Nueva York en 1940”. (Espejel, Carlos. 1990. pág. 11).

Es de reconocer que el palacio de Bellas Artes presentará dicha exposición, pero se entiende que no fue una exposición como la de las vanguardias, en cuanto a su tamaño y quizá al contenido más allegado a las culturas populares que surgieron a partir de la conquista, esto considerado de acuerdo con la reciente exposición presentada por el mismo recinto llamada: *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas* de la cual se dijo que “nunca se había expuesto con esta grandeza y con el señorío que contiene el arte de los pueblos, es un hecho histórico” (INBAL. 2022), remarcando esa exposición como la primera en presentar el arte de las culturas indígenas, prehispánicas.

Una de las acciones importantes en torno a la cultura indígena fue la creación del *Museo Local de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro o Museo Regional de Pátzcuaro* creado por el presidente Cárdenas con el propósito de “reivindicar el valor económico y estético de las manufacturas elaboradas en los pueblos purépechas” (INAH. 2022) que más tarde formaría parte de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y que en la actualidad tiene como objetivo:

“mostrar el trabajo como un factor que dinamiza la vida social y dota de identidad a los pobladores, de tal suerte que se detallan formas de trabajo que datan de la época prehispánica hasta nuevos sistemas y oficios que se incorporan durante el virreinato” (INAH, 2020).

Un museo interesado en el trabajo artesanal prehispánico y las artesanías creadas después de la Conquista, lo que muestra sus técnicas, y las hace parte de la identidad mexicana en formación.

Para este periodo también se creó el Departamento de Educación y Cultura indígena enfocado en la alfabetización indígena, del cual Enrique Corona, pensaba que para lograr el objetivo: “el mejoramiento de las razas autóctonas” (Calderón Mólgora, Marco. 2018. pág. 166), debían como dependencia trabajar especialmente en el desarrollo de las industrias indígenas enfocándose en la

promoción de “artesanías locales, así como los primitivos tejidos” siendo este personaje el primero en pensar directamente en el desarrollo de los oficios textiles artesanales que fueron opacados por la industria textil: fábricas y talleres artesanales enlazados a los gremios y políticas comerciales. La propuesta de Enrique Corona era necesaria para ayudar al mercado artesanal y se apoyaba en otro objetivo particular: “la implantación de nuevas actividades productivas considerando los productos naturales” (Calderón Mólgora, Marco. 2018. pág. 166), un tipo de materia prima (natural) utilizado por los artesanos de herencia mesoamericana desde la época prehispánica que pretendían rescatar para aumentar el desarrollo de la artesanía indígena, y con respecto a las actividades productivas con estos materiales naturales, podría hablarse de un adelanto a las nuevas artesanías que han surgido a lo largo de la historia: bolsas, aretes, pulseras, amuletos, etc., hechos de hojas, flores, piedras.

Para el año de 1948, en el gobierno de Miguel Alemán Valdés, se creó el Instituto Nacional Indigenista (INPI. 2018), y se fundó el Consejo de la Arte e Industrias Populares, así como la constitución del Museo Nacional de artes e industrias Populares (Espejel, Carlos. 1990. pág. 11), que se enfocarían más hacia la cultura y las artesanías mexicanas.

En el periodo de Gustavo Díaz Ordaz, en 1961, se fundó el Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, que se creó para “promover el arte popular, el cual en 1974 se convirtió en FONART” (Espejel, Carlos. 1990. pág. 11) el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, que de acuerdo con el gobierno mexicano “surge como una respuesta a la necesidad de promover la actividad artesanal del país y contribuir así a la generación de un mayor ingreso familiar de las y los artesanos” (Secretaría de Bienestar. 2015), siendo esta institución, la primera que se interesa específicamente en la promoción y venta de las artesanías y la cultura prehispánica que algunas representan, y el bienestar de las familias artesanas que practican este arte, y sobre todo, la primera institución que ayuda a los artesanos, más allá de exponer las obras como parte de la identidad.

Para 1970, en el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, fue notorio el crecimiento económico y de producción debido al llamado “Estado Benefactor” en donde el

objetivo principal fue “impulsar y dirigir nuestro desarrollo económico y social” (Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006, p. 294 citado en Cruz García, Blanca Estela. 2016. pág. 9), pero no solo el desarrollo económico que muchos políticos y gobiernos pretendieron en periodos pasados, sino un desarrollo que incluía a los artesanos, a la producción artesanal y/o popular, esto debido al interés puesto por Echeverría en la población indígena; los núcleos campesinos y los artesanales, de estos últimos Echeverría consideró importante llevar este arte de la cultura original a todas partes, como forma de orgullo por el arte que se creaba y de identidad nacional, porque en sus palabras “tenemos algo propio que aportar” (Echeverría Álvarez, Luis. 1971. pág. 189) y ese algo se refiere al arte mexicano: mestizo y prehispánico, que hace única a la cultura frente a las demás y sobre todo a las culturas conquistadoras que pretendían hacernos una extensión de ellos.

## 1.2 ¿Qué es artesanía?

La definición de artesanía está compuesta por significados (términos) que van desde el uso manual, el uso de materias primas naturales, la representación de las identidades culturales, la aplicación de saberes y técnicas; hasta lo comercial (objetos- consumo).

Desde una concepción natural y manual la UNESCO (1997) señala que:

“Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, *creativas*, vinculadas a la cultura, decorativas, *funcionales*, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente”. (Navarro, Silvana, s/f).

Desde un punto de vista histórico, Águila cita a Handan Temeltas (2017) sobre esta idea de lo manual y lo natural:

“en los estudios de los siglos XX y XXI, las artesanías se habían relacionado con el “hacer” manualmente un producto y por eso tenían que resolver problemas, crear propuestas con la materia prima disponible y *tomar otras decisiones* durante su proceso de creación”. (Águila Alonso, Marina 2020, pág. 229).

Ambas concepciones nombran a una artesanía como tal a partir del trabajo manual del artesano y del uso de materias primas que generalmente pueden estar a la disponibilidad del artesano (barro, algodón, lana, madera, hojas de palma, cuero, etc.). Es importante rescatar que estas concepciones planteadas en el siglo XX relacionan la producción artesanal a una actividad que en términos de la UNESCO es “creativa y funcional”, y en términos de Temeltas es una práctica que implica la “toma de decisiones”, es decir, decidir sobre las técnicas, los diseños, las formas que se han de aplicar, la creatividad y funcionalidad. Pero también es importante aclarar que en el proceso artesanal la concepción del uso manual no se refiere directamente al empleo solo de las manos como una “máquina” o al trabajo en sí como una “cadena de reproducción” (Grisales Vargas, Adolfo L., 2015. Pág. 253), que no ha sido pensada. Aunque el trabajo manual, como lo explica Adolfo Grisales (2015), tiene cargas estéticas de la misma influencia occidental (explicado en el apartado “Arte o Artesanía” de esta tesis), también lleva consigo los saberes y la historia de las técnicas utilizadas, como conocimientos heredados y reproducidos por los mismos artesanos, que dan un significado o una finalidad a cada acción determinada, en este caso: moldear, tallar, tejer, mover, golpear, etc. Por esto, no concuerdo con la idea de que este uso manual no contenga una “dimensión racional y cognitiva” (Grisales Vargas, Adolfo L., 2015, pág. 253), ya que ambas cuestiones se integran en las técnicas o métodos aplicados del saber ancestral o cultural del artesano.

Las artesanías son una práctica, pero también, como cita Navarro en “La artesanía como industria cultural: a Herrera Neve (1996), son una implementación de conocimientos, de saberes:

“De acuerdo a esta perspectiva que presenta a la artesanía como una actividad concreta y observable, el oficio, dentro de la que debe darse de manera imprescindible y que le sirve de marco de ordenación y

sistematización del saber, se define como el conjunto operativo de factores del saber y del hacer productivos que conforman la estructura de un sistema generalizado de trabajo en el que se aplica la misma clase de conocimientos y destrezas como consecuencia de utilizar el mismo tipo de máquinas, herramientas y procedimientos para la transformación de un mismo tipo...”. (Navarro, Silvana. s/f, pág. 6).

En esta referencia, Herrera habla de la práctica artesanal como la implementación de un saber "sistematizado". El saber se despliega en los procedimientos en que se produce la artesanía, por ejemplo: definir el diseño; escoger y delimitar las herramientas y materiales; comenzar a moldear pintar, bordar o dar forma; implementación de las técnicas y las normas para su utilización, etc., en general el saber actúa en todas las actividades que participen en la elaboración de la artesanía.

En cuanto a la relación de comunidad y patrimonio, surge la concepción de artesanía como parte de la identidad (cultural, nacional).

“La UNESCO reconoce a las artesanías como una de las formas que asume la cultura tradicional y popular para representar el conjunto de creación de una comunidad cultural. Reconoce además que se fundan en la tradición y son expresión de su identidad cultural y social”. (Navarro, Silvana. s/f).

Las artesanías basan su saber en la tradición e historia de un lugar, de una cultura, y a la vez pasan a ser representantes de esa misma cultura. Se vuelven objetos con que se identifica a la comunidad y también a una historia ancestral que se reproduce en las prácticas artesanales.

En su texto: *“La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades”*. Silvana Navarro generaliza algunas concepciones y concluye que las artesanías son:

“una producción de objetos materiales locales... donde prevalece la producción manual y el uso de materias primas naturales...” donde se implementan “técnicas transmitidas por tradición y por formas de creación... uso y significado” (Navarro, Silvana. s/f).

La autora, establece que las artesanías no solo son productos con una utilidad, sino que tienen un origen económico importante que ayuda a la familia, la comunidad y al país a adquirir retribuciones de este trabajo. Como productos en la industria cultural, ayudan a “generar empleo e ingreso para miles de familias” (Navarro, Silvana. s/f), lo que implica el uso de técnicas manuales y materias primas naturales, que en sentido de ayudar a los ingresos, son productos que se ajustan a la economía del artesano, para no gastar más de lo que se tiene. Así mismo, Silvana Navarro señala la importancia de las artesanías como industria cultural, porque así se “ayuda a transmitir y mantener las raíces culturales e identidad de las naciones”. (Navarro, Silvana. s/f)

Las concepciones anteriores sobre artesanía refieren a productos o formas de la cultura tradicional, lo cual podría entenderse como una posibilidad de llamar artesanía tanto a objetos como alimentos, que requieren de la actividad manual y el uso de materias primas naturales.

Para asentar el producto artesanal como objeto utilitario y/o funcional Silvana Navarro utiliza el término “objeto”:

“el objeto tradicional se modifica para convertirse en artesanía y que al entender a la artesanía como una oportunidad de desarrollo para una región, ésta se incluye dentro de las industrias culturales.”— Navarro, Silvana. s/f).

Navarro, deja en claro que las artesanías no son sólo representaciones simbólicas de la cultura tradicional que las sustenta, sino que también son objetos que, retomando el objetivo de las artesanías planteados por la UNESCO (citado en Navarro, Silvana. s/f), pueden ser: “utilitarios, estéticos, artísticos, creativos, vinculadas a la cultura, decorativos, funcionales, tradicionales, simbólicos y significativas religiosa y socialmente”. De esta manera se limita la concepción global de un producto artesanal como objeto, con una funcionalidad diversa donde toda actividad, ya sea: imaginar, diseñar, formar, elegir el material y las herramientas, así como disponer los tiempos y momentos apropiados e indicados; es resultado de un saber tradicional que comparte una comunidad, que termina por ser parte de su identidad. Dejando a un lado, los saberes del “arte culinario” que comprende también, técnicas, materias primas y el uso manual,

pero que no se conciben como objetos utilitarios, sino como objeto de comer y como patrimonio intangible.

Dentro de la misma cita, entiendo que la autora hace referencia a la transformación de un objeto tradicional (artístico) a uno artesanal (artístico y comercial). Concibo que el objeto tradicional que podría llamarse “arte” por las implicaciones simbólicas, los saberes y la unidad individual y única; se transforma en artesanía al implicar también la relación de técnicas, la producción y reproducción del mismo objeto, con intereses económicos. Con respecto a esto, estaría entrando en la discusión de definir cuando un objeto es “arte” y cuando es “artesanía”, pero eso se desarrollará más adelante.

Las artesanías desde una concepción mexicana, al igual que las nociones antes mencionadas, distingue de igual forma el trabajo manual, el uso de la materia prima y la aplicación de saberes, que tienen un lugar de origen, de reproducción y de historia. En esta mirada mexicana, Marina Águila en “*Para una colaboración horizontal entre diseñadores y artesanos mexicanos*” citando a Marta Turok, coincide en su definición de artesanía como:

“un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, con valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. Puede ser un producto efímero o duradero y su función puede ser el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o implemento de trabajo”. (Águila Alonso, Marina. 2020, pág. 226).

En esta definición, lo que resalta de las anteriormente dichas, es la relación que hace Turok para referirse a las técnicas como: “técnicas tradicionales de patrimonio comunitario” (Águila Alonso, Marina. 2020, pág. 226). A partir de esta concepción, se agrega un nuevo aporte a la definición de Artesanía, una referencia a las tradiciones como parte del patrimonio. Las técnicas artesanales dejan de ser simples técnicas sistematizadas, aprendidas o desarrollado de cualquier lugar (taller, video tutorial, un libro), y pasan a ser técnicas que se

aprenden del conocimiento y la reproducción de saberes ancestrales, que van siendo heredados y que forman parte del patrimonio de esa comunidad, por su valor histórico e identitario.

Entendiendo patrimonio desde la mirada de Soledad Biasatti y Jaquelina Salinas como:

“objetos y sitios arqueológicos denominados “patrimonio” forman parte de un acervo y/o conjunto de bienes culturales de un pasado “de interés excepcional” y “digno de ser conservado” para “futuras generaciones”.” (Biasatti, soledad. y Salinas Jaquelina. 2018).

Entendido así que las artesanías, y sobre todo las técnicas tradicionales de producción artesanal, son parte de los “bienes culturales del pasado” (Biasatti, soledad. y Salinas Jaquelina. 2018) de una memoria historia la comunidad en donde se practican; y como tal, se considera características e importantes para ser conservados y reproducidos para las futuras generaciones que seguirán aprendiendo de los saberes ancestrales e históricos impregnados en los métodos, técnicas y simbolismos de dichas prácticas artesanales.

Por otra parte, Marina Águila (2020), menciona que a partir de la utilización de técnicas tradicionales, se puede dar un “valor simbólico e ideológico” (Águila Alonso, Marina. 2020). Es decir, que todo el uso de saberes, técnicas y memoria histórica puede conformar el valor simbólico de la pieza, y así mismo, el valor ideológico al ser parte de su cultura, de su cosmovisión de sus significados.

Además de su importancia simbólica e histórica, las artesanías comparten un vínculo con el comercio al considerar que tienen, en un sentido turístico (comercial), dos utilidades: como atractivo turístico, y como recuerdo del lugar visitado.

“Las artesanías se consideran una evidencia de la experiencia del viaje, se comercializan para el consumo turístico, ‘su valor de uso pasa a adoptar un valor de cambio’ y se transforman para ‘satisfacer las expectativas y deseos de los turistas’.” (Monterrubio, 2018, citado en Saldaña Ortega Aldair. 2018).

Esto quiere decir que, además de su función o utilidad y su retribución económica, las artesanías actúan como apoyo turístico, como producto cultural para transmitir

la propia cultura y para formar lazos de identidad entre el objeto y la cultura, que serán los que identificarán al grupo cultural en la artesanía y a la artesanía en el grupo cultural.

Así mismo, se reconoce que hay una influencia en el saber artesanal desde:

“el desarrollo histórico, geográfico y marco sociocultural donde se producen, como, por elementos ajenos a la tradición provenientes de grupos externos al productor” (Navarro, Silvana. s/f).

Es por eso que en la concepción de artesanía no se habla un conocimiento directo de las culturas antiguas de cada lugar, porque eso no tomaría en cuenta la variedad de cambios a los que se ha tenido que enfrentar las culturas y los artesanos para poder adaptarse a la sociedad surgida después la colonización, en el caso en México; sino más bien, se rescatan los saberes y prácticas que han tenido que adaptarse a la nueva era (globalización), en cuestiones del mercado, o el uso de nuevas herramientas, y quizá la reproducción de los conocimientos.

Concluyendo con la noción de Artesanía, concuerdo con los autores: Navarro, S.; Turok, 2009; Unesco, 1997, en que las artesanías son productos u objetos creados por una comunidad cultural, con valores simbólicos, comerciales y con diversas utilidades y funciones. Por otro lado, la producción artesanal, implica la aplicación de saberes manuales del artesano, la implementación de técnicas y/o herramientas que conforman el patrimonio de la misma cultura tradicional, así como el uso de materias primas.

Es importante destacar que cuando se habla de artesanías hay que tomar en cuenta que el conocimiento, las prácticas y todo aquello que involucra en la creación de estas piezas, deben tener en cuenta a la generación, pues como hemos visto, se consideran prácticas que se heredan, y pasan de una a otra generación. Aunque sean prácticas tradicionales o complementarias de lo tradicional, y que sus fines o significados sean “nuevos” o variados las artesanías siempre contarán con ese grado ancestral de los conocimientos de una cultura y de la herencia que representa esos conocimientos.

### 1.3 Arte o Artesanía

Para comenzar a diferenciar entre “Artesanía” y “Arte”, considero importante traer una cuestión que Alessandra Caputo plantea en: “¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas” (2019) como una de las cuestiones a resolver.

La autora entra en esta discusión sobre lo que es valorado como arte y como artesanía, plantea su concepto de arte: al ser considerados objetos no influenciados por el mundo occidentalizado; y de artesanía: como objetos creados e influenciados a partir del proceso de mestizaje (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019), procesos que le quitan el valor de arte al producto, por querer reproducir las normas y estéticas occidentales, que son parte de la modernidad y la colonización, perdiendo así su propio valor simbólico “único”. Esta influencia occidental, brinda el valor de cambio a la artesanía, a partir del trabajo que surge como mezclas de conocimientos, visiones o “valores” (religiosos-simbólicos) que forman al objeto, que no son originales, en tanto son influenciados, y que son reproducidos como una copia de mundo occidental al que se desea pertenecer y del que buscan retribución económica; así como del mundo prehispánico al que buscan representar.

Entonces, la misma sociedad es quien valora la estética en el arte que ella misma ha impuesto desde su mirada occidental, pero al ver la influencia occidental en el arte de comunidades mestizas, como si estas pretendieran copiar sus ideas estéticas y dejar aquello que los hace únicos (su cosmovisión, por ejemplo), la sociedad ya no los valoraría como tal, aunque se discuta su originalidad. Y considero que en efecto, esta idea tiene parte de razón, porque una pieza de arte debe valorarse por su visión única del mundo plasmada en ella (no influenciada por valores “estéticos”, simbólicos o de cambio que otras culturas ofrecen) sin el uso de conocimiento o herramientas que incluyan para encajar en la sociedad; pero también considero que eso es casi imposible de lograr, porque como la autora lo menciona hay “sociedades que no han estado en contacto con el mundo occidentalizado” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019, pág. 190), pero el incremento y avance de la sociedad occidentalizada, está llegando a casi todos los lugares e intenta tener el control absoluto del todo dentro del mundo, con ayuda de los avances tecnológicos, las redes de comunicación, la política y el mercado. Entonces, la consideración de arte, dentro de la sociedad occidentalizada, puede

reducirse a aquellos objetos que rompen con los esquemas y se vuelven originales.

Según los planteamientos de Alessandra Caputo, el arte “suele asociarse generalmente a significados relacionados con lo sagrado y la autenticidad” y por otro lado menciona que:

“si nos apropiamos de estas manifestaciones y las catalogamos como artísticas, debemos ser conscientes de que estas no fueron elaboradas según la concepción de un arte autónomo’.” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019).

Lo que hace la autora es presentar la generalidad que hace la sociedad al nombrar todo desde su visión, es decir, tomar de referencia la concepción que tenemos de “arte”, estética, valor, etc., y trasladarla a una pieza de una cultura con saberes, prácticas y visiones distintas a la nuestra. Por esto la autora dice: “si nos apropiamos de estas manifestaciones” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019), no es para juzgarlas, valorarlas o nombrarlas totalmente desde nuestras concepciones estéticas y del mundo, sino que debemos entender que esa pieza tiene consigo significaciones específicas que la cultura creadora le ha otorgado, y que podrían ser totalmente contrarias a la nuestra.

En esta pretendida generalidad de conceptos, significaciones y visiones, que la sociedad mayoritaria o gobernante desea ver y aplicar a todo, concuerdo en que la sociedad que ha sido formada o influenciada desde los conocimientos, saberes, prácticas e ideas (incluso la religión) occidentales va a ver el mundo de una forma común, compartida (general), como decía Bofill: “La cultura occidental ha pretendido instaurarse como cultura universal” (Bonfil Batalla, Guillermo. 2004) y a partir de esta evalúa, moldea y juzga todo dentro y fuera de ella en sus propios términos. Entonces, no podemos esperar que todas las culturas del mundo compartan una misma idea sobre todo, en este caso, sobre lo que nosotros consideremos como arte o artesanía, unas y otras culturas alejadas de éstas, van a valorar los objetos, de manera diferenciada, porque tampoco podemos asumir que tienen una valoración para arte, o que siquiera el concepto de nosotros se asemeja al de ellos. Entonces habría primero que entender, desde la visión del productor, como un objeto pasa a ser pieza de valor (simbolismos, religión,

cultura,) en tanto se le da más importancia, y porque otras no y cómo se valoran o consideran esas otras piezas.

En torno a esta concepción de una individualidad de términos y formas de ver la vida (cosmovisiones), Julia Clemente en su libro “el arte de formar y la artesanía” cita dos términos chiapanecos para referirse a arte o artesanía:

“...en la desaparecida lengua de los indígenas chiapa no existe la palabra artesano, si se encuentra la de *nomosuaimo*, que quiere decir `arte, artesanía´, y el vocablo *nambomosuaimo*, que significa `persona artista o de arte´.” (Clemente Corzo, Julia. 2009).

En esta visión o lenguaje del mundo, se entiende que arte y artesanía son concebidas por igual, que no hay una diferenciación y que las personas que las practican pueden ser consideradas artistas o de arte, y artesanos, y los productos como arte o artesanía.

A partir de esto, Julia Clemente indica que si hay marcada una diferencia en la práctica actual, y esta diferencia es designada desde el lenguaje y desde “la intencionalidad del concepto y del auto - concepto de propio individuo en cuanto a su creación” (Clemente Corzo, Julia, 2009. pág.187). Es decir, la intención que cada objeto tiene para representar algo es lo que lo define como arte o artesanía, al igual que la intención que el productor desea representar, lo define como artesano o artista.

En esta misma diferenciación designada por los chiapanecos, Julia Clemente cita al maestro Francisco para distinguir que el artesano es productor en serie y el artista es creador, a partir del reconocimiento, que hace el maestro Francisco, de cada profesión: artesano y artista.

“el artista ve lo que existe en la naturaleza y entonces, al mirar lo que hay en la naturaleza, lo impacta en la obra de arte. En cambio, el artesano no, el artesano únicamente está haciendo las obras, o sea los trabajos ya hechos y está copiando únicamente lo que ya está creado, lo que ya está hecho” (Clemente Corzo, Julia. 2009).

Desde esta concepción, la artesanía es parte de una reproducción cultural de objetos que una comunidad realiza, con la intencionalidad de ser producido “en serie”; en cambio, el arte es parte de una creación individual, con una razón de

ser o significar por sí sola. Así, la artesanía siempre comprende el trabajo y el saber comunitario, que a su vez forma parte del “patrimonio comunitario” (Águila Alonso, Marina. 2009, pág. 226) de dicha cultura.

A partir de este esclarecimiento de la concepción de cada comunidad, podemos comenzar a definir qué es arte y complementar la noción de artesanía ligada a la influencia occidental.

Alessandra Caputo, agrega a su investigación, el resultado de Arthur Danto (en su ensayo “Artifact and Art: African Art in anthropologycollections”) en relación con la artesanía no occidentalizada.

“estos objetos podrían ser considerados artísticos únicamente si se encontraban cargados de conocimiento y de valores sagrados y trascendentales para las sociedades que los habían realizado” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019).

Tomar el valor que se le da a los objetos desde la cultura que los crea, es importante para poder diferenciarlos, entre lo que es un objeto “sagrado y trascendental” para la cultura y lo que serían solo artefactos sin ese gran valor sagrado o trascendental; y que desde nuestro conocimiento podríamos diferenciar. Pero también es cierto, como lo menciona la autora que “es difícil atribuirle o dejar de atribuirle significado a los objetos útiles’.” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019).

No podemos generalizar simplemente lo que es sagrado y lo que no. Por ejemplo: yo puedo crear un objeto, único y original, como una foto, esta puede ser útil como decoración o recuerdo, pero desde mi perspectiva y trabajo, puedo atribuirle un valor más elevado (simbólico, espiritual) que puede ser conservado por mi familia y atesorado por uno o dos generaciones, lo cual le daría un valor histórico-familiar, pero limitado a un grupo social y no a toda la sociedad que lo vería como no sagrado. Este valor histórico de una pieza de arte, se otorga por el paso del tiempo en ella, el arte y su forma lleva consigo parte de lo mítico de una cultura en que fue creado y que da paso a una historia del mismo objeto.

A continuación, se muestra una tabla que designa lo que es arte y artesanía desde la concepción de varios autores.

Autor / Autora	Artesanía	Arte
Arthur Danto en Caputo Jaffe, Alessandra. 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>• artefacto: función puramente utilitaria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Objeto con conocimientos y valores sagrados</li> <li>• Objeto que remite a algo más que su utilidad.</li> </ul>
Handan Temeltas (2017) en Águila Alonso, Marina. 2020	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Producto en masa</li> <li>• Conceptualización unida: Conceptos, ideas, formas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Producto único</li> <li>• Conceptualización separada: etapa de diseño y etapa de producción</li> </ul>
Blas García (2005) en Navarro Silvana. s/f.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parte de un objeto</li> <li>• Técnica (tradicional heredada)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parte de una idea</li> <li>• Técnica Conceptual (personal)</li> </ul>
Navarro Hoyos (s/f) en Navarro Silvana. s/f.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Procede de lo funcional</li> <li>• Alude a lo estético</li> <li>• Depende de las circunstancias históricas</li> <li>• Es objetivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Procede de lo conceptual</li> <li>• Alude a la experiencia</li> <li>• Sujeto a Códigos sociales</li> <li>• Es subjetivo</li> </ul>
Alessandra Caputo en Caputo Jaffe, Alessandra. 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su interpretación depende de los diferentes usos. Depende del contexto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Producto individual, autónomo</li> </ul>
Nelson Graburn en Caputo Jaffe, Alessandra. 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es respuesta a una necesidad de adaptación política y económica</li> </ul>	
Pablo Alonso, "Mármol" en Alonso, Pablo s/f.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La artesanía es fabricar objetos más o menos bello</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte es transmitir mensajes</li> </ul>
Julia Clemente en Clemente Corzo, Julia 2009	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Artesano: productor en serie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Artista: creador</li> </ul>

Habría que retomar que, de acuerdo con Alessandra Caputo, hay dos líneas entre el arte (o artesanía) antiguo y la artesanía actual:

“el arte prehispánico o arte de culturas arcanas sea considerado por lo común como ‘arte’, mientras que el arte indígena actual y mestizado es considerado como mera ‘artesanía’ —carente de significado y valor trascendental” (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019).

Lo que anteriormente, es mencionado como la influencia del occidentalismo. Si las culturas antiguas podían crear a partir de su visión, esas creaciones eran consideradas arte, pero desde la llegada del pensamiento occidental, lo que fue arte, se convierte en artesanía al incluir en sus procesos técnicas, conocimientos, utilidades e incluso significados eurocéntricos

En base a los conceptos presentes en la tabla, considero que las diferencias que deben distinguir artesanía de arte parten de su representación: la artesanía es objetiva, en tanto es una pieza utilitaria, que refleja la visión o saberes de una comunidad cultural y son reproducidas por una misma comunidad; y el arte es subjetivo, en tanto parte de lo que un individuo percibe del mundo, y esto se refleja como un mensaje de su visión o entendimiento. Ambas cuestiones aplican métodos y saberes respectivos de cada actividad: las artesanías con técnicas y saberes compartidos (heredados y comunitarios) que hace de la producción artesanal un trabajo colectivo con beneficios personales y comunales; y el arte con técnicas individuales (originales) y conocimientos sociales (aprendidos), que se limita a un trabajo en solitario con beneficios o admiraciones, personales.

Considero que lo que para nosotros es arte, para ellos es artesanía. Desde la mirada occidentalizada, el arte es individualista, habla de un objeto de una persona, en donde si intervienen simbolismos, técnicas, etc., pero los pueblos culturales que elaboran las artesanías mantienen las prácticas del compartir. El objeto es comunal. La artesanía, conlleva conocimientos, técnicas, una cosmovisión y simbología compartida, no se habla de la creación de una persona, sino de la comunidad o de cierto grupo cultural. Esa considero es la gran diferencia, porque podríamos decir que las artesanías son arte (en la mirada de esas culturas ancestrales) creada por una comunidad que comparte saberes y conocimientos ancestrales, mientras que el arte (desde la mirada occidental), es una creación que implica conocimientos y técnicas individuales.

## 1.4 Artesanía Textil

Antes de comenzar con la definición de la artesanía textil, comenzaré con algunos datos históricos que permitirán abrir el panorama de la utilización de estos elementos en la historia de varias culturas.

Margarita Barretto y Mirta Bialogorski en “Artesanas migrantes, saberes ancestrales y una experiencia en el Museo de Arte Popular José Hernández” (2020) narran que la técnica del tejido viene desde la prehistoria ya que se han encontrado “vestigios que datados en 7 mil años atrás dando cuenta del hilado y el cardado con husos” (Barreto Margarita y Bialogorski Mirta. 2020 pág. 159) Lo que coincidiría con otros artefactos encontrados en muchos lugares del mundo como los utensilios domésticos, como lo narra Olga Correa, Enrique Propin y Jesús Navarro en “Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: una propuesta de periodización histórico-geográfica”, visto en el apartado “Artesanía en la historia de México” de esta tesis.

“El telar surge en China en la edad antigua, al mismo tiempo que en América; se tejían prendas con hilos de alpaca y flores de algodón. Los países árabes aportaron las técnicas para teñir y las pinturas corporales dieron lugar a los decorados para los tejidos” (Larrea Príncipe, 2007 citada en Barreto Margarita y Bialogorski Mirta. 2020).

Es difícil saber qué cultura fue la primera en desarrollar las primeras manifestaciones de técnicas textiles, porque cada una desarrolló sus propios métodos a partir de las materias primas y las herramientas a su alcance, como lo señalan las autoras sobre los chinos, los americanos prehispánicos y los árabes. Además de la piel, que es como la primera imagen de vestimenta antigua que me viene a la cabeza, se pueden tomar en cuenta el “uso de cortaduras o tatuajes en el propio cuerpo a modo de símbolo” (Camargo, Marisa. 2020).

Esto hace referencia a que la vestimenta no solo se conformaba de objetos como pieles, algodón, arcilla, lino etc., sino que también el cuerpo podía “vestirse” con marcas simbólicas o tatuajes característicos de las culturas. Otro punto importante es que, aunque la vestimenta, como lo menciona Marisa Camargo quizá tuvo un origen para cubrirse, lo simbólico considero que se relacionaba con las formas de esas piezas, que como se entiende del tatuaje y de las marcas en la piel, podrían significar algo, aunque claro, como lo aclara la autora:

“se pone en evidencia lo difícil que resulta determinar un origen material del textil, complejizándose aún más cuando se aborda el tema desde enfoques más específicos como, por ejemplo, desde su valor simbólico” (Camargo, Marisa. 2020).

Retomando los datos históricos del textil.

“En Perú se han encontrado los tejidos más antiguos de las culturas sudamericanas y revelan que aproximadamente en el 4.000 a.C., se manufacturaban textiles en algodón, con técnicas como el anudado y el entrelazado” (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú citado en Barreto Margarita y Bialogorski Mirta. 2020).

El en caso de Perú, el anudado y el trenzado son técnicas aún utilizadas, específicamente en la tradición del puente Q'eswachaka, que cada año es construido nuevamente por las mujeres quienes tienen la tarea de preparar las soguillas para el trenzado y los hombres que tejen el puente. Esta tradición reúne a las comunidades: Huinchiri, Chaupibanda, QollanaQuehue y Chocayhua según narra la BBC Mundo (Blasco, Lucía. 2018).

El papel de la mujer en la tradición del puente Q'eswachaka es preparar el “estambre” para que los hombres lo trenzen. Ahora bien, en cuanto a la actividad del tejer, Margarita Barretto y Mirta Bialogorski describen el sentir de algunas mujeres migrantes del norte argentino al practicar esta técnica tradicional, lo cual tiene relevancia ya que las mujeres son quienes la realizan y también son quienes lo transmiten a las más jóvenes:

“tenemos una creencia de que... venimos aprendiendo de nuestros antepasados”, “Esto que se lo aprendí gracias a mi abuela” “Yo aprendí de mi mamá a tejer” (Barreto Margarita y Bialogorski Mirta. 2020).

Desde estos datos históricos, considero que el arte del textil, fue quizá la primera técnica artesanal utilizada por muchas culturas prehispánicas, ya que entendemos la vestimenta, además de la caza y otras actividades de supervivencia, formaban parte importante para cubrir los cuerpos, y más si se encontraban en territorios con climas tan cambiantes de un lugar a otro como en los distintos estados de México, lo que Marisa Camargo sustenta cuando dice que “el arte del tejido es uno de los más antiguos que existen” (Camargo, Marisa. 2020).

En cuanto a las técnicas conocidas de las artesanías textiles retomo algunas como:

- Tira bordada tabasqueña: bordado elaborado en forma de tira, donde se usa una técnica de punto de lomillo que se borda sobre canevá con hilo o hilera (Pérez Hernández, Dulce y Neme Calacich, Salvador. 2021).

Dulce Pérez y Salvador Neme, mencionan que en esta técnica del textil, participan las mujeres en su mayoría. Mujeres organizadas para comercializar estas artesanías.

- Telar de cintura: técnica que se adapta a la cintura del artesano “atándose por un extremo a su cintura y por el otro extremo a una columna” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014).
- Telar de pedal: técnica traída por la conquista (Toledo, Arcelia. 2012).
- Técnica de Punto de relleno: un tipo de bordado utilizado en los Tenangos de Doria del estado de Hidalgo. (Bello Fuentes, Jaime. 2016).

En esta última técnica, la participación es de hombres y mujeres quienes trazan los dibujos que serán abordados, posteriormente, por las mujeres. Esta técnica indica que los colores y bordados utilizados dependen de cómo las bordadoras “perciben su entorno, o de acuerdo al estado de ánimo” (Bello Fuentes, Jaime. 2016).

Aquí se inserta su forma de ver el mundo, de percibirlo a través de los sentidos y de impregnar esto en los diseños artesanales que realiza. Por ello se dice que en las artesanías hay más que productos comerciales, decorativos, de recuerdo o cualquier utilidad que se les dé. Desde la perspectiva de las bordadoras mencionadas por Jaime Bellos, cada artesanía conlleva elementos significativos que la forman, y estos elementos dependen del contexto, espacio y tiempo en que se fabrican, además de la subjetividad del artesano.

“Siento alegría y felicidad. Me siento dichosa y orgullosa de mí misma por mi trabajo. [...] Cuando yo me pongo a trabajar me pongo feliz. Me hace feliz estar bordando.” (Del Carpio Ovado, Perla. 2012).

A partir del contexto y su influencia en la subjetividad, cuando las mujeres bordadoras están en un entorno agradable, transmiten eso en los productos y también en su manera de hacer las cosas, lo cual les produce el mismo sentimiento, alegría, orgullo.

Relacionado con esto, Del Carpio Perla menciona que:

“la artesana, pues, agradece la libertad que tiene para crear, para inventar, para plasmar, para transformar y hacer visible lo invisible.” (Del Carpio Ovado, Perla. 2012).

Como lo menciona Julia Clemente en las narraciones de los indígenas chiapanecos, visto en el apartado “Arte o Artesanía” de esta tesis, donde Julia Clemente describe la concepción del maestro Francisco, el artista ve lo que está, en su entorno, en la naturaleza y lo plasma en la obra que lleva dentro esa percepción, así podemos identificar a los artesanos, a pesar de que se diga que las piezas de arte ya no lo son por la influencia occidentalista, aún tienen ese grado perceptivo del entorno, de lo que ven los artesano y la influencia tanto del occidentalismo como de las culturas tradicionales.

Considero que hay una mezcla de dos mundos o formas de ver y entender la vida, el occidental y el mesoamericano, y que debido a eso no logramos entender a los artesanos, los procesos y al mismo producto artesanal. Por eso quizá vemos y aceptamos a las piezas como identidad mexicana, pero no las entendemos desde su simbología porque también tienen conocimientos ancestrales que, desde nuestro pensamiento occidentalizado, no comprendemos.

Regresando a la idea de que las artesanías textiles son “herencia familiar” y “formas de vida” (Toledo, Arcelia. 2012. pág. 23), se entiende así debido a que los artesanos consideran que los conocimientos que transmiten para elaborar una artesanía textil deben servir como “oficio de vida que les da autonomía y control de sus diseños e imaginación” (Toledo, Arcelia. 2012. pág. 23). Así, las artesanías no solo son la réplica de algo transmitido, sino que también son la apertura de nuevos diseños que permitan compartir su cultura y obtener sustento de ellas.

De esta relación de la producción artesanal con la familia, Perla Del Carpio, menciona que:

“En torno a las artesanías se teje un sistema de relaciones familiares y tradiciones”, donde “el trabajo artesanal fortalece los vínculos dentro del núcleo familiar”. (Del Carpio Ovado, Perla. 2012).

A la idea anterior, se suma que las artesanías textiles no solo unen a la familia en un oficio, sino que también cada técnica y cada tarea realizada por los miembros de esta, es una práctica que fortalece los vínculos entre ellos, para realizar prácticas familiares y ancestrales, y así continuar con la idea y tradición de la comunidad, y no lo individual.

En cuanto a una aproximación a la definición de textil, comenzaré con una parte importante del proceso, el diseño textil, el cual desde mi concepción reúne la mayoría de elementos involucrados en la producción textil.

En “Argumentos textiles: diálogo entre los diseñadores y la industria” (2020), Marisa Camargo presenta algunas definiciones que desde su investigación sólo toman en cuenta la parte funcional y técnica del diseño textil, descartando por completo la parte “morfo - simbólica que orienta las decisiones de diseño” (Camargo, Marisa. 2020). Lo que en cuestión a las artesanías y al mismo arte, carecería de su principal valor, lo que le da sentido y significado.

Para acercarse a una definición más puntual del diseño textil, rescata 4 elementos importantes:

Lo morfo-simbólico, que hace referencia al “aspecto comunicacional del objeto textil” (Camargo, Marisa. 2020. pág. 38) Esto se refiere a lo que comunican las formas en el textil, visión de una cultura, del artesano, de una religión, etc.

Las variables intervinientes, que considera son aquellos elementos que intervienen en el proceso textil, “aspectos morfológicos, funcionales, tecnológicos y comunicacionales” (Camargo, Marisa. 2020).

Las prácticas proyectuales, que toman en cuenta la “prefiguración o planificación” (Camargo, Marisa. 2020) del proceso de diseño, que también tiene lugar en lo textil.

Y, por último, la lógica: “del espacio, que corresponde a los aspectos que recorre el ser humano en tanto ser comunicacional con respecto a si mismo, los otros y al contexto; lógica de producción, que se vinculan aspectos técnico - productivos

de la conformación del objeto textil; y la lógica de la función, de uso- usabilidad de los objetos y sus vínculos significativos” (Camargo, Marisa. 2020. pág. 42). De lo cual, considera que todos estos aspectos deben abordarse dentro de la definición y la acción propia del textil.

Una vez definidos estos aspectos, los articula para definir el proceso del diseño textil:

“El diseño textil es, entonces, la disciplina proyectual, cuyo objeto es la determinación de las cualidades morfosimbólicas vinculadas a las condiciones técnico-productivas, económicas, socioculturales y funcionales que deben poseer los textiles en cualquiera de los eslabones de la cadena de valor textil como resultado de las interacciones e integraciones de las lógicas consecutivas del diseño” (Camargo, Marisa. 2020).

Entonces, tomando en cuenta que el proceso textil conlleva en sí el diseño textil, podemos considerar que el textil como proceso, es un método, el uso de técnicas, la adecuación o fijación de un espacio, las ideas de funcionalidad o utilidad del producto (vestimenta, accesorio, objeto de adorno) y una carga simbólica, que como lo menciona Jaime Bello puede estar presente en las formas y colores que ya significan algo.

Por esto, concluyo que el textil, es una serie de métodos en donde tienen lugar diversas técnicas, diseños, espacios, ideas, creatividad y utilidades, implicadas en la elaboración de prendas que al principio tuvieron la finalidad de cubrir el cuerpo, pero que también adquirieron valores simbólicos y utilitarios, que traspasaron la línea de la vestimenta únicamente para el cuerpo, hacia los objetos decorativos en general (trenzados del puente Q'eswachaka, los bordados e hilados, etc.). Además, el textil desde la concepción de los artesanos mexicanos, añade significado y herencia, que son compartidos y practicados en las familias, convirtiéndose en un oficio familiar.

## **1.5 El telar de Cintura**

El telar de cintura, como una técnica de la artesanía textil, conlleva el compartir y recibir los conocimientos, teniendo como principales reproductoras de este

conocimiento al “género femenino” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014). En general se considera que, en su mayoría, las variadas artesanías textiles son elaboradas por mujeres, como en telar de cintura, aunque en la actualidad podemos encontrar artesanos de género masculino que también practican esta técnica, y muchas otras. Pero el reconocimiento de las mujeres en esta práctica se debe a que, en las culturas antiguas mesoamericanas: “esta actividad está concebida, como un don que los dioses otorgaban a la mujer desde su nacimiento” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014), es decir, la importancia simbólica de las artesanías textiles no solo estaba implicada en la pieza, sino también en la artesana que las elaboraba, pues como menciona Xóchitl Maciel, en su cosmovisión ellas eran elegidas para practicar ese arte, cuestión que no solo consistían en aprender y aplicar conocimientos, sino tener un don, el cual podría ser el uso o elección de las herramientas o la misma creatividad en el proceso del diseño textil. Puede suponerse que esta práctica definida históricamente como actividad realizada sustantivamente por mujeres tiene que ver con su papel como garante de las condiciones de subsistencia de la familia: el alimento, la educación y atención de los hijos y en este caso, el vestido.

“El telar de cintura es..., sencillo y básico..., permite lograr tejidos de gran belleza y complejidad, tanto en su estética como en su contenido simbólico cultural” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014. pág. 49).

La técnica consiste en un telar, que se sujeta a la cintura del artesano con ayuda del “mecapal, que a su vez le da la tensión necesaria a los hilos de la urdimbre” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). En esta cita, el mecapal se refiere a las cuerdas que rodean la cintura y que a su vez sujetan al telar junto con la columna firme. Dicha columna en tiempos pasados, podría ser cualquier estructura que permitiera rodearse por el telar, como los árboles, y en la actualidad serían las columnas de madera o cemento de las casas.



“Tejedora mixteca, trabajando a la intemperie y sosteniendo el telar por la cintura con el clásico mecapal. Pinotepa de don Luis, Oaxaca”. (Marín de Paleen, Isabel. 1974).

Diego Esperón rescata algunas técnicas y herramientas participes en el telar de cintura como son:

El Urdido: es la “acomodación de los hilos en forma vertical, en la posición que tendrá el telar”. (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 48). Es la base del tejido, el lienzo en blanco de donde parte el uso de otras técnicas y la aplicación de la creatividad del artesano, es por ello que esta base, tejido, debe tener una anchura respecto del brazo de la tejedora, esto debido al proceso de tejido que implica las manos de la tejedora, “porque entonces esta 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” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 51).

La trama: “son los hilos horizontales que se insertan cuantas veces sea necesario para complementar el tejido” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 50), es la parte que va generando el diseño sobre el urdido.

Machete, espada o zozopascle: sirve para “apretar los hilos en el tejido; así como una lanzadera” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 51).

Lanzadera: “vara con hendiduras en donde se enreda el hilo de la trama... es lanzado de un lado al otro de la urdimbre, realizando el tejido” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 51).

Lizo: “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... funciona junto con una varilla de paso para mover un número predeterminado de hilos de urdimbre, formando un paso que se conoce como paso o calada” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 50). Esta es una herramienta que se desarrolló para facilitar el trabajo de “mover manual e individualmente cada hilo de la urdimbre” (Esperón Rodríguez, Diego. 2017. pág. 51).



“Hay espacios en dónde se extraña tejer. Taller de telar de cintura en San Pablo Oztotepec”. (Dani-ela Textil-era. 2020).

También se considera que la posición que las artesanas adoptan al realizar el tejido tiene una cierta interpretación simbólica, esta es sentadas en el suelo con el cuerpo sobre sus rodillas. Xóchitl Maciel recupera en su investigación una metáfora de esta posición:

“la metáfora sugiere que estando la mujer sentada en el suelo y, desde su vientre, va creando las raíces de la cultura y narrando sobre la prenda textil la historia de su pueblo, así como la manera en que éste concibe al mundo” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014. pág. 49).

Como una relación simbólica, entre un árbol y un textil, el telar que se sostiene por una estructura sólida, podría representar a la cultura, (fuerte). La idea del vientre y la relación de raíces culturales, sugiere la vida que la mujer da y como esta, a su vez, desde la educación de los hijos, reproduce la visión y conocimientos de la cultura.

Esta historia y raíces culturales son abordadas en el textil en la manera en que se tejen las hebras:

“en dirección longitudinal (urdimbre) que se entrecruza con otros hilos atravesados en ángulo recto (trama)” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014. pág. 49).

La dirección longitudinal representaría la dirección que sigue la cultura, y los hilos atravesados, serían aquellas cuestiones que han sucedido en la historia.

En cuanto a los diseños, se toma en cuenta los diseños realizados en las piezas decorativas y las prendas de vestir. Para las piezas decorativas, se reconoce la representación de “símbolos que denotan la cosmovisión y creencias de cada grupo indígena” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014. pág. 50). Para la vestimenta, se añaden los “saberes más antiguos que son parte de la memoria histórica y cultural” (Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. 2014. pág. 50).

En cada cultura, se tienen creencias simbólicas o mitológicas que pueden variar, lo que en el textil también cambiará el significado en cuanto al uso de los colores y las formas. Aunque parezcan iguales, cada cultura tiene su propia concepción y se deben entender desde esa memoria histórica. Por lo cual, no es de extrañar que el telar indígena reciba otros nombres además del utilizado en esta tesis: “telar

de cintura”, el cual, en términos de Isabel Marín, fue “hispanizado” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).

- Telar de otale: nombre referente a una de las piezas que conforman el telar.
- Telar de arumos: llamado así por las mujeres “tarascas de Michoacán” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).
- Telar de zozopascle: hace referencia a una pieza del telar, en este caso al “machete que aprieta los hilos de la trama después del paso de la lanzadera” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).
- Espejo de varitas: llamado así por las mujeres de “Coscatán, en San Luis Potosí” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).

Se considera que las piezas creadas en el telar de cintura tienen “mayor durabilidad y brillantes, en razón de que el golpe del machete o zozopascle, no desgasta los hilos de la urdimbre” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). El machete hace referencia a la pieza que golpea los hilos para unirlos, para mantenerlos en su lugar.

Algunas técnicas aplicadas en el telar de cintura son:

- De gasa: es un tipo de tejido “delgado y transparente como velo” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).
- De confite: tejido que forma “figuras realzadas con un hilo adicional de la trama” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79).
- Brocados: donde se utilizan “colores adicionales y motivos geométricos” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). Es decir, creando diseños generalmente en formas geométricas.
- Labrados: en donde se “forma el dibujo por medio de bastas al mismo tiempo que se hace la tela” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). Tejido de sarga: que produce “una diversidad de los colores y una rica variedad de efectos” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). Tejido doble: que forma “dos tejidos superpuestos y parcialmente independiente uno del otro” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 79). Tejido en curva: se “transformar los hilos de la urdimbre, en elementos de la trama, formado así un ligamento en curva” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 80).

En las piezas artesanales del telar de cintura, se pueden encontrar algunas decoraciones como: “bordado, adornos de plumón de fino pelo de conejo... y flecos de seda atados en macramé y recortados a manera de plumillas” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 80), de los cuales los primeros son más antiguos, mientras que los flecos podemos verlo en los diferentes rebozos artesanales de la actualidad.

En cuanto a las piezas:

“Los artesanos textiles en la época prehispánica, elaboraban sus propias prendas y vestimentas diarias con fines mágicos y religiosos en telares de cintura (completamente manual)” (Toledo, Arcelia. 2012. pág. 21).

En esta cita de Arcelia Toledo, podemos retomar la idea del don como la habilidad de poner lo sagrado en las prendas, es decir, añadirle no solo simbolismos culturales, sino también esa parte representativa de los dioses y la cosmovisión, haciéndolas piezas con mayor valor.

El telar de cintura como técnica ancestral, permite representar los significados y simbolismos de las culturas de quienes realizan este trabajo, que se impregna en la prenda creada. En tiempos pasados los fines en la elaboración de prendas textiles eran religiosos; ahora, la preservación de estas técnicas y artesanías permiten observar esa magia en ellos, y a pesar de que los fines o valores religiosos han cambiado, los artesanos siguen practicando estas formas tradicionales que les han dado identidad y significado a ellos mismos. Esta identidad es dada por la familia, porque como conocimientos ancestrales, han sido heredados: “En Oaxaca, la producción de artesanía textil... es una actividad que representa la identidad y el compromiso con el pasado de las familias artesanas. Es una herencia familiar que pasa de generación en generación, como forma de vida” (Toledo, Arcelia. 2012. Pág. 23). Esta herencia, junto con la colaboración que la familia, desde los pequeños hasta los mayores, cumple con las tareas asignadas, es lo que Arcelia Toledo llama Familismo.

El valor sagrado y místico, pasó a ser un valor familiar, prácticas que unen a la familia y que le dan sustento a partir de la reproducción y venta (que incluiría una difusión de ese arte comunal) de las artesanías.

## CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### 2.1 Concepciones académicas y políticas de Pueblo Originario y Pueblo

#### Indígena

Para comenzar este apartado, es importante señalar la definición oficial presente en las leyes de México, así como en la discusión académica sobre el tema, para entender cómo son concebidos desde el gobierno, y posteriormente, desde las propias concepciones de las culturas, los pueblos: indígenas u originarios.

Federico Navarrete en “los pueblos indígenas de México” señala que:

“El término *indígena*... significa ‘originario de un país’,” y que el término *indio* “les fue dado a los habitantes originales” (Navarrete Linares, Federico. 2008, pág. 7).

Parto de la idea de que los términos indio e indígena fueron dados por los españoles cuando “creyeron haber llegado a la India” (Galán López, F. 2015, pág.105), desde esa fecha y debido a esa confusión el término indígena quedó como una concepción y un nombramiento para las culturas antiguas de América, pero estos términos no son pertenecientes a la visiones prehispánicas, pues ellas se nombraban de acuerdo a su cultura y lenguaje (mexicas, mayas, incas, etc.), sino que este término que fue dado e impuesto por una civilización que vio lo no civilizado en las prácticas ancestrales y que a partir de ello se nombró a los descendientes de las culturas prehispánicas, y también a todo lo que tuviera relación con ellas, pues aun cuando las personas no se consideran indígenas, los estereotipos y prejuicios los ligan con las culturas no “civilizadas” y los califican y discriminan como indios.

Continuando con el uso oficial del término indígena, se rescata que:

“Los pueblos y comunidades indígenas son aquellos conformados por personas que descienden de las poblaciones que habitaban el actual

territorio mexicano antes de la conquista española y la época colonial. Los pueblos y comunidades indígenas se caracterizan por conservar sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. (Secretaría de Gobernación, 2018).

Ahora bien, independiente de las discusiones sobre los términos: indígena u originarios, las concepciones oficiales solo reconocen a los indígenas y a los no indígenas, por ello en: las leyes, festejos, documentos o disposiciones oficiales, censos, en los idiomas, la cultura, tradiciones, etc., siempre manejan el término indígena, que hace referencia a la misma concepción de los pueblos originarios que habitaron el actual territorio mexicano y que conservan algo de esas culturas.

Partiendo de lo indígena, Fernando Benítez maneja la concepción indígena en “Los indios de México” (Benítez, Fernando. 1989) a través de sus distintas vivencias con comunidades o grupos alrededor del territorio mexicano, como son:

Los Huicholes: “antiguos habitantes de los valles costeros de los valles de Nayarit, después de la Conquista comenzaron a remontarse a las alturas... de la Sierra Madre Occidental, donde su cultura ciertamente se ha alterado, pero sin perder un ápice de su profunda raigambre y originalidad” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 24), quienes “sólo visitan las cabeceras cuando renuevan a sus autoridades, tienen algún asunto judicial, necesitan comprar mercancías y objetos necesarios a sus fiestas o vender sus toros y sus objetos de arte... son dos mundos separados que se ignoran mutuamente”. (Benítez, Fernando. 1989, pág. 28).

Los Tarahumaras: que “han conservado una cultura propia, una visión del mundo, una sabiduría” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 126), pero en cuestiones legales, Benítez narra que “solo las voces blancas, impersonales, estaban presentes en el juicio”, un juicio llevado a cabo en las instalaciones y al principio y final de un evento de carrera, el cual reunía a la comunidad.

Los Tepehuanes y Nahuas de Durango: quienes realizan prácticas rituales como el ayuno y las “aclamaciones a los dioses en el patio”, para “hacer

llover en el mundo” (Benítez, Fernando. Pág. 138). Pero también han cambiado como culturas donde “aprenden nuestros vicios y pierden sus normas tradicionales” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 160).

Los Coras: “Conocen las virtudes del Divino Luminoso, el peyote; sus prácticas religiosas, sin embargo, están más imbuidas de simbolismos cristianos”. Son un pueblo que no tuvo más opción que reduce a la cultura dominante (occidentalizada) en el siglo XIX, tras una larga campaña cristiana y la derrota hacia los Coras, la evangelización logró “bautizar a los salvajes, atraídos con los ‘suaves silbidos de sus pastores’” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 181). Lo que les hizo cambiar sus prácticas y visiones religiosas.

Los Otomíes: quienes “sobrevivieron a la conquista... y al sojuzgamiento... por el cacicazgo de *agribusiness*, pero íntimamente unidos por sus señas de identidad” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 228).

Los Tzeltzales y Tzotziles: donde la embriaguez “está ligada... a la religión, al nacimiento, al matrimonio, a la muerte, a la autoridad, a la medicina, al trabajo, a los cambios y al ritmo de la naturaleza” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 253) y donde “el espanto es una enfermedad endémica, ... donde se le escapa el alma” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 256). Con una mezcla entre lo “nuevo”. Una mezcla entre lo antiguo y lo nuevo.

Los Mixtecos: quienes aún mantienen códices que hablan de guerras, de luchas dinásticas, de intrigas cortesanas, del orgullo celestial y de las pasiones de unos hombres que... nacieron, lucharon y murieron”. (Benítez, 1989, pág. 294) y “donde se mezcla o indio y lo español, cargando el paisaje de un nuevo sentido”. (Benítez, Fernando. 1989, pág. 296).

Los Mazatecos: “una tierra mágica de los Teonanácatl, los hongos alucinantes” de donde “se mezcla el catolicismo, con el culto de los hongos” (Benítez, Fernando. 1989, pág. 346), una relación entre los saberes ancestrales de una planta y las creencias religiosas del nuevo mundo.

Todos estos pueblos indígenas mantienen algo de la visión del mundo antiguo a partir de sus conocimientos y/u objetos. Pero que han tenido que relacionarse con las prácticas y conocimientos del nuevo mundo (políticas, religiosas) para sobrevivir, adaptándose a ellas desde el lugar de sus antepasados. En la concepción de los pueblos originarios de José Carmona y Darcy Tetreault, se habla de grupos que, al igual que los anteriores, debieron adaptarse al nuevo mundo, pero con la diferencia de que el territorio de sus antepasados, es el lugar centro de México, de la ciudad formada sobre el agua; diferencia que considero determina la propiedad de “pueblo originario” en la Ciudad de México, propiedad que los autores marcan como “Cem Anáhuac”: “los que viven enteramente juntos en las grandes aguas” (Carmona, José. y Tetreault, Darcy. 2021, pág. 156).

Haciendo un paréntesis en los pueblos denominados indígenas, el Gobierno de México, tiene registrados 70 Pueblos Indígenas divididos en:

Baja california	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ku’ahles</li> <li>● Cochimíes</li> <li>● Paipais</li> <li>● Kiliwas</li> <li>● Cucapás</li> <li>● Kumiais</li> </ul>	Veracruz	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Totonacos</li> <li>● Tepehuas</li> <li>● Olutecos</li> <li>● Popolucas</li> <li>● Sayultecos</li> <li>● Texistepequeños</li> </ul>
--------------------	---	----------	---

Chiapas	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Kaqchikeles</li> <li>● Jakaltekos</li> <li>● Mames</li> <li>● K'anjob'ales -Q'anjob'bales</li> <li>● Tojolabales</li> <li>● Tekos</li> <li>● Mochós</li> <li>● Tzeltales</li> <li>● Lacandones</li> <li>● Zoques</li> <li>● Tsotsiles</li> <li>● Ch'oles</li> <li>● Chujes</li> <li>● Akatecos</li> </ul>	Chiapas y	Campeche	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ixiles</li> <li>● Q'eqchis'</li> <li>● K'iches</li> <li>● Awakatekos</li> </ul>
			Chihuahua	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tarahmaras</li> <li>● Tepehuanos del norte</li> <li>● Pimas</li> </ul>
			Nayarit	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Coras</li> <li>● Huicholes</li> </ul>
			San Luis Potosí	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Huastecos</li> <li>● Pames</li> </ul>
			Guanajuato	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Chichimecas</li> </ul>
			Oaxaca	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Mazatecos</li> <li>● Zapotecos</li> <li>● Mixtecos</li> <li>● Triquis</li> <li>● Huaves</li> <li>● Chontales de Oaxaca</li> <li>● Ixcatecos</li> <li>● Chocholtecos</li> <li>● Tacuates</li> <li>● Chatinos</li> <li>● Cuicatecos</li> <li>● Mixes</li> <li>● Chinantecos</li> </ul>
Durango	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tepehuanos del sur</li> </ul>	(Durango, Nayarit Sinaloa y Zacatecas)		
Sonora	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Guarijfos</li> <li>● Yaquis</li> <li>● Seris</li> <li>● Mayos</li> <li>● Pápagos</li> </ul>			
Yucatán	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Mayas</li> </ul>			
Coahuila	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Kikapúes</li> </ul>			
Ciudad de México	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Nahuas</li> </ul>			

Estado de México	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Mazahuas</li> <li>● Tlahuicas</li> <li>● Matlatzincas</li> </ul>	Tabasco	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ayapanecos</li> <li>● Chontales de Tabasco</li> </ul>
Michoacán	<ul style="list-style-type: none"> <li>● P'urhépechas</li> </ul>	Hidalgo	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Otomíes</li> </ul>
Puebla	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Popolocas</li> </ul>	Guerrero	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Amuzgos</li> <li>● Tlapanecos</li> </ul>

(SIC México. "Pueblos indígenas por estado: 70". Gobierno de México)

Tomando de referencia la información brindada por Fernando Benítez, retomamos la idea de pueblo indígena para culturas que se desarrollaron en el territorio mexicano pero que no descienden de la cultura Azteca; que no se habla de pueblos indígenas “nahuas” de la ciudad de México, sino de pueblos originarios. En cuanto a los pueblos indígenas, considero que debido a la fuerte influencia y trabajo del gobierno mexicano sobre las comunidades, al querer incorporarlos a la sociedad, lo que se conoce como desindianización, y con base a ese nombramiento que se les dio por los españoles, los originarios se consideran y reconocen como indígenas.

En cuanto a los pueblos originarios, José Carmona y Tetreault Darcy en “Pueblos originarios, formas de comunidad y resistencia en Milpa Alta” (2021) menciona que esta concepción se utiliza en comunidades que radican en la Ciudad de México, es decir, comunidades que descienden de las personas que vivían originalmente en esos lugares, antes de la conquista. Término que no se usa para denominar a los grupos de otros territorios del país, sino solo a los descendientes de la Gran Tenochtitlan y las comunidades formadas a su alrededor; que desde este sentido podría decirse que la concepción “pueblos originarios” sería propia de las comunidades indígenas descendientes de los aztecas, y “pueblos indígenas” aplicaría a las demás culturas: Olmecas, chichimecas, Mayas, zapotecas, a las que se les impuso y nombró así, indígenas.

Lo importante de estos términos, es que lo indígena lleva dentro la concepción de originario del lugar, ahora la tarea es rectificar el supuesto de una imposición y de una autoconcepción de estos pueblos descendientes de culturas prehispánicas.

A partir de la autoconcepción de los pueblos descendientes de culturas prehispánicas como “pueblos originarios”, Nancy Dávila en su presentación al 2 Congreso Internacional AMECIP, “pueblos del Distrito Federal: territorios imaginarios” (2014) coincide con la idea de José Carmona al referirse a los pueblos que viven en la ciudad de México, pero la autora agrega el posible nacimiento de esta autoconcepción relacionándola con el inicio del movimiento del Ejército Zapatista de liberación Nacional donde la autora dice que estos pueblos inician su denominación como originarios:

“*influenciados* por la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional cuando comienzan a dar señales de *movilización político* los antiguos pueblos indios de la cuenca de México y más aquellos que se *resisten* a los efectos del proceso de urbanización, cuando son sitiados y amenazados en su integridad social y cultural” (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014).

Hay dos cuestiones importantes a rescatar en esta descripción de la autora. El primero es la palabra “influenciados” haciendo referencia a los grupos indígenas que habitaban, en ese entonces, la ciudad de México y que a raíz del Movimiento Zapatista de Liberación Nacional optaron por definirse como pueblos originarios.

La segunda es la cuestión de la “movilización política” Zapatista, donde en 1992 se inició la consulta al levantamiento (Subcomandante Marcos. 2018. pág. 5) y que para “el primero de enero de 1994 en San Cristóbal de las Casas y otros municipios del estado de Chiapas” (Reynoso Jaime y Nava Gomes, N. 2016. Pág.1) suscitó el levantamiento de armas del EZLN que detonó porque “el campo socialista había sido derrotado, el movimiento de izquierda en América Latina estaba en una etapa de repliegue” (Subcomandante Marcos. 2018. pág. 5) y por el triunfo fraudulento de Salinas de Gortari en el gobierno de México. También se relaciona la fecha de finales de 1994 cuando la figura histórica de Emiliano Zapata se convirtió en “el símbolo de los rebeldes chiapanecos y de todos los grupos sociales que se formaron o activaron” (Rajchenberg, Enrique y Héau Lambert, Catherine. 1996. pág. 5) y que este símbolo “fue objeto de una reapropiación” (Rajchenberg, Enrique y Héau-Lambert, Catherine. 1996. pág. 5). La importancia de estos datos históricos radica en esa influencia que se menciona en un primer momento y a estos momentos históricos políticos donde los grupos indígenas, en específico el EZLN, tomó acción en contra de un gobierno y se hizo una “reapropiación” según Rajchenberg y Héau-Lamber, del símbolo de lucha que representó Emiliano Zapata por la tierra y la libertad, y que dirigiéndose al espacio de los pueblos en la cuenca de México, considero que esta reapropiación de los pueblos indígenas llevó, a los pueblos de la Ciudad de México, a un reclamo de su identidad y a su ocupación originaria del territorio, una lucha frente a esa imposición de una identidad, de lo que son o lo que deberían ser como pueblos, una toma de conciencia sobre la ideología y términos del gobierno sobre ellos y la reapropiación de su identidad frente a la Ciudad.

Oficialmente el concepto de Pueblos Originarios, se dio entre el 2000 y 2006 en encuentros propiciados por el entonces gobierno del Distrito Federal con los pueblos asentados en la ciudad de México. Nancy Dávila reconoce la aparición de estos pueblos y describe que “de ellos comienzan a identificarse como miembros de los ‘pueblos indígenas’.” (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. pág. 2).

“comienzan a configurar su identidad política auto designados por el término Pueblos originarios, utilizado con el fin de eludir la carga racista que tiene el término ‘indio’ dentro del contexto urbano” (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. pág. 3).

Remarcando nuevamente la carga del significado, del concepto, y de la discriminación ligada a lo indígena, que, desde las miradas presentadas anteriormente, se desea erradicar y reconstruir una identidad propia que los nombre y reconozca como pueblos originarios descendientes de las culturas prehispánicas; además como lo menciona María Teresa Romero:

“la autodenominación de originarios o nativos, muestra una estrategia para enfrentar la discriminación sufrida al ser considerados indígenas en la capital de una nación que bajo la ideología liberal, ha visto en sus culturas indígenas un obstáculo para su desarrollo” (Romero Tovar, María Teresa. 2009. Pág. 52).

Lo que indica la clara influencia, en esta reapropiación de la identidad de los pueblos descendientes de culturas antiguas, del centro del país, de la capital, que exige modernidad y unión al sistema nacional y mundial que desea lo común, es decir, la prioridad de un sistema, de una cultura, de un idioma; donde lo antiguo no refleja bien la sociedad moderna que se desea.

María Romero, señala que hay un sentido de pertenencia en la concepción ‘originarios’, ya que las personas que se identifican así, consideran que son “pertenecientes a los espacios por nacimiento” (Romero Tovar, María Teresa. 2009. pág.47), pero retomando las descripciones de Fernando Benítez, los indígenas saben que son originarios, es decir, descendientes de las culturas prehispánicas que habitaban esos espacios y que aún conservan parte de esas culturas, el origen cultural y espacial va implícito en la concepción indígena, ya sea por imposición o por identificación propia.

Añadiendo un sentido simbólico, Romero María menciona que la pertenencia a los pueblos originarios, tiene que ver también con las tradiciones heredadas:

“Ellos como originarios son herederos de ‘tradiciones’; con esto se refieren a las prácticas colectivas que se realizan en torno a sus creencias y a su forma de organización. De este modo, delimitan una noción de espacio como territorio y como ámbito social, desde los cuales se teje, de manera cotidiana, la cohesión social en una identidad comunitaria de raíz histórica” (Romero Tovar, María Teresa. 2009. pág. 47).

Así, se configura la imagen y concepto de un pueblo originario a partir de un sentido de pertenencia que es dado por el espacio determinado por su cultura e historia y a las prácticas que permiten la unión entre los miembros de dicha comunidad cultural e histórica.

Retomando la imposición del término indígena sobre las culturas prehispánicas y en específico lo dicho por el Señor Félix Díaz, en la conferencia del TDEx: “a mí me impusieron un nombre que yo no elegí”, vuelvo a la idea de la imposición de una identidad india e indígena que tuvo y tiene fuertes cargas de indiferencia y desprecio por la sociedad occidentalizada. A partir de esto considero que fue esa misma imposición de los términos y su uso constante al nombrarlos, por el cual los descendientes de las culturas originarias se asumieron como indígenas, es decir, adoptaron la autoconcepción indígena que generaliza cada una de las culturas y sus visiones a lo largo del continente americano. Generaliza en el sentido de no tomar en cuenta que cada cultura es un mundo y como tal debe entenderse, y lo que hace la sociedad es delimitar esos mundos a uno solo donde sus prácticas son consideradas incivilizadas, del pasado.

En base a esta aceptación de un término y su carga despectiva, empiezo a relacionar lo asumido con la identidad, ya que esta última habla sobre la interiorización y distinción de los demás:

“la identidad es un conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un

espacio históricamente específico y socialmente estructurado.” (Giménez, 2002. Citado en Sámano Rentería, Miguel. 2005).

Considero que el nombramiento y significados diversos de lo indígena fueron interiorizados así, por las culturas prehispánicas; y que el término en sí, desde su aparición en la historia, marcó esa frontera para distinguirlos de las personas que querían ser parte de la occidentalización y se occidentalizaron.

“otra característica importante de las identidades, ya sea individuales y colectivas, estas permanecen en el *espacio y en el tiempo*, aunque sea imaginariamente” (Giménez, 2002. Citado en Sámano Rentería, Miguel. 2005). Pero además la identidad es un valor para el sujeto, diferente al que le dan los demás con los que interactúa socialmente” (Sámano Rentería, Miguel. 2005, pág. 245).

Hay dos cuestiones importantes en esta cita, la primera es que se menciona la pertenencia a un espacio y tiempo, lo mismo que se explicaba de los pueblos “originarios”, lo que implica que las identidades indígenas tienen y reflejan una pertenencia a un territorio dado, de donde se instauró o asentó una cultura. La segunda cuestión, es que la identidad propiamente dicha, que representa a la persona, adquiere el grado de valor, es decir, que la identidad no es una cosa insignificante, sino que representa algo importante de la persona y por eso el mismo sujeto le otorga un valor más alto, en contraste a la importancia que otros individuos le dan desde su posición “foránea”.

Lo dicho anteriormente sitúa la idea de los pueblos originarios y los indígenas, dejando a los primeros dentro de la toma de conciencia política y de la apropiación de su identidad dentro de la ciudad capital de México; y a los segundos como descendientes de las culturas antiguas que comparten tanto conocimientos y/o prácticas de sus culturas ancestrales, como prácticas y conocimientos de la sociedad mexicana occidentalizada. La relación de ambos términos radica en su origen, es decir, que son descendientes de los habitantes originales de aquellos territorios que habitaban en América precolombina.

Es importante rescatar una idea que mantiene Nancy Dávila acerca de la diferencia entre indígenas y originarios.

“La población indígena del Distrito Federal se puede diferenciar en pueblos originarios y comunidades indígenas residentes. La primera está

constituida por pueblos descendientes de poblaciones asentadas ancestralmente en el Valle de México... mientras que los indígenas provienen de procesos de desplazamientos de población hacia la capital del país..." (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. Pág. 4).

Ella llama originarios a los descendientes de la antigua ciudad de Tenochtitlan, que aún viven en ella, por otro lado, señala como comunidades indígenas a las que migraron de los espacios territoriales de su cultura tradicional, para ubicarse y asentarse en la ciudad de México.

En esta concepción, considero que lo indígena sigue siendo indiferente y, a la vez despreciable, es símbolo de subalternidad, de pobreza, se representa como retraso frente al concepto de desarrollo, y peor frente al concepto de civilización, porque aún continúa el tono violento hacia sus culturas, porque cuando se les llama indígenas continuamos con imposición de un nombre que no los identifica (porque no son indios de la india) y que los descalifica como incivilizados; segundo porque en esta concepción de Dávila, llamarlos así porque han dejado sus comunidades, pero no su cultura e idiomas, y se han establecido en la ciudad, representa el desprecio hacia ellos y las culturas que representan, porque pretendemos que no pertenecen a la sociedad mexicana y mundial, a nuestra cultura occidentalizada, y que nos invaden con su presencia. Pero al final de cuentas, nosotros y la cultura occidentalizada es la verdadera invasora que hasta la fecha continúa desplazado y desindianizando al indio.

Los indígenas se auto conciben así, quizá por la apropiación del término, la identificación con él o por costumbre; mientras que los originarios reconstruyeron su identificación asociándola a las culturas antiguas y a su pertenencia al espacio que conforma hoy la Ciudad de México. Pero considero que lo importante es la autoconcepción de cada comunidad cultural ancestral, y el contexto histórico - social en el que se desarrollan y conciben a sí mismos, porque lo indígena y lo original puede coincidir con una apropiación y otra, pero el contexto es el que determina la carga de identidad y relación con las culturas prehispánicas que representan.

## 2.2 El valor

Dentro de los conceptos teóricos que servirán para comprender y analizar las relaciones entre los conocimientos y valores que se presentan en la producción artesanal, se retomará como primer punto el valor de uso y el valor de cambio para entender las causas que llevaron a esta “economía injusta” que exige productos de calidad pagando la mínima parte del trabajo invertido. Por otra parte, retomar el concepto del valor simbólico es importante para entender las cuestiones culturales que se implican en el proceso, seguido del concepto de “comercio justo” que es una de las formas en que los tipos de valor se reúnen para poner así un valor “general” de la pieza y pagar el precio “justo” por el trabajo, la materia prima, los conocimientos artesanales y del mundo, y lo simbólico y cultural. Finalmente se retoma el concepto de “propiedad intelectual” para señalar el conocimiento implicado en las piezas que forman parte de la visión, la cultura, y la capacidad creativa del autor-productor quien crea la pieza desde cero.

Es así como parto de la definición de los valores, para identificar la unión (económica, social, cultural) entre ellos y el funcionamiento que el comercio justo pretende al señalar su importancia de un precio justo por un trabajo arduo.

“la valoración de la obra no se encuentra dentro del objeto en sí, sino también en el entorno, el uso y la significación que se le da al objeto después de ser creado”. (Caputo Jaffe, Alessandra. 2019. pág. 200).

Para definir el Valor de uso y el Valor de cambio, es necesario comenzar por la propia definición del valor. Cruz Pérez en *Sobre el concepto del valor. Una propuesta de integración de diferentes perspectivas*, menciona que hay una discusión entre si el valor es objetivo o subjetivo, señalando que “el valor será objetivo si existe independientemente de un sujeto o de una conciencia valorativa” (Pérez Pérez, Cruz. 2008, pág. 100), es decir, lo que influye en la valoración de los objetos son las condiciones socio históricas y las cualidades propias del objeto que por sí solas ellas tienen valor.

Por otro lado, el valor “será subjetivo si debe su existencia, sentido y su validez a reacciones fisiológicas o psicológicas del sujeto que valora” (Pérez Pérez, Cruz. 2008. pág. 100), para lo subjetivo, el valor depende del sujeto, es decir, cuando intervienen los sentimientos y la razón, las normas creadas por el hombre dan valor a los objetos de acuerdo a los estándares impuestos por el mismo hombre.

Los estándares relacionados con las reacciones fisiológicas o psicológicas, los entiendo como las necesidades del cuerpo y del “alma”, lo fisiológico relacionado con aquellas necesidades básicas o que pensamos que son básicas (vestirse y calzarse cada cierto tiempo, el uso de accesorios y productos del cuidado personal, las tecnologías, medicamentos, etc.), y las psicológicas, como el entretenimiento y la sociabilidad que interfieren en estados emocionales y de respuesta de acuerdo al estímulo que reciben (vacaciones a lugares diferentes, regalos en ocasiones “especiales”, la adquisición de objetos vinculados a la religión, el uso de objetos suntuosos por “vanidad”, etc.), en este caso si se tiene un objeto relacionado con la religión, por el sentido que el sujeto le da, adquiere un valor particular para él. En el caso de una prenda de vestir que se cree necesaria, esta adquiere un valor por su necesidad fisiológica de cubrir o adornar estéticamente el cuerpo.

En general, en esta concepción lo “objetivo”, de acuerdo con Pérez Pérez está relacionado con aquello en donde el hombre no tiene participación, es decir, aquello tal cual se nos presenta en la vida “real” tangible. Por otro lado, lo “subjetivo” está relacionado con lo que es influenciado por el hombre, por su razón, ideas, cultura, pensamientos, sentimientos, pero a la vez “el valor es una construcción del sujeto” (Pérez Pérez, Cruz. 2008. pág. 100) porque es él quien le da vida, sentido, significado. Es claro que en todo participa el hombre, pero las cosas aparecen como externas y libres de su participación al convertirse en objetos.

De acuerdo con estas definiciones, retomo los procesos en que se valora el arte y la artesanía, como lo menciona Alejandro Villarruel, como se explicará más adelante, al decir que el objeto comercializado pierde su valor religioso y simbólico, y si el objeto es adquirido como pieza de estudio, es valorada como arte. Entonces, lo objetivo es lo puro, lo tomado tal cual la realidad lo presenta, y como el arte, son piezas valoradas desde su posición simbólica, no profana, mientras que las artesanías por su aspecto comercial (o comunal) se ven como profanadas en el sentido que ya no tienen valor simbólico porque el hombre ha intervenido en ellas a manera de usarlas para el comercio. Aunque tanto el Arte como las Artesanías son creadas desde el mundo en que se envuelve y desenvuelve un autor, y por tanto relacionadas a lo subjetivo, es claro que la concepción de llamar sagrado a lo no comercializado o lo no reproducido en más

de una cantidad sigue teniendo consideraciones, pero este trabajo intenta demostrar cómo es que ambas cuestiones, como se ha venido explicando en varios de los temas tratados, parten de la creatividad, originalidad, lo sagrado o simbólico y la percepción de un mundo único que se ha compartido, por un lado como un solo objeto simbólico – valioso que solo una persona puede tener, y por el otro como varios objetos con el mismo valor simbólico, que más de una persona pueden tener.

Dentro del mismo trabajo de Cruz Pérez, se menciona una dimensión emocional / racional, donde el valor identificado por lo subjetivo está en “la esfera de lo irracional, de lo emotivo” (Pérez Pérez, Cruz. 2008. pág. 202) haciendo referencia a expresiones primitivas, al decir irracional, y a lo emotivo o emocional, aludiendo a esta subjetividad de la cual se dejan llevar las personas. El valor identificado en lo objetivo, se basa en autores de las corrientes racionalistas quienes, según Cruz Pérez, lo conciben a manera en que “los valores sólo se pueden conocer a través del intelecto, de la razón” (Pérez Pérez, Cruz. 2008. pág. 202).

Retomando el valor identificado por lo intelectual y la razón, esta es una mera forma de ver el mundo de acuerdo a los estándares de la cultura occidental, quien califica que es Arte y que es Artesanía, que es más valioso y que es menos valioso o incluso innecesario, y qué parte de la inteligencia y qué parte de puros instintos “animales”, primitivos, señalando así la barrera entre Arte y Artesanía.

Finalmente, Pérez menciona que:

“Cada uno valora según lo que es, pero del mismo modo, las valoraciones que realizamos van configurando nuestra forma de ser” (Llopis y Ballester, 2001 citado en Pérez Pérez, Cruz. 2008. pág. 103).

Valoramos de acuerdo con nuestra posición colonizada, a la ideología con mayor poder y dominio (la occidentalista), practicando el individualismo y la valoración estética. Y en algunos casos, valoramos desde una posición mestiza, con parte occidental y parte original, que choca al tratar de entenderlas. Dejamos de lado las ideas oriundas sobre la comunidad, sobre el compañerismo, sobre el conocimiento y relación con la naturaleza, olvidamos como sobrevivir con cosas necesarias y aprendimos a “vivir” con cosas innecesarias.

En este pensamiento occidentalista y capitalista, nos enajenamos de los sentidos de “las relaciones humanas con el mundo, o sentidos prácticos como desear,

actuar o amar” (Durán, José María. 2019. pág. 241), este es el objetivo oculto del capitalismo: tratar de convertir todo en productos mercantiles, con un valor absolutamente de cambio que permita el ciclo de circulación del capital, explicado más adelante, en donde reine los intereses de dinero- capital, sobre los sentidos, sentimientos, percepciones.

Por esto es importante rescatar la historia, las visiones, los sentidos que dan forma a la creatividad, al diseño a la significación, a la propia identidad que parece multiplicarse (con respecto a las nuevas modas, ideologías, creencias) y a la vez homogeneizarse (un mismo sistema consumista).

### **2.1.1 Valor de uso y Valor de Cambio en las Artesanías**

En *La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización*, Alejandro Villarruel expone concretamente las definiciones de Marx sobre el Valor de uso como “la utilidad de una cosa” y al valor de cambio como “la proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase” (Marx, 1975 citado en González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74). Pero antes de determinar el valor de uso y el valor de cambio, es necesario entender cómo es que se da el valor más relevante del capitalismo en la actualidad, el de cambio, aquel valor que se intercambia por otro valor.

La mercancía (objeto-artesanía) antes de ser una pieza para determinado uso, con un valor agregado y con cierto significado, se necesitó de una etapa inicial que comenzará el proceso de producción hasta llegar a la pieza final en manos del consumidor. De acuerdo con la teoría de la circulación del capital, Marx menciona que primero se necesita de una inversión, una cantidad de dinero que se convierta en “producción y fuerza de trabajo” (Marx, Karl. Citado en Harvey, David. 2019. pág. 14), después del proceso de producción generado a través del trabajo se obtiene la mercancía, la cual ya tiene una serie de valores incluidos que supera el valor inicial (la inversión de insumos y fuerzas de trabajo), posteriormente la mercancía es puesta en el mercado para su venta y adquisición de “dinero” capital que será usado nuevamente como inversión, y así, inicia nuevamente el ciclo que Marx describe: “Este ciclo que ha de recorrer siempre las mismas fases consecutivas, constituye la circulación del capital” (Harvey, David. 2019. pág. 14). Este proceso inicia describiendo la adquisición de un

primer valor representado por la inversión, ya sea de trabajo y/o dinero. En el proceso se pueden obtener otros valores como lo simbólico, representado en muchas piezas artesanales, que ya depende de otros factores agregados. Y para el “final” de ciclo, cuando llega el producto a manos del consumidor, la pieza puede adquirir valores de uso y valores simbólicos como el sentimental y el cultural.

Como se menciona anteriormente, en el costo final de la pieza se deben tener en cuenta tanto las cuestiones materiales, lo que constituye el valor de cambio, y las cuestiones inmateriales que configuraran lo que llamo en esta tesis el valor simbólico. Si para Marx, el valor de cambio es el intercambio entre los valores de uso de uno u otro producto, es necesario determinar la inversión física (fuerza de trabajo) y económica (materias primas, herramientas), así como el valor de uso, ya que este valor es el que determina si hay la suficiente demanda o necesidad de ese producto, y clarifica la venta para que se recupere la inversión y se continúe el ciclo.

Ahora bien, para Marx hay tres tipos de valor (valor, valor de uso y valor de cambio), inicial y necesarios, intrínsecos en una mercancía. El primero es el valor por sí mismo de la pieza.

“Marx define el valor como *tiempo de trabajo socialmente necesario*. El tiempo de trabajo que dedico a confeccionar bienes para que otros los compren y los usen es una relación social” (Harvey, David. 2019. pág. 18).

El tiempo, así como la fuerza invertida para realizar un bien (objeto-producto) tiene una finalidad, el de la utilidad y también el intercambio. En el intercambio “comercial” social, tiene lugar los objetos, las necesidades, las novedades (como se veía en el comercio de Mesoamérica y en nuestros días), y demás. Los bienes que se producen no son solo para el consumo personal, sino también para satisfacer las necesidades de otros y las propias en cuestión a objetos o servicios que no se tienen, lo que lleva a obtener gratificaciones del trabajo invertido.

Todo aquello en donde se invierta el tiempo de trabajo, el mismo trabajo humano y la necesidad social, representa valor.

El valor es dado a partir de la inversión de un tiempo de trabajo humano, es decir, no solo de tiempo dedicado a hacer cierta actividad sino también el trabajo abstracto, que implica la fuerza de trabajo de la persona.

“El carácter concreto o subjetivo del trabajo refiere al modo específico en que el ser humano transforma la naturaleza. Es el trabajo útil, creador de valores de uso. El valor de uso está dado por la materialidad misma de la mercancía. Es la encarnación o materialización del trabajo humano abstracto. La utilidad es algo intrínseco a la mercancía ya que posee propiedades que le son propias. El carácter abstracto u objetivo del trabajo refiere al gasto de músculo, nervios, energías en la producción de una mercancía, es la cantidad de horas, de minutos —tiempo de trabajo—. Se vincula con el valor de cambio y expresa algo más allá del contenido de la mercancía. Indica las diversas proporciones en que una mercancía se cambia por otra mercancía. (Presta, Susana Rita. 2020. pág. 10).

El trabajo útil es creador de valores de uso, porque cuando se invierte un trabajo (tiempo y fuerza) para crear algo con una finalidad, ya se está obteniendo un beneficio, por ejemplo: Buscar, recolectar, diseñar y armar una artesanía, es un trabajo con una utilidad, para el artesano: de venta, y para el posible consumidor, un uso variable. Ahora, cuando la pieza es creada, aparte del valor de uso dado o por dar, ella ya posee un valor propio por el trabajo invertido en ella.

Como ya se ha visto, los valores de uso no solo se encuentran en la utilidad de la pieza, sino también en la necesidad que hay de ella.

“Si, por ejemplo, nadie quiere, necesita o desea un producto en particular, entonces no tiene valor, por mucho tiempo de trabajo que se haya empleado en su producción” (Harvey, David. 2019. pág. 25).

En caso contrario al ejemplo, si se invierte ese trabajo en tiempo y fuerza y no se obtiene algún beneficio de él, lo hecho o producido no puede tener valor de uso, para el productor, por su falta de utilidad, aunque tenga valor por el trabajo empleado. En este caso podría ser una artesanía no vendida que al quedar rezagada, pierde su finalidad, su valor de uso, de brindar beneficio económico para el productor. Aunque mantiene el uso de comunicar una cultura, puede no ser importante porque no se está usando como tal, es decir, porque no ha sido adquirida por nadie y se mantiene almacenada.

Este es un caso común en la venta de artesanías, por mucho valor de trabajo, material, y/o simbólico que posean, si los consumidores no desean de él, o no lo necesitan, ese trabajo se queda almacenado, y muchas veces los artesanos se

ven forzados a venderlos por debajo de sus costos de producción para recuperar lo invertido, o parte de lo invertido. En ese caso, la utilidad inicial de brindar beneficio económico al artesano, queda anulada y es sustituida por la recuperación de una inversión, a veces incompleta.

Con respecto a esto, Marx decía:

“ninguna cosa puede ser valor, si no es un objeto para el uso” (Marx, 1975 citado en González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74).

En este sentido, el valor de uso se puede perder del objeto que lo posee, como en el ejemplo de las artesanías expuesto anteriormente; las artesanías acumuladas como objetos sin posibilidad de ser usados, no tienen valor de uso. Aquí entran todas esas mercancías que quedan sin venderse, sin ser usadas, y sin una reposición económica de lo invertido, que aunque tenga el valor dado por el trabajo invertido, lo van perdiendo también a medida que pasa el tiempo, donde muchas veces se echan a perder, en el caso de alimento, o se van descomponiendo por el paso del tiempo.

Desde otra perspectiva a la frase de Marx, el objetivo de una cosa es que sea usada, pero agregando información a esto, el uso no solo se refiere al hacer una acción con el objeto. En este caso el valor de uso se cumple porque el propósito inicial de productor ya fue cumplido al venderse, y la pieza como tal puede adquirir el valor de uso que el propietario desee darle, por ejemplo, de decoración, donde los objetos se quedan en un lugar estáticos, perdiendo valor de cambio, y de uso. En este caso, la utilidad de la pieza no “usada” ya adquirida, sería la de decorar o “presumir”, acciones ocurridas también en la época prehispánica, en donde muchos de los objetos suntuosos que las personas de clases altas podían adquirir, solo tenían la finalidad de mostrarlos o mencionarlos a los demás.

Dentro de la mercantilización de las artesanías, desde la época prehispánica algunas de las artesanías elaboradas adquirieron valor (en cuanto a la relación con lo lujoso y las riquezas), el cual era de uso, de ser decoraciones propias de los generales, nobles y mercaderes que las adquirían, y claro el valor de uso del artesano. En este caso, como menciona Alejandro Villarruel, “quizá Marx no pretendía aplicar su teoría del valor-trabajo a las situaciones precapitalistas” (González Villarruel, Alejandro. 2010. Pág. 74), situación como la pasada en Mesoamérica, donde el artesano tenía una finalidad al crear la piezas, que

aunque no fuera por dinero, eran intercambios de objetos o servicios: “donde las mercancías eran acumuladas y canjeadas por productos alternativos; eran donde convergían la red tributaria, los excedentes de las élites y las mercancías foráneas adquiridas por comercio a larga distancia... parte del tributo había un gran número de productos elaborados artísticamente,” (Correa Miranda Olga, Propin Frejomil Enrique y Navarro Moreno Jesús. 2018. pág. 47), un sistema económico distinto, con un intercambio de valores distinto.

Es importante señalar que hay muchos objetos simbólicos y culturales que forman parte de los museos, aquellas piezas artesanales que se recolectan para hacer estudios, para rescatar la memoria histórica, para ser presentados ante el mundo; estas piezas se presentan ante los argumentos expuestos en este trabajo como piezas sin valor de uso y de cambio, por haber sido rescatadas para tal fin y algunas de estas debido a su estado de descomposición, pero al contrario de otras piezas en esa situación, estas piezas como representación de determinado momento histórico y cultural, obtienen su valor de uso al representar la historia y la cultura, y al ser estudiadas, pero también estas piezas ganan valor de cambio en el mercado, lo que da paso a la reproducción (copias) de diseños y piezas valiosas históricas, para el deleite personal, que algunos artesanos suelen reproducir, pero que esta más sujeto a otros productores, es decir, a las fábricas de productos en masa.

Con toda esta información sobre el valor de uso, y retomando a Marx, definimos lo que es el valor de cambio:

“proporción en donde se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase” (Marx, 1975 citado en González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74).

El valor de cambio depende del valor de uso de la pieza, de la utilidad que tiene un objeto, y esta utilidad depende de la necesidad que se tenga de ella. Por ejemplo: si una pieza no es tan necesaria, el valor de uso disminuye y por tanto el valor de cambio baja. Al contrario, cuando el valor de uso, por ejemplo, en artesanías con un trabajo excepcional (mayor valor en el trabajo y más tiempo de trabajo invertido en ésta), pero más aún, con una utilidad suntuosa, representativa de una cultura, historia y cosmovisión, puede obtener un valor de cambio mayor.

Aunque en esta cuestión la utilidad es más representativa, el valor de trabajo humano tiene más peso en la venta.

Pero también debemos tomar en cuenta, que el valor de uso no es el único que interfiere en el valor de cambio de muchas piezas, sobre todo las artesanales. Hay más elementos no materiales que construyen la adquisición de capital en el ciclo mencionado anteriormente. Dentro de estos elementos podemos contar todos aquellos identificados en una cadena de valor (explicada más adelante), las cuestiones simbólicas, históricas, culturales. Pero también el tiempo invertido y la fuerza humana o de trabajo invertida en realizar cierta acción.

### **2.1.2 Cadena de Valor**

El valor de la pieza depende del valor de uso, de cambio, el simbólico y otros valores que se añaden por diversas actividades realizadas a lo largo del proceso de creación.

La cadena de valor sirve para “identificar como generar valor” (Kotler y Keller. 2012, citado en Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 4) De ahí, que se identifique como una herramienta de análisis que permite ver las distintas y variadas actividades en el proceso de producción de un producto, desde la obtención de la materia prima para elaborarlo, hasta las actividades que hacen que este llegue al consumidor.

Para el tema del valor de las artesanías, es necesario tomar en cuenta la cadena de valor, y para estimarla podemos identificar todas las actividades que se tienen lugar en el proceso de producción y venta, cada una de las cuales un valor económico el cual debe ser cubierto por el valor final (precio del producto).

Para Porter, (citado en Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 4) las actividades dirigidas a la producción se dividen en dos grupos:

1. Actividades primarias. Relacionadas con la producción y venta de una o varias piezas. Estas actividades están relacionadas con 5 subcategorías: La primera es logística interna que son las actividades que se llevan a cabo para recibir la materia prima.

La segunda son las operaciones, de lo cual se derivan las actividades ligadas a la producción de la pieza, desde una inicial materia prima hasta una pieza final.

La tercera es la logística externa, la cual contempla las actividades del guardado y almacenado de las piezas.

La cuarta es la mercadotecnia y ventas, de lo que derivan las actividades promocionales del objeto en venta.

Y la quinta, el servicio, encargado de dar un seguimiento del funcionamiento del producto. (Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 5).

2. Actividades de apoyo. Se refiere a los recursos que toman un segundo lugar en la producción como:

Abastecimiento, al contrario de la logística interna, esta se encarga de cubrir las necesidades materiales para la producción.

Desarrollo de tecnología, se refiere a las herramientas o actividades “tecnológicas” utilizadas para ayudar en la producción.

Administración de recursos humanos, se refiere a la fuerza de trabajo (artesanos) necesaria para la producción, así como el debido conocimiento “artesanal” - “laboral” para producir – crear.

Infraestructura. Se contempla en general la relación de todas las actividades mencionadas, ya que esta subcategoría se encarga de la organización de las actividades y recursos que en palabras de Porter “apoyan a toda la cadena” (citado en Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 5).

La cadena de valor es en general un análisis que permite identificar todas las actividades que se desarrollan a lo largo de la producción y comercio que una pieza - producto debe pasar para llegar a manos de un consumidor final. Estas se dividen en las actividades primarias, aquellas que se ven como necesarias en la elaboración de un producto; y las actividades de apoyo, las cuales, aunque no interfieren directamente con el producto, ayudan a su desarrollo desde una cierta distancia, adquiriendo materia prima o herramientas necesarias y organizando

tanto el trabajo de producción, como el de organización general de la empresa o lugar de producción.

En relación a la producción artesanal, podríamos decir que al evaluar los costos en los que serán comercializadas las piezas solo se toman en cuenta algunas actividades desarrolladas para darles valor (moldeado, decorado, bordado, tallado, pintado, etc.), y otras se malentienden como innecesarias (adquisición y/o cuidado de materia prima, habilidades, herramientas, etc.), lo cual devalúa la pieza como si no representara tanto trabajo de elaboración y de conocimientos.

Por ejemplo: en la mentalidad de algunos consumidores, cuestiones como las habilidades para crear el arte o diseñar, no se toman como valor, debido a esa discusión entre lo valorado como arte, que es un producto intelectual (occidentalizado) o como artesanía, que supuestamente solo es un producto desarrollado con base en el trabajo manual (antiguo- primitivo). Sin embargo, como se señala antes, la fuerza de trabajo de los artesanos incluye actividades manuales, pero también capacidades intelectuales (conocimientos y habilidades) y artísticas vinculadas al diseño de estos productos. Segundo las actividades relacionadas con la consecución y tratamiento de la materia prima tampoco son valoradas, ya que algunos de los artesanos son quienes las producen o la recolectan, y por ese trabajo “extra” no se les paga, a menos de que sea como en casos de las fábricas que solo adquieren la materia comprándola y agregando este valor al valor final, el precio.

En cuanto a las actividades de mercadotecnia, y servicio, muchos de los artesanos no pueden o no saben entrar en este mundo la promoción y venta por medio de los medios, por eso considero que también sus productos pierden un valor, porque sabemos que las marcas quienes son reconocidas añaden un gran valor solo por su identificación en el mercado, además, cuando un intermediario comercializa las artesanías, estos no retribuyen de manera justa a los artesanos a partir de las ganancias que obtendrán con la comercialización de los productos, sino que obtienen más que propio creador- productor.

Como las artesanías “originales” son hechas con calidad, no necesitarían un servicio de soporte, además esto sería conflictivo ya que hay muchos artesanos de “copias” quienes utilizan materiales baratos o producen a través de procedimientos diferentes, lo que lleva a generar un producto dudoso que si se

rompiera o se decolorara, culparían al artesano que vendiera eso sin ser el mismo. Como es el caso expuesto en la entrevista del Sol de México en donde algunos artesanos mencionan los reclamos hacia ellos de turistas quienes compran los productos chinos (Salinas, Orlando. 2022).

En efecto, como lo menciona Porter (citado en Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 5) la cadena de valor se ajusta dependiendo de la empresa, en el caso de los artesanos que no cuentan con muchos recursos “industriales” (varias manos de obra, o máquinas) la cadena de valor tendría que centrarse en identificar esas tareas que los artesanos pasan como “sin valor” pero que realmente generan un trabajo, como el propio abastecimiento de la materia prima hasta la venta de las artesanías que también deben ser remunerada. Es por ello que la identificación de la cadena de valor en las artesanías es importante pues sirve para valorar, no solo simbólicamente, sino económicamente el arduo trabajo que hay detrás de todo el proceso artesanal, el cual va agregando valor a un producto en todas sus etapas.

Dulce Pérez y Salvador Neme mencionan que “una cadena de valor fortalecida propicia a una mayor contribución al desarrollo económico y social del ámbito geográfico en el que tiene operaciones” (Pérez Hernández, Dulce María y Neme Calacich, Salvador. 2021, pág. 6).

Como las artesanías son parte de la identidad cultural de un lugar geográfico, identificar y establecer la cadena de valor de esas artesanías ayudaría a ese desarrollo económico que tanto necesitan las comunidades indígenas, al reconocimiento del patrimonio cultural de los pueblos originarios, al mejoramiento de la calidad de vida de los artesanos y artesanas, y también a fortalecer un buen trabajo que está siendo opacado por los productos “sintéticos” y el robo de los diseños, así como la competitividad entre artesanías similares.

Aunque este último punto sea parte del mercado, considero que los artesanos deberían competir con los productos extranjeros o nacionales que copian sus creaciones y las venden baratas, porque así, se podría identificar el producto de buena y de mala calidad ayudando a los artesanos por igual.

### **2.1.3 Valor Simbólico**

Independiente de un valor de uso, con finalidad, y un valor de cambio, con equivalencia entre valores de uso, el valor simbólico es parte del subjetivismo del artista- productor que la valora, que la crea.

En palabras de Saldaña, Serrano, Pastor y Palmas en la noción de valor simbólico encontramos que:

“hace referencia al qué es y qué significa la artesanía dentro de un contexto determinado; es decir, los signos y significados atribuidos a las piezas artesanales a través del conocimiento heredado de generación en generación, la identidad cultural local, y la percepción de la realidad desde los presupuestos ideológicos del artesanado (Turok, 1988; Mordó, 2004; Fuller, 2008; Oliva, 2009. Citado en Saldaña Ortega, Oliver Aldair; Serrano Barquín, Rocío del Carmen; Pastor Alfonso, María José y Palmas Castrejón, Yanelli Daniela. 2018. Pág. 52).

El valor simbólico está determinado por la significación que tiene la pieza- artesanía, aquella que depende del artesano, de su visión, de su cultura y de la historia que lo rodea. En esta noción, los conocimientos tradicionales heredados de generaciones pasadas, son los que se plasman y se reproducen sobre las piezas artesanales, estos conocimientos ancestrales representan a una cultura y a su identidad, por lo tanto, adquieren un valor simbólico por sus simbolismos y su representación sobre algo.

Todas aquellas formas, dibujos, colores, materiales y técnicas aplicadas en la elaboración de artesanías, son las que dan sentido a la pieza, porque cada una representa parte de su cultura. Por ejemplo, muchas comunidades culturales adquieren las materias primas de la propia naturaleza, respetando la relación hombre- naturaleza, y aplicando sus conocimientos ancestrales para conseguirlas. Lo mismo sucede con las técnicas, porque ellas guardan saberes ancestrales, como el uso manual en la producción artesanal, ya que esta técnica guarda mayores saberes, historia, relaciones e innovaciones en su uso, lo que da significado histórico a la pieza. De la misma forma, los diseños, colores y tipos de técnicas (bordado, moldeado, tallado, etc.) son característicos de la herencia cultural de cada comunidad, lo que brinda parte de esas características

identitarias a la pieza y por tanto un valor simbólico representativo de dicha cultura.

Habría que entenderse también que el valor simbólico en todo objeto con un significado o una razón significativa de ser (sin caer en la utilidad o finalidad) debe ser valorado como simbólico, ya que, como en el arte, representan la visión del autor que se expone y que representa alguna parte de él, sus sentimientos, emociones, lo subjetivo del autor. Aunque valorar una pieza desde su significado, no quiere decir que se valore sentimentalmente. Villarruel expone que el valor sentimental es aquel en donde tiene lugar la “estimación que determinada persona confiere al objeto” (González Villarruel, Alejandro. 2010. Pág. 75). Aquí se habla de los sentimientos que le genera la pieza una sola persona, pero al contrario del valor simbólico, la pieza por su contenido significativo, no solo representa a una persona, sino a toda una comunidad cultural que comparte saberes y una cultura en común.

En términos de arte, podría explicarse el valor simbólico, como la significación en la que fue creada esa pieza, el contexto histórico y emocional que fue parte del diseño y como tal le otorga un significado. Pero el valor simbólico en el arte está dirigido más hacia lo emocional, lo que le hace sentir a quien lo aprecia.

“El arte se justifica por la experiencia que proporciona, de placer desinteresado. El arte bello, es decir, autónomo, proporciona esa experiencia, y es por eso valioso” (Pérez Carreño, Francisca. 2006. pág. 72).

El arte comparte las emociones del artista y crea emociones en quien la admira, las artesanías comparten la historia, cultura e identidad de la comunidad de artesanos, y crea así mismo historia, identidad y cultura al reproducir la práctica artesanal.

En el mundo de las artesanías, se habla que aquella que tiene mayor simbolismo es la artesanía textil porque:

“son, entre todas las artesanías, las que se manifiestan con mayor diversidad en sus tejidos, decorados y teñidos y ello contribuye a otorgarles un valor de primerísimo orden entre las demás; por la riqueza

del diseño, la elegancia de los estilos, la acertada combinación de colores” (Marín de Paleen, Isabel. 1974. pág. 78).

El diseño creativo, lo intelectual, es lo que tiene mayor valor por su diversidad en técnicas, colores, materias primas, formas, tejidos, telares, etc. El arte en las artesanías, depende de los diseños, de la capacidad que el artesano tiene para crearlos a partir de su visión, y esta capacidad es parte del intelecto que adquieren al perfeccionar sus técnicas y sus diseños.

Continuando con la noción del valor simbólico, Marx alude a un “carácter místico de las mercancías” (González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74), en donde menciona lo común que puede significar en un primer momento (o gran parte de la vida) un objeto artesanal o una mercancía, pero que indagando sobre ella, se pueden encontrar significados sobrenaturales, religiosos, representativos de la cultura que los creó. En esta cita, se hace referencia a una indagación más profunda sobre el objeto, porque se entiende que en la mercantilización, los valores de uso y de cambio importan más que lo simbólico, aunque en cuestiones religiosas, claro que lo simbólico tiene más valor. Pero Marx alude no a un significado obvio (representación de Dios), sino a un significado envuelto en las formas, los colores, los dibujos, que representan más de lo que parece, por eso termina diciendo, esto es “rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (Marx. 1975 citado en González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 75), porque, por ejemplo, podemos ver el dibujo de un árbol, con colores irrelevantes, pero profundizando sobre eso, podríamos encontrar que el árbol hace referencia a un dios o parte de la historia mítica, y los colores pueden ser parte también de la historia de la comunidad con el entorno.

Alejandro Villarruel, en su texto, también hace mención al momento en que una pieza puede ser valorada simbólicamente, como parte de la historia de una cultura. El menciona que cuando una pieza arqueológica es obtenida con valor de cambio (comparándola), dicha pieza pierde todo valor simbólico, religioso, representativo e histórico. Pero cuando una pieza se obtiene de forma directa, es decir, encontrándola directamente en la investigación que se realiza, la pieza guarda el valor simbólico respecto de cómo se obtuvo del lugar, dónde se obtuvo

y del contexto histórico de aquel lugar. Así, nos presenta su concepto de “valor de museo” del cual se considera a una pieza valiosa por “pertenecer a una colección que se define como patrimonio” (González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74), y el del patrimonio se toman en cuenta las piezas que forman parte de la historia y cultura de un territorio.

En el valor simbólico de una pieza, lo importante es su significación en contexto, ya sea en lo emocional del autor, o en lo histórico de la comunidad, cada pieza tiene una forma de representar algo, y en las artesanías, siempre, o casi siempre, será la historia y la cultura. “el arte de los pueblos indios mexicanos era adquirido casualmente durante el trabajo de campo... Un objeto comercializado era de segunda mano, tenía poco valor científico e incluso se lo veía como contaminado, pues había circulado en una esfera mercantil y permanecería profanado pese a su conservación ulterior dentro de la misma categoría integrada por los objetos obtenidos legítimamente en el trabajo de campo” (González Villarruel, Alejandro. 2010. pág. 74).

Desde este punto de vista, todo objeto histórico, que sea utilizado con fines mercantiles, tiende a perder su valor simbólico, su valor como arte, representativo de una cultura. Pero en forma de creación, de producción actual, aunque la pieza tenga fines mercantiles, las artesanías conservan un valor simbólico, y más aún considerando que para muchos artesanos, sus creaciones tiene más valor simbólico que comercial, debido a su conocimiento y atención particular a cada pieza, además algunos artesanos argumentan que “es justamente ese valor cultural el que les da autenticidad y hace más atractivas a los ojos del turista” (Saldaña Ortega, Oliver Aldair; Serrano Barquín, Rocío del Carmen; Pastor Alfonso, María José y Palmas Castrejón, Yanelli Daniela. 2018. pág. 65). Como forma representativa del lugar, las artesanías mantienen ese valor simbólico, ya que llevan parte de la identidad del lugar cultural visitado, además, es justamente ese valor simbólico el que se “compra”, porque representa a la cultura o lugar visitado, del cual ya se tiene experiencia y forma parte de su propia significación de lo vivido.

Respecto de la preferencia hacia el valor simbólico, José Durán rescata que:

“La creatividad no está sujeta al intercambio mercantil, es un activo innato. No obstante, puede ser estimulada, incentivada y gratificada, como ocurría con los sistemas de pago de honorarios en los que el precio acordado era una prueba de reconocimiento y gratitud” (Durán, José María. 2019. pág. 238).

Aunque no se considere que lo simbólico, o en este caso lo creativo deba ser parte del comercio, si es necesario que haya un pago o un tipo de gratificación por el trabajo realizado, porque como decía Marx, donde el trabajo humano es puesto, debe tener valor, por lo tanto ese objeto creado debe recibir una recompensa o intercambio por el cuerpo que ya ha sido desgastado y por el conocimiento empleado, a menos que sea una pieza de decoración o admiración persona, donde la recompensa sería un confort de lo que se ve y un recuerdo de cómo se creó, algo más apeado al valor sentimental.

## **2.2 Derechos de propiedad intelectual de los pueblos indígenas**

La propiedad intelectual es un tema de suma importancia que permite a los comerciantes o productores proteger sus productos de las copias o plagios que otros pueden hacer de ellos. En el mundo de las artesanías este es un tema relevante en la actualidad, debido al constante uso de los diseños artesanales por empresas extranjeras o nacionales que sacan beneficios a costa de diseños robados, un ejemplo claro son los productos “chinos” copiando todos los diseños y exponiéndolos en accesorios y prendas de vestir, haciendo competencia o quitando del mercado a los artesanos. De manera particular, en los últimos años, diversas empresas dedicadas a la producción de objetos vinculados al adorno, al vestido, y a la moda, pero también a la medicina y la cosmética, entre otras actividades, se han dedicado a usurpar los conocimientos ancestrales de los pueblos originarios de todo el mundo, lo mismo que sus diseños gráficos, tanto para desarrollar sus productos terapéuticos y cosméticos, como para diseñar artículos ahora de moda como vestidos, zapatos, accesorios y productos afines.

Las ganancias de estas empresas y firmas son enormes y nada de estas han llegado a los diseñadores de estas imágenes, ni a los herederos y descubridores de fórmulas y atributos de los productos naturales, nativos todos de los pueblos

originarios de todo el mundo. De ahí que en los últimos años se haya desarrollado un movimiento para exigir una retribución a estos artesanos y productores de estos pueblos por la propiedad intelectual de estos diseños y conocimientos ancestrales y que se siguen produciendo en las localidades indígenas y en las tribus de todo el planeta.

Por ello, es importante retomar los derechos de propiedad hacia los artesanos y la cultura tradicional para proteger su cosmovisión impregnada en las artesanías y la identidad de muchas culturas que es reproducida por los artesanos y lograr una retribución económica justa por estos diseños.

A partir de una diferenciación entre los objetos materiales o corporales y los objetos incorporeales o inmateriales, Juan Pablo Canaval define el intelecto del ser humano como “cosa” inmaterial.

“Las cosas inmateriales o incorporeales, tales como el pensamiento, la imaginación, la fantasía, la genialidad o las ideas, son producto del intelecto del ser humano, susceptibles de ser apropiadas por él” (Canaval Palacios, Juan Pablo. 2008. pág. 12).

Canaval aclara que lo intelectual proviene del cerebro, no es una cuestión física, tangible, que pueda ser percibida por los sentidos, pero en ello si participa la subjetividad de la persona porque como lo comenta el autor, estas cuestiones pueden ser pensamientos, ideas, imaginaciones que muchas veces nacen de los sentimientos de la persona, como el caso de los artesanos y/o artistas, que se dejan llevar por el contexto, por sus estados emocionales y aquello que ellos ven, que perciben, lo cual forma parte de este intelecto.

Erróneamente, para el caso de las culturas indígenas, decir que su cultura no participa del intelecto, el conocimiento o la razón, caería en la falsedad. Para el intelecto hace falta usar el cerebro, esa capacidad intelectual innata en los seres humanos que les permite pensar, imaginar, soñar, tener ideas, etc.; y el caso de las culturas antiguas, vistas en el apartado “Artesanía en la historia de México” de esta tesis, desde antes de su “descubrimiento” ya poseían un sistema de organización que implicaba el uso de la “razón”, del pensar. Su religión, lengua y cultura era vasta, comparar estas tres cuestiones con las desarrolladas en los primeros grupos nómadas de la historia sería inequitativo, ya que el desarrollo

social de las civilizaciones americanas antes de la conquista ya era superior. Regresando a las cuestiones del intelecto, no se podría decir que no había conocimientos en estas culturas, porque ellas desarrollaron sistemas, tanto de organización, de agricultura, de enseñanza, de religión, los cuales se basaban en sus conocimientos obtenidos a lo largo de su historia.

En su libro, Canaval menciona que es esa capacidad intelectual es la que lleva a las personas a “desarrollar ideas o pensamientos dirigidos a concebir creaciones, obras o invenciones que pueden ser apropiables” (Canaval Palacios, Juan Pablo. 2008. pág. 13). Lo creado no surge sin razón, el pensamiento y las ideas influidas por los sentimientos y el contexto de la persona son quienes dan paso al desarrollo de lo nuevo, lo único, lo original, en este caso, de la creatividad o diseño. Pero también menciona que estas invenciones pueden ser apropiables, es decir, que pueden pertenecer a alguien, lo que refiere a la propiedad intelectual.

Para esto, Yolanda Álvarez define a la propiedad intelectual como:

“una propiedad especial, dado que no recae sobre los bienes corporales o materiales, sino sobre los bienes inmateriales: se ejerce sobre la forma expresiva que se da a una idea, susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier medio, o de ser aprovechada en el comercio o en la industria” (Canaval Palacios, Juan Pablo. 2008. pág. 13).

En esta definición, se explica que la propiedad intelectual no se aplica en los objetos creados o inventados, sino en la idea de ellos, en este caso en la persona física que obtuvo esa idea o cosa inmaterial. Es la propiedad que se tienen de una idea, pero esta propiedad como se verá más adelante, no es exclusiva de una persona, aunque sea quien la creó, sino que depende de quien obtenga los derechos de propiedad, y si no los hay, como es el caso de las artesanías, esa idea es libre de reproducirse.

En referencia a la obtención de los derechos de propiedad intelectual, pensando en la propiedad del creador - inventor, Víctor Toledo define a la propiedad intelectual como “un tipo especial de propiedad que expresa la capacidad de dominio sobre ciertos bienes de carácter creativo” (Toledo Llancaqueo, Víctor. 2006. pág. 510) es decir, que la idea de una creación es de la pertenencia de un autor- creador sobre su obra-producto, pertenencia representada como “dominio”

ya que él inventor, artesano, quien desarrolló el proceso creativo y productivo, conoce los significados de cada figura, forma, color, etc., lo cual debiera asignarle el control sobre la venta, el precio, la reproducción de la pieza, los significados y la retribución por su autoría intelectual, que como se verá en el análisis de esta tesis, es de carácter colectivo, propio de una comunidad cultural.

En general: “toda persona que a través de sus ideas, pensamientos o imaginación crea una obra o invención, ejerce respecto de ella un derecho de dominio o propiedad” (Canaval Palacios, Juan Pablo. 2008. pág. 13).

Aunque Víctor Toledo no especifica que la propiedad sea del creador- inventor, porque para él, la propiedad intelectual es transferible, porque como se verá más adelante, esta puede ser un activo. Mientras que Canaval confirma la autoría del inventor al dar todo el derecho de propiedad intelectual a quien lo creó.

Aterrizando la propiedad intelectual al mundo artesanal, del cual no se da mérito de intelectualidad, Víctor Toledo menciona que los bienes de carácter creativo que se refieren a la propiedad intelectual son: “invenciones, obras literarias y artísticas, símbolos, nombres, imágenes, dibujos y modelos utilizados en el comercio” (Toledo Llancaqueo, Víctor. 2006. pág. 510) dentro de los cuales, en las artesanías están los símbolos que muchas veces representan a la cultura “original” o tradicional de la que provienen, también se encuentran las imágenes y/o dibujos, que forman parte de esa cultura y de su mirada hacia el mundo y el ambiente que los rodea, como se menciona en los apartados “Arte o Artesanía” y “Artesanía textil” de esta tesis, y a los nombres que se les da a estas piezas, los cuales igualmente refieren a la cultura al idioma a la cosmovisión, a la interpretación de cada artesanía.

Como las artesanías también conllevan un proceso creativo, se descalifica la forma discriminatoria de llamar a los artesanos solo como productores y no reconocer su posición de artistas, como creadores. Aunque también es importante distinguir entre artesanos creadores de cultura, como artistas, y los artesanos reproductores de cultura, que no crean más allá de lo que saben hacer, como monotonía. De lo cual Yesica del Moral hace referencia, distinguiendo de la creatividad la imitación:

“La imitación no puede igualar nunca al modelo, o si, por el contrario, es demasiado insignificante y pasiva para el arte es prolífica” (Del Moral Zamudio, Yésica Alejandra. 2020. pág. 80).

Algo parecido a la percepción de lo artificial, que debe distinguirse de la originalidad donde muchas artesanías, aunque parezcan copias de otras tantas, tienen implicados valores únicos, donde participa la innovación y la creatividad del artesano para elegir y colocar las formas y colores en determinado lugar debido a la significación que él mismo quiere dar.

Del Moral también agrega a la parte intelectual de las artesanías, “la habilidad para sintetizar la diversidad perceptual reduciéndola a una sola imagen” (Del Moral Zamudio, Yésica Alejandra. 2020. pág. 79), habilidad que toda persona creadora debe tener para plasmar su idea, su visión en una obra o pieza de arte.

El artesano desde su mirada y deseo de introducir su cultura, su mundo en un objeto, ya es partícipe de esta propiedad intelectual, él está creando a partir de la capacidad del pensar, que menciona Víctor Toledo, además de otras formas como son: la percepción, memoria, entendimiento y razón” (Del Moral Zamudio, Yésica Alejandra. 2020. pág. 79). Las cuales son parte del intelecto de la comunidad cultural y del propio artesano que lo conoce y lo aplica en su producción artesanal. La percepción, que se menciona parte de lo que ellos miran, de su experiencia, de su conocimiento del mundo, así como la memoria agrega datos históricos relevantes de la cultura y la razón, que se mueve en torno al motivo por el cual ellos deciden representar cierto simbolismo en una artesanía, ya sea para uso personal o comercial.

Como se menciona en el apartado “Artesanías en la antigua Mesoamérica” de esta tesis, los artesanos buscaban siempre nuevos diseños con los materiales que tenían a su disposición, mejoraban sus técnicas y sus habilidades para convertirse en maestros, así las artesanías adquirirían mayor valor y eran comerciadas en mercados centrales a las grandes ciudades, como Tenochtitlán. Y aunque hubiera la posibilidad de que más de una pieza fuera “idéntica” por los valores de intercambio altos, debían tener algo en particular, es decir, materias primas difíciles de conseguir o que se consideraban hermosas, formas, diseños y colores distintos. Aunque también es muy probable que en la época prehispánica no se pudieran elaborar tan fácil y rápidamente un mismo diseño

artesanal, en comparación con la actualidad, en donde puede ser más rápido la adquisición de materiales y herramientas que faciliten algunos procesos de producción.

Retomando la propiedad intelectual, Víctor Toledo menciona que esta es también un activo, lo cual permite:

“comprar, vender, ceder bajo licencia, intercambiar o entregar gratuitamente como cualquier otra forma de propiedad, y el titular de la propiedad intelectual tiene derecho a impedir la venta o el uso no autorizado de las misma” (Toledo Llancaqueo, Víctor. 2006. pág. 134).

Para el caso de las artesanías, es difícil demandar por este derecho de la propiedad intelectual, ya que uno de los principales factores que considero intervienen en esto, viene de los conceptos que separan al arte de la artesanía, de lo cual deriva que se sigue pensando que las artesanías no son arte porque no tienen ese proceso creativo “único” o “personal” propio del arte, ese proceso intelectual individual que el artista desarrolla para crear su pieza, cuestión errónea ya explicada en el apartado “Arte o Artesanía” de esta tesis. Otro de los factores que considero incide en esta problemática, es que la reproducción continua de una pieza “similar” por varios artesanos, la misma pieza reproducida una y otra vez que se piensa pierde valor simbólico, como en la fábrica, pero al contrario, como son piezas elaboradas por artesanos, con procesos artesanales, adquieren significados dependiendo del artesano, su técnica, sus materiales, su ambiente y su cultura, y están producidos con base en símbolos y significados producidos colectivamente y a lo largo de la historia.

Para esta limitante de la propiedad intelectual de las artesanías, retomo dos sistemas de derechos propietarios, que Víctor Toledo menciona, en lo que pudieran aplicar las artesanías:

“Derecho de autor: donde se le confiere al autor- creador de una pieza ‘la facultad de divulgarla al público o reproducirla’.”. (Toledo Llancaqueo, Víctor. 2006. pág. 136).

El problema de la propiedad intelectual en las artesanías está en que no se tienen un autor en específico, sino que se trata de una producción colectiva, lo que

implica que se actúe colectivamente en reclamo de esos derechos. Así los artesanos que reproducen un “mismo” producto pueden o no reclamar esos derechos de propiedad, pero esos derechos no se reconocen para el caso de pueblos y comunidades sino en el mejor de los casos solo se otorgan a un autor (derecho de autor). En las artesanías, las técnicas de producción son heredadas, pero los procesos creativos son individuales (mencionado en el apartado “Artesanía Textil” de esta tesis), esta es una cuestión a favor de la pertenencia, pero como las piezas siguen siendo aparentemente la “misma”, quizá en la forma, es difícil reclamar esto como propiedad intelectual de determinado artesano, pero se pretende que estos recursos derivados de los derechos de propiedad intelectual sean asignados a las comunidades de artesanos.

“La Propiedad industrial: se puede “excluir a cualquier otro y por supuesto a los competidores, del aprovechamiento económico de las creaciones aplicables en la industria y el comercio” (Toledo Llancaqueo, Víctor. 2006. pág. 136).

Si los derechos de autor dan el poder de divulgar o reproducir la pieza, la propiedad industrial castiga a quienes usan la pieza sin la autoridad o permiso del autor registrado. Para el caso de las artesanías, se ha comenzado a hablar sobre los derechos intelectuales de las artesanías, bajo criterios de “innovación, diversificación e inclusión” (Herrera, Cristina. 2022) que contempla el Plan Nacional de desarrollo del Gobierno Mexicano para el desarrollo de las comunidades, y que en términos generales de un derecho cultural – comunal, esta propiedad intelectual debe estar bajo el resguardo de los artesanos quienes son los autores originales y a quienes se debe el reconocimiento y la correspondiente retribución por el uso de esas ideas, conocimientos y diseños.

Retomando a la propiedad industrial, esta refiere su protección a:

“invenciones (patentes, certificados de autor y modelos de utilidad), los signos distintivos (marcas), las indicaciones de procedencia (indicaciones geográficas y denominaciones de origen), los dibujos y diseños industriales, las variedades vegetales y la protección de la competencia desleal” (Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. 2006. pág. 7).

Dentro de lo cual las artesanías entrarían en los signos distintivos como las formas representativas y diseños de cada producto artesanal, que en estos casos no se refiere solamente a una marca; y a las indicaciones de procedencia, que forman parte de la cultura de un lugar, forman parte de su identidad cultural y de esa localidad geográfica o de origen.

Estos dos derechos que actúan en lo individual y lo colectivo (empresas) considero que aplican correctamente de ambas formas a la Propiedad intelectual artesanal, ya que se considera a cada artesano bajo su propio proceso creativo, técnico y simbólico, y se les considera en conjunto o colectividad como parte de un grupo cultural, de sus formas, prácticas, historia, herencia, cosmovisiones, etc. Aunque de forma concisa, la propiedad intelectual de las artesanías debería registrarse bajo la propiedad industrial, ya que en esta se consideraría directamente a todas las obras sin tantos problemas sobre la autoría de los diseños, que en un primer instante ayudaría a evitar y multar la reproducción en masa de los diseños que están siendo robados del arte cultural de varias comunidades. Además, de forma particular, se debería comenzar a registrar los diseños “nuevos” para evitar justamente la reproducción y copia masiva de estos que lleve a no saber quién es el autor original, y “abrir” los derechos hacia la comunidad que práctica con la forma o con las herramientas (telares, tejidos, tallados, moldeados) utilizadas en esa nueva artesanía.

Para los derechos obtenidos de la Propiedad intelectual, se contemplan dos cuestiones: “la limitación temporal y la limitación territorial” (Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. 2006. pág. 8) Para esos autores, la definición de la limitación temporal, está centrada en la vida y algunos años después de la muerte del mismo.

Para la propiedad industrial, la limitación temporal depende de los años otorgados a dicha autoría, que pueden ser muchos menos que los años dados a los derechos de autor. En cuanto a la limitación territorial, en ambos casos, y particularmente en la Propiedad industrial, ese derecho y limitación queda “confinado a aquellos Estados o territorios” (Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. 2006. pág. 8) donde se concedió dicho derecho. Esta limitación territorial se refiere a la protección que el territorio brinda a la obra, es decir, que

si la obra sale de ese territorio protector la obra quedaría expuesta ante los peligros que representan su copia, distribución “ilegal” o fraudulenta, etc. Por ello en Los derechos de propiedad intelectual de los acuerdos de libre comercio celebrados por países de América Latina con países desarrollados de Pedro Roffe y Maximiliano Santa Cruz, hablan de una necesidad de “internacionalizar y armonizar la propiedad intelectual” (Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. 2006. pág. 8) para abrir esas puertas de la incertidumbre y peligro de una no protección de la Propiedad intelectual, y dar los derechos correspondientes a los autores. Esto es necesario ya que, en el caso de las artesanías y sus diseños, están siendo “robados” tanto por empresas nacionales como internacionales, dejando la autoría cultural de estos diseños en manos de todos. A partir de esta internacionalización, se plantea una necesidad de “normas internacionales básicas de protección” (Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. 2006. pág. 8), que en tal caso regularían los derechos y las multas a quienes violen dichos derechos de Propiedad intelectual. En este caso, las empresas y mercados que incurren más en el saqueo de diseños indígenas, como los productos chinos, deberían acatarse a esas normas básicas de autoría, para hacer reconocimiento (intelectual y económico) de los diseños usados, entre otras cosas. Pero para esto, se necesita un reconocimiento de la Propiedad intelectual y su registro dentro del propio territorio.

Este es un problema no solo de los artesanos sino también de todos aquellos que pertenecemos a la cultura mexicana, porque estas formas de arte cultural “antiguo” son parte de nuestra historia y de nuestra identidad. Por lo tanto, reclamar la propiedad intelectual, creativa, de los artesanos en general forma parte de un reconocimiento hacia su arte, hacia su creatividad, hacia su trabajo.

Por último, recupero las nociones sobre lo primitivo y lo civilizado, visto en el apartado “El valor” del marco teórico de esta tesis, en donde se menciona que el valor que adquieren las piezas creadas depende de la racionalidad objetiva derivada del intelecto o de la irracionalidad subjetividad derivada de las emociones, en donde se plantea que el artesano tiene la posibilidad de elegir el bando que desea tomar: el racional relacionado al intelecto de los conquistadores o el irracional relacionado al intelecto de las sociedades primitivas; por ejemplo, algunos de los indígenas que eligieron reproducir su cultura fueron llamados

primitivos por el hecho de mantener su ideología ancestral y no ajustarse a la religión dominante occidental. Por otro lado, aquellos que eligieron el bando de la civilización (la tecnología), del conocimiento (la sabiduría occidental), fueron llamados ciudadanos. Recupero esto, debido a que lo intelectual vinculado con lo objetivo y a su vez, relacionado con el arte, tienen más valor por su posición racional, de conocimiento (educación-formación), y de influencia occidentalista. Mientras que lo subjetivo, vinculado a las emociones, relacionado a las artesanías, tienen un valor más primitivo (por el contacto con la naturaleza), incivilizado (por la lejanía de las ciudades y sus ideologías). Algo parecido a lo que Foucault menciona sobre las formas del poder (citado en García Canal, María Inés. 2005), de cómo se ve el mundo, de acuerdo con el poder que nos moldea, desde la educación escolar, familiar y social, y con base a esos conocimientos producidos juzgas y valoras todo lo demás, por ello la medicina tradicional o natural fue considerada como brujería, algo del mal, tanto en México durante muchos años, como en épocas pasadas de los países occidentales que castigaron fuertemente estas prácticas por no basarse en la ciencia, en lo real, en lo tangible.

### **2.3 Comercio justo**

Antes de comenzar con este concepto, me pregunto, por qué ha surgido el comercio justo, ¿por qué al término comercio se ha añadido la palabra “justo”, especificando que este debe ser así, como si el comercio no actuara conforme a la justicia y la razón?

En el modelo del comercio justo presentado por la Coordinadora ONG para el desarrollo España, señaló dos cuestiones importantes que son rescatadas por este modelo.

La primera cuestión es que se considera importante y de mayor porcentaje a la ganancia dada a los productores, es decir, a este “cálculo del precio... transparente” (Coordinadora ONG para el desarrollo. pág.2), donde los productores ya no reciben la mínima cantidad de producto, sino que reciben la mayor cantidad debido a su trabajo y otros costos que debe considerar para elaborar el producto. Esto, al contrario de las ganancias manejadas por el

comercio actual, en el cual, de acuerdo con las acciones que rechaza la Coordinadora ONG, se agregan:

“El valor añadido en y para el norte” (Coordinadora ONG para el desarrollo. Pág.2).

“Las barreras arancelarias y los acuerdos internacionales que imponen “la ley de la selva”: un mercado libre para el fuerte.” Coordinadora ONG para el desarrollo. Pág.2).

“El monopolio de las grandes multinacionales que imponen su política comercial agresiva” (Coordinadora ONG para el desarrollo. Pág.2).

Respecto del “mercado libre para el fuerte”, Dulce Pérez y Salvador Neme, mencionan la problemática hallada por Rivera, Alberti y Vázquez (2008 citado en Pérez Hernández, Dulce y Neme Calacich, Salvador. 2021. pág. 7) en donde se habla de la división comercial (competitiva) entre los artesanos. “Los artesanos de Texcoco... padecen de competencia de precios desleal entre ellos” (Pérez Hernández, Dulce y Neme Calacich, Salvador. 2021. pág. 7). En este caso, los artesanos no se ven como comunidad, sino como una competencia para la venta de sus productos, por tanto, entre ellos mueven los precios de sus productos, en base a algunas “normas”, comercio tradicional, que se mencionan más adelante, lo cual afecta a unos y beneficia a otros. Otra cuestión destacable es que tanto en el primer caso como en el segundo, se remarca la importancia de una organización de los artesanos sobre todo en cuestiones de comercio, ya que si se atacan unos y otros las ventas no los favorecen, pero si se organizan pueden controlar las ventas, los precios justos por todo el trabajo invertido y quizá evitar las “artesanías” artificiales o producidas en masa.

Las acciones o “normas” determinadas por el comercio tradicional (capitalismo) que no hacen más que aumentar el precio del producto cuando llega a manos de comprador, asignan en este precio un porcentaje mucho más alto de lo que se le pagó al productor, dejando “pobre” a quien elabora el producto y “rico” a quien lo vende.

Es importante destacar esta desigualdad e injusticia porque, como lo menciona el primer principio del Comercio Justo, es necesaria una “creación de oportunidades para los productores en desventaja para combatir la pobreza y lograr un desarrollo sustentable” (Coordinadora ONG para el desarrollo. Pág. 3)

al buscar un comercio equitativo e igualitario, donde los productores tendrán más oportunidades para vender sus productos, podrán aumentar sus ganancias de acuerdo con el valor de producto y no tanto al costo por jornada, aumentar el desarrollo de la sociedad que implica mejorar su calidad de vida y por último disminuir los índices de pobreza, que actualmente siguen siendo preocupantes, teniendo en cuenta que en la medición multidimensional de la pobreza, en el año 2020 el 43% de la población mexicana se consideró en situación de pobreza (CONEVAL).

También se habla de los “derechos de los productores y trabajadores marginados” (SociasSalvá, Antonio y Doblaz, Natividad. 2005. pág. 6), los cuales son violados por las grandes empresas que buscan su propio interés, y aunque es una cuestión conocida, podemos verlo en las acciones que la coordinadora ONG rechaza del comercio tradicional: “La compra al más barato o de lo más barato posible” (Coordinadora ONG para el desarrollo. Pág.2).

Como los productos chinos en México que por sus bajos precios son más consumidos, pero también tienen menos calidad y terminan rompiéndose, como lo explica un artesano en su experiencia: “Algunas personas llegan y nos comentan que cuando se les llegan a romper las piezas se dan cuenta que son vidrio y culpan a los artesanos” (Salinas, Orlando. 2022). Además, estas grandes empresas y fábricas no se ocupan del cuidado ambiental, o de la contaminación que representan sus “artesanías” en masa, se desligan completamente de retribuir al propio planeta: la flora, la fauna, y la misma tierra. En comparación con los productos hechos en México que suelen ser más “caros” pero de mejor calidad, haciendo referencia a los materiales con que se originan dichas artesanías (lana, obsidiana, barro, cerámica, etc.), a su retribución hacia la naturaleza, manejando un equilibrio con la materia prima que se utiliza, y a su elaboración por pieza y no por montón, lo cual los hace tener menos calidad, como lo señala la Coordinadora ONG para el Desarrollo:

“Una política empresarial de brazos baratos que someten al trabajador a un proceso productivo no digno y explotador” (Coordinadora ONG para el desarrollo. pág.2).

Se menciona en los textos sobre el tema una explotación y abuso por parte de los empresarios o fábricas quienes desean pagar menos por la fuerza de trabajo

y adquirir mayores ganancias para sí mismos, pagando solo por la fuerza de trabajo o jornadas laborales, en las que el artesano (trabajador) puede producir varias piezas y de las cuales solo se les paga una mínima cantidad de la ganancia total. A esta práctica sustentada en una retribución mínima a los productores directos y la consecuente apropiación del excedente de su fuerza de trabajo se le llama plusvalía, la cual se basa en una “ley de la plusvalía” creada e impuesta por el mismo sistema capitalista que “expresa la racionalidad económica del capitalismo... es un sistema orientado hacia la acumulación ilimitada de capital” (Vercellone, Carlo. 2011. pág. 115) entendiendo que, en el capitalismo, en el comercio, no importa tanto el pago equitativo por el trabajo realizado, sino la acumulación de riqueza por aquellos intermediarios que no aportan mano de obra al cuidado y obtención de las materias primas, ni al propio proceso de elaboración de la pieza, estos intermediarios que fungen como comerciantes y que en términos generales se aprovechan del trabajo de otros para sacar su propia ganancia. En síntesis, el trabajo artesanal, así como muchas otras formas de trabajo, están incluidos dentro de:

“una estructura empresarial capitalista, jerárquica y no participativa”  
(Coordinadora ONG para el desarrollo. pág.2).

En este caso, el modelo de comercio justo podría hacer referencia al orden jerárquico por “conocimientos” o “experiencias” en el mercado, que da al comerciante o intermediario poder sobre el productor, en este caso, considero que el comercio tradicional ordena de abajo hacia arriba quienes producen y quienes comercian el producto, dando a estos últimos un porcentaje de ganancia más alto posiblemente por las acciones que estos llevan a cabo para vender los productos y por su trato con el comprador. En cambio, desde esta perspectiva, el productor carece en la mayoría de los casos de recursos para hacer la respectiva distribución y comercialización, así como las habilidades para tratar con los compradores y/o colocarse en el mercado (competitivo), y “vender” sus productos, por lo que el monto de su ganancia se limita a la producción: materia prima y una mínima parte que corresponde a su mano de obra, esto es, que recibe una mínima ganancia propia, suficiente únicamente para continuar con la reproducción de esta tarea productiva y cultural, sin márgenes de ganancia o de incremento de la producción.

En cuestión a los intermediarios, se dice en un estudio sobre el tema que:

“lograron aumentar su influencia y riqueza; dominaban el comercio a través de la feria de Jalapa, ... y prácticamente ejercían un monopolio” (Bernecler, Walther. 2013. pág. 24). Esto debido a esa manera de vender que desarrollaron, en donde puedo incluir la “labia”, las palabras que utilizaban para vender, siendo quizá carismáticos, alegres, sociales. Y como lo ejemplifica este estudio de Bernecler, supieron elegir los lugares correctos para las ventas donde “se concentraba el capital comercial” (Bernecler, Walter, 2013. pág. 24).

En relación con las prácticas ejercidas por el capitalismo el “dominio de lo sintético y de la moda” surge, como parte del dominio que se trata de ejercer sobre las personas, considero que lo sintético que se presenta como un engaño, aparentando ser una material u obra de calidad, pero que por su composición (se explica más adelante) no es más que un producto creado para vender sin importar su calidad, duración o usabilidad. Así mismo la moda es parte de este engaño para dominarnos mediante prácticas de compra que prometen sociabilidad, el capitalismo decide que debemos comprar para ser más sociables y cada cuanto debemos de hacerlo. De esta manera mantienen un control sobre nuestro dinero que debería estar en un ciclo constante de circulación, pero que en realidad se “estanca” en manos de los empresarios “intermediarios” quienes como se explica anteriormente no pagan por el trabajo sino por las horas laboradas.

Lo sintético es aquella materia que ya no es “natural” y que en todo caso son materias que en algunos casos dañan al planeta (uso de plásticos), sustituyendo un tipo de materia “natural” con otra “llámese artificial, fabricado químico o sintético” (Lifshitz, Alberto. 2003. pág. 294). En el caso de las artesanías “sintéticas” serializadas pierden un valor cultural, un valor sobre el estilo y en caso de las artesanías “originales” un valor simbólico. Esto es explicado por Horkeimer y Adorno quienes mencionan que en esta creación automatizada se pierde la “dialéctica todo- partes... lo que significa en la práctica que los detalles adquieren un valor posicional que, posteriormente, ya no fue respetado por la fabricación en serie de mercancías culturales” (citado en Duarte, Rodrigo. 2011. pág. 95).

La dialéctica todo - partes, la considero desde la técnica, los conocimientos y los simbolismos implicados en la pieza, y lo que conlleva el iniciar con una parte y finalizar con otra en un determinado proceso significativo. El valor posicional es el valor primero, de significado de la pieza, valor surgido entre el artesano o artista, la técnica y lo simbólico que cada pieza, diseño, color y material le brinda.

También, y posteriormente, se añade a estas piezas un mayor dominio por su facilidad de creación (mayoritariamente en máquinas), por el tipo de materiales accesibles (costo y cantidad) y por el costo de venta (recuperando las dos primeras ideas sobre brazos baratos).

De ese valor posicional que se pierde por la serialización, se entiende que las “artesanías” fabricadas ya no son arte cultural, sino copias fabricadas en masa con valor económico principalmente. En cuanto a la idea de una copia de la artesanía simbólica y la artesanía con fines lucrativos, Platón decía que “todos los artefactos, incluyendo las obras de arte, no son más que imitaciones de la naturaleza, de modo que lo artificial es aquello que parece ser natural pero que en realidad no lo es” (Lifshitz, Alberto. 2003. pág. 294).

Las artesanías, en esta percepción de lo artificial, también pudieran ser artificiales, pero como piezas artesanales son elaboradas con materias nativas, extraídas de la misma naturaleza, lo que de cierta forma los vuelve en un 50% natural, y en un 50% artificial por esta imitación de los paisajes, la flora y fauna que muchas veces se imprime en las artesanías, además del conocimiento previo de algunas piezas que ya habían sido “creadas” por culturas o grupos antiguos: “para Platón, los artefactos no son solo imitaciones sino copias de copias, dado que todas las cosas del mundo son imitaciones de sus respectivas ideas” (Lifshitz, Alberto. 2003. pág. 294), en tal caso muchas de las artesanías y objetos usados son copias de un objeto inicial, pero lo interesante en las artesanías es que ellas podrán mantener un mismo molde, pero la materia prima, la técnica, los colores, los símbolos cambian y eso ya lo hace único en su propio significado.

Pero esta percepción de las artesanías no solo se queda con los valores simbólicos y culturales impresos en ellas, sino que muchas veces el mercado exige artesanías con valor cultural, pero con precios accesibles, lo cual las debe volver baratas, y su proceso debe ser por tanto barato y con materias baratas

“sintéticas”, de baja calidad. Un proceso económico y serializado que hace creer sobre un valor cultural, simbólico e histórico solo por su “fachada”.

La segunda cuestión importante rescatada por el Comercio Justo, es que se da importancia a los productos que se elaboran con sustentabilidad, ayudando al planeta, con prácticas más tradicionales que toman en cuenta los ciclos y procesos de renovación de la tierra y el propio comportamiento de la flora y fauna.

Retomar estas prácticas “antiguas” de obtener materiales naturales sin causar daños ecológicos posteriores, es la “nueva forma” en que se puede alcanzar un desarrollo (no solo en cuestiones de la modernidad) que esta visión del Comercio Justo toma en cuenta en donde se le da prioridad a: “el desarrollo humano sostenible, a la equidad de género, al progreso social y económico de los productores y las productoras, al reparto más equitativo de la riqueza, al equilibrio medioambiental y al respeto cultural” (Coordinadora ONG para el desarrollo. pág. 1).

Para el desarrollo rural sustentable, Lugo Morín, Shinn y Magal Royo proponen utilizar “materiales derivados de un territorio con deterioro ambiental” (Lugo Morín, Diosey Ramón., Shinn, Candida y Megal Royo Teresa. 2015. pág. 59) que ayudarían a eliminar el material no necesario y reutilizarlo para sacarle provecho, lo que, a su vez, añadiría a la identidad una forma de reutilizar y ayudar al ambiente sin desperdiciar, “de esta forma, lo artesanal contribuye a dar una respuesta socio-ambiental que se configura en un producto con valor estético y cultural” (Lugo Morín, Diosey Ramón., Shinn, Candida y Megal Royo Teresa. 2015. pág. 59). El valor cultural añadido al producto, está ligado a esas prácticas “nuevas” sustentables, porque la cultura no solo se conforma de la historia de las tradiciones o prácticas antiguas, sino también de las nuevas prácticas que se van transformando en tradición, y a su vez en cultura. Y aunque estas prácticas ya eran realizadas de cierta forma por los antepasados con una visión del cuidado de territorio en el que vivían, por ejemplo con los agricultores y su conocimiento de la tierra que permite entender cuándo se debe usar la tierra para sembrar y cuando se le debe dejar descansar, es importante retomarlas y añadir más cuestiones como la reutilización de materias no solo de áreas con deterioro, sino

también de material que podría considerarse inútil como los desechos de materia prima que algunas fábricas consideran basura (algodón, aserrín, las hojas).

Estas formas innovadoras de cuidar al medioambiente y de ofrecer productos que “paguen” el trabajo invertido en ellos, es parte de los principios del Comercio Justo, así como brindar capacitaciones a los artesanos, productores, para que ellos puedan “desarrollar la independencia de los productos” (Coordinadora ONG para el desarrollo. pág. 3) y de los productores mismos, es decir, que puedan lograr vender por sí solos las piezas, sin necesidad de intermediarios, creando estas cooperativas u organizaciones entre productores para fijar precios, lugares de venta y así desplazar las artesanías artificiales producidas en masa.

“crear conciencia, sentar las bases para que los jóvenes y estudiantes orienten sus esfuerzos en la generación de iniciativas circulares cuando terminen sus estudios y emprendan. Después, cuando ejerzan de profesionales, podrán incorporar al relato de sus productos la sostenibilidad, transformando los costes medioambientales en oportunidad de negocio. Cada día hay más conciencia en estas cuestiones, sobre todo entre los jóvenes, y las tendencias de consumo se dirigen hacia -productos responsables, respetuosos, ecológicos, de consumo lento-, de comercio justo. Estos elementos, que para el mundo industrial son un reto difícil de resolver, para la artesanía son su espacio natural” (Martínez, 2012, p. 16. Citado en Suarez, pág. 168).

El modelo del Comercio Justo por sí solo no va a cambiar las prácticas del comercio tradicional, como menciona Martínez, hay que crear conciencia del daño ambiental que causamos al planeta comprando productos sintéticos, de poca duración y de gran impacto ambiental. Además, que en la educación no solo podemos ayudar a cambiar esto, sino también a dar la oportunidad a los artesanos para desarrollarse en el mundo comercial como productores que merecen el sueldo de acuerdo con el esfuerzo, tiempo y dedicación de cada pieza creada y no por jornada laboral.

## CAPÍTULO III. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

### 3.1 Enfoque metodológico

#### 3.1.1 Metodología cualitativa

La elección del método cualitativo permite describir la realidad desde la mirada de los y las sujetos entrevistados y entrevistadas, en este caso, mostrar el mundo artesanal desde la mirada de los artesanos y las artesanas más allá del valor de cambio, de utilidad o simbólico que puedan adherirse a las artesanías. “Para los [investigadores] cualitativos lo importante es captar la esencia de la situación” (Del Castillo Cruz Cinthia, Olivares Socorro y González Martín. 2014. pág. 175).

En la metodología cualitativa, se “hacen registros narrativos de los fenómenos que son estudiados mediante técnicas como la observación participante y las entrevistas no estructuradas” (Del Castillo Cruz Cinthia, Olivares Socorro y González Martín. 2014. pág. 177). Para adentrarnos en las formas en que otros ven el mundo, en este caso los artesanos, la metodología cualitativa desde estos registros narrativos desde sus vivencias, significados e historia, nos abre el panorama para conocer eso que buscamos, en este caso las relaciones entre lo simbólico y la técnica, la historia detrás de sus técnicas, y los significados que ellos le dan a sus obras de arte. En la investigación cualitativa se desglosan tres técnicas: entrevista, observación y participación.

En este caso, se utilizó la entrevista y la observación participante. A través de la entrevista se puede revelar información desde el mirar de los artesanos y desde su propia voz, la investigación se dirige “hacia la comprensión de las perspectivas que tienen” los sujetos (Flores G. Rodrigo. 2009. pág. 148), su mirada, así como las técnicas tradicionales y nuevas que implementan en el proceso artesanal. La observación participante permite una mayor interacción con los y las artesanos y artesanas, así como el registro de sus prácticas cotidianas, en este caso, la elaboración de artesanías.

Mediante la participación, se puede llegar a entender lo que observamos, lo que investigamos, porque nos ponemos en los zapatos del otro, al realizar pequeñas tareas que ellos y ellas realizan cotidianamente. Desde el lugar de investigadores, entrevistadores, nos involucramos más con los sujetos y el objeto a indagar, lo experimentamos y así lo podemos entender.

### 3.2 Muestra y unidad de análisis

Para la obtención de los datos que dan cuerpo a esta tesis, se consideró a tejedores y tejedoras del telar de cintura proveniente de Milpa Alta, específicamente a quienes practican el tejido de esta zona cultural.

Como nota, la muestra no fue diseñada desde un espectro amplio de posibilidades debido a la escasa identificación de tejedores que practican el saber ancestral de Milpa Alta y a la falta de cooperación que se mostró en algunos casos. Cabe mencionar que esta falta de cooperación, se explica en algunos momentos del análisis de esta tesis, como un rechazo a las personas ajenas a la población de Milpa Alta, que en su momento llegaron a la comunidad, obtuvieron información y no reconocieron la cooperación de las tejedoras tradicionales en sus publicaciones de resultados.

#### Muestra

Entrevistas realizadas: 12, de septiembre del 2022 a mayo del 2023

Actores:

- Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **01:38:54**. Lugar: Milpa Alta.

- Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **1:36:00**. Lugar: Milpa Alta

- García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **1:34:19**. Lugar: Xochimilco.

- Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **01:23:00**. Lugar: Xochimilco.

- Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **01:51:00**. Lugar: Xochimilco.

- Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **01:19:02**. Lugar: Milpa Alta.

- León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **1:08:00**. Lugar: Xochimilco.

- Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **02:00:44**. Lugar: Milpa Alta.

- Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **02:48:06**. Lugar: Milpa Alta.

- Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023.

Tiempo de duración de la entrevista: **00:43:06**. Lugar: Xochimilco.

- Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **02:02:46**. Lugar: Milpa Alta.

- Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022.

Tiempo de duración de la entrevista: **01:49:42**. Lugar: Milpa Alta.

## **Entrevista**

Para alcanzar los objetivos generales y específicos que me propuse alcanzar con este trabajo de investigación, diseñé una serie de preguntas guía enfocadas en temas de interés para la obtención de los datos sobre el tema, de este guion, se aplicaron las preguntas de acuerdo con el orden que dictaba la conversación, es importante remarcar cada entrevista es un mundo de información, por lo cual se agregaron preguntas conforme la conversación y el contexto lo permitían o sugerían, para enriquecer la información obtenida, algunas personales (historias, personas, contexto), y otras específicas, como continuidad a la información brindada.

Guía de entrevista:

Presentación del tejedor

- ¿Cómo fue que se introdujo al mundo textil?
- Podría definirme en sus palabras ¿qué es el telar de cintura?
- En cuanto a la pieza creada en el telar, ¿cómo la nombra?
- ¿Qué diferencia hay entre artesanía y arte textil?
- En cuestión a las partes que conforman el telar, podría decirme ¿cuáles son? y ¿qué función tiene cada una de ellas?
- ¿Hay otras herramientas que acompañen al telar?
- Se habla de una relación entre telar y cuerpo, ¿usted considera que hay una relación telar-cuerpo?

- ¿Qué técnicas se utilizan en el telar de cintura?
- ¿Cuáles serían las prendas que más se trabajan en el telar?
- Hablando sobre las fibras, los hilos, ¿estos los adquiere de fábrica o de dónde?
- ¿Hay un proceso para seleccionar las figuras, la iconografía que usted le da a cierta prenda?
- Hablando de la iconografía ¿podrían reconocer alguna iconografía que diga: esta si es muy representativa de Milpa Alta?
- ¿Ha realizado otras figuras que están de moda?
- ¿Cuáles serían los colores que pudiera decir estos son de Milpa Alta?
- Ahora me gustaría que definiera, desde su perspectiva algunas cuestiones, la primera ¿qué es un pueblo originario?
- ¿Qué es un pueblo indígena?
- ¿Cómo definiría arte?
- ¿Cómo definiría cultura?
- ¿Qué es comunidad?
- ¿Qué es producción artesanal?
- ¿Considera que el trabajo que realiza puede ser producción artesanal o está muy alejado de ese concepto?
- ¿El telar de cintura está relacionado con una cultura antigua?
- ¿El telar de cintura le trasmite conocimientos, una forma de ver o de vivir en comunidad?
- ¿Cuáles serían las emociones o sentimientos que le genera el tejer?
- De estos conocimientos que adquirió, además de tejer en telar de cintura, ¿hay otras actividades en las que pueda aplicar sus conocimientos?
- En cuanto a los conocimientos para tejer en telar, para hacer piezas en telar de cintura, ¿se diría que son muchos los que se necesitan?, ¿es muy complejo?
- ¿Hay historias que se cuentan en las piezas que salen del telar?
- ¿El telar, con la fuerza que se utiliza en él, le da calidad y durabilidad a la pieza?
- ¿Hay mitos y leyendas alrededor del telar de cintura? ¿Y le ha pasado alguna vez alguna cosa que diga: esto es raro?
- ¿Considera que las nuevas formas de crear textiles, perjudican a las piezas hechas en telar de cintura?

- Hay discusiones sobre la propiedad intelectual en diseños de ciertas comunidades o culturas, ¿qué opina de eso, respecto a Milpa Alta?
- Enfocándonos en el territorio, ¿considera que en Milpa Alta se resguarda el ambiente?
- Como parte de la cultura en Milpa Alta ¿Considera que el saber de telar de cintura es importante reproducirlo para la sociedad?
- ¿Identifica una identidad milpaltense respecto a la cultura?
- Enfocándonos en lo comercial, ¿usted tiene un proceso para darle un valor comercial a las piezas? ¿cuál sería?
- ¿Es difícil darle un valor, teniendo en cuenta que es una pieza de arte y que representa a una comunidad?
- ¿Consideras que las artesanías son importantes para la sociedad mexicana, para la cultura, para esta identidad mexicana que se ha formado, que tenemos?

### **Observación y participación**

Se rescatan varios elementos derivados del trabajo de observación participante desarrollada durante las diferentes entrevistas. De manera general, se observó que los tejedores y las tejedoras comparten un vínculo y una comunidad entre ellos, para este caso, relacionado a la práctica del telar de cintura, dónde la mayoría se conoce, se pudo notaren algunos casos una falta de reconocimiento o un cuidado extremo en la mención de otros y otras artesanos y artesanas, por lo que para el caso de la investigación realizada resultó difícil que los entrevistados y las entrevistadas recomendaran a otro tejedor o tejedora para entrevistar, y mencionaban que no conocían a nadie más o hacían referencia a Santa Anta Tlacotenco.

De acuerdo a las líneas de aprendizaje que se verán en el siguiente capítulo, 8 de los 12 entrevistados aprendieron cosas sobre el telar de cintura directamente de una de las tejedoras entrevistadas, además, la mayoría de los entrevistados comparten una u otra relación personal o social, y una de estas puestas en común son el conocimiento y práctica del telar de cintura de Milpa Alta.

El contexto y entorno de las entrevistas fue variado, mayoritariamente en los espacios en que los tejedores y las tejedoras practican el tejido: casa, oficina/taller, negocio. La observación y la participación obtenida de estos entornos también ayudó a la obtención de datos, por ejemplo su lugar de tejido: interior o exterior, la utilización de espacios y herramientas de acuerdo al entorno y la sociabilidad que cada lugar y tejedor permite.

### **3.3 Procesamiento de datos**

#### Transcripción de datos

Posterior a cada entrevista, se transcribieron las entrevistas textualmente con la finalidad de recuperar toda la información adquirida. Para cada transcripción, se fueron colocando notas y rescatando datos sobresalientes para el análisis de la investigación. Cabe señalar que se solicitó permiso a todos los entrevistados y todas las entrevistadas para citarlos textualmente y para poner sus nombres como informantes.

#### Organización de datos y delimitación de temas.

Se organizaron en una tabla todos los datos sobresalientes para organizarlos en 5 grandes grupos: Lenguaje de los nuevos tejedores; Arte y Artesanía; Simbolismo; Valor y comunidad; y Telar de cintura. De estos grupos se organizaron y crearon los temas y subtemas que se desarrollan a continuación.

## CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

### 4.1 Anatomía del telar de cintura

La práctica del telar de cintura contiene características propias del territorio cultural que lo desarrolla, este primer apartado del análisis de la información obtenida pretende profundizar en la sabiduría y conocimiento del territorio de Milpa Alta para identificar esas características, describiendo cada una de las partes que conforman el telar de cintura en Milpa Alta, las herramientas involucradas en uno o más procesos de creación, los tipos de tejido tradicionales de Milpa Alta, las características de la vestimenta tradicional de Milpa Alta, la definición de algunos términos náhuatl y por último se desglosa una serie de conocimientos implicados en el proceso del tejido en telar de cintura.



Telar de cintura y piezas textiles del tejedor Mauricio Cuevas. Fotografía propia.

Para iniciar en el mundo del telar de cintura es importante señalar que esta herramienta ancestral está dividida en dos partes: la primera consiste en los palitos que conforman el telar de cintura: “son diez palitos que en su conjunto los conocemos como *Otlame*” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre

del 2022)”, pero la cantidad de palitos utilizados varía de acuerdo con la técnica a utilizar, para el caso de los 10 palitos, los tejedores y las tejedoras utilizan esa cantidad para realizar el labrado de urdimbre: “consta de otates, específicamente para la técnica de aquí, de Milpa Alta, que es el labrado de urdimbre se usan 10” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022); la segunda parte tiene que ver con otras herramientas que se utilizan para hacer esta conexión entre el telar y el cuerpo humano, así como otras herramientas básicas para tejer.



Telar de cintura de la tejedora Flor Soledad Hernández. Fotografía propia.

De manera más descriptiva, y tomando de referencia el orden de los palitos en la fotografía del telar de cintura de la tejedora Flor Soledad (de izquierda a derecha), a continuación, se describen los palitos que conforman el telar de cintura y su función.

Los palitos más gruesos son los **otates** o “**enjulios**” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), los *otates* que se encuentran al principio y final del telar de cintura sirven principalmente para sostener el telar: “los *otates* son todos los palitos, que son 3, que tienen las ranuras donde se va a atorar tu lacito que cuelgas al muro o al árbol, o donde te amarres y el otro se amarra con el mecapal que va en la cintura” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), y también con estos palitos: “se hace la distribución, se separan y se les da el espacio que nosotros requerimos que lleve” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023). Estos *otates* están distribuidos en el telar de cintura a manera

que: “el *otate*, que está en la parte de arriba, se sostiene del árbol que nos da la fortaleza” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), hablando del *otate* que se encuentra cercano a la columna, (en la imagen anterior, de derecha a izquierda), “y los últimos dos que también son *otates* que nos ayudan a conformar como el cimiento del telar de cintura, ese va pegado a nosotros, a nuestro cuerpo, y podemos ya tener una pieza completa de telar de cintura.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

El palito ancho en forma plana se llama “***tzotzopastle o machete***” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023 y Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), este tiene varias funciones: “es el que empareja la trama con la urdimbre, aprieta la trama con la urdimbre” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023), al decir emparejar, la tejedora se refiere al hecho de unir los hilos cuando estos se aprietan unos contra otros; de igual forma permite “abrir la misma calada para que pueda entrar con facilidad la trama y también ayudará a abrir el cruce cuando estamos haciendo los cambios en las caladas” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), este palito debe tener un corte especial: “en una de las orillas es más plano, afilado, que es lo que permite que tu aprietes el tejido hacia ti, y que el tejido no valla quedando flojo” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

El siguiente par de palitos están presentes en la foto enredados en hilos que sobresalen de la urdimbre, esos palitos se llaman ***jiyotes o “vara de lizo”*** (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023 y Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023) los cuales son de menor grosor que los *otates*, la función de los *jiyotes* es: “ir atorando los hilos de tu urdimbre con este proceso que se llama el *jiyote* para que puedas crear los cruces y los tengas automáticos, cuando tú alzas el *jiyote* el cruce se hace automáticamente y no se tiene que hacer manual” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), este cruce automático se puede realizar debido a que se levanta “con otros hilos, los hilos de la urdimbre” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

El siguiente par de palitos son los ***uyastles o “vara de paso”*** (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023 y Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), los cuales tienen un grosor similar al de los *otates*, aunque uno de ellos

tiene un acabado ligero en punta porque “es el que se usa para tejer labrado de urdimbre, lo vas cambiando de posición cada que cambias de figura” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022) y también ayuda a: “separar los hilos de la labor, los hilos de color, de las otras dos capas de la urdimbre” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023) y en conjunto, los *uyaztles* permiten: “separar tu urdimbre justo a la mitad para poder hacer tus cruces y poder trabajar” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

El **pepenador** es uno de los palitos de menor tamaño y grosor, es plano y cuenta con un terminado en punta.

“pepenador, es con el que vamos separando los hilos de la labor para realizar la figura” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Este terminado en punta del *pepenador* permite: “ir recogiendo los hilos e ir elaborando la figura” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Otro palito relevante para realizar el tejido es la “**bobina** que se llama paquixime” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022) o “**lanzadera**” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022), este instrumento es un palito que lleva enredado un hilo para poder tejer. El hilo enredado es el que une a la lanzadera o bina con el telar; también este palito con hilo tiene la función de ir “alimentando ese telar” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023), es decir, con cada ida y vuelta de la bobina o lanzadera se va “entretejiendo.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Por otra parte, se tienen las herramientas que vinculan al telar de cintura con el cuerpo que no forman parte del *Otlamepero* ayudan a que el tejido se dé:

“*el mecapal* es esta fajita que sostiene todo tu peso y el peso del telar, y hace que tu tenses tu tejido y puedas tejer, porque sin hilos tensos no hay manera de tejer” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

El **mecapal** ayuda al proceso del tejido, siendo sostén y vínculo entre el telar de cintura y la propia cintura del tejedor, dando soporte y estabilidad al telar y al tejido.

El elemento que contribuye a articular el cuerpo humano con el telar de cintura es el lazo:

“el *lazo*, pues finalmente te agarra al telar y a una base fija, tradicionalmente es un árbol” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022). El **lazo** se utiliza para unir o amarrar, por un lado, el mecapal con los otates; y por el otro, el otate con la columna.

De forma simbólica y práctica, se presenta a la **columna** como el vínculo opuesto al cuerpo que igualmente brinda estabilidad y soporte:

“cuando doy las clases o viene alguien a tejer conmigo nos agarramos de zaguán, tienen los barrotes, es una estructura fija. Yo en mi recámara tengo una armella, me agarro a la armella porque es fijo y acá no tengo una columna o un árbol dentro de mi cuarto” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Otras herramientas que se utilizan pero que ya no están relacionadas directamente con el cuerpo y el telar son: el malacate y el urdidor.

“el *malacate* es el instrumento que usamos para torcer el hilo. Es como un instrumento básico para las tejedoras, aquí torcemos el hilo para posteriormente pasarlo a los otates” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

El **malacate** sirve para hacer el hilado, el cual consiste en juntar dos fibras de hilos para que obtenga un grosor deseado para tejer, “también lleva su proceso de hilado, y de ir sabiendo que tantas vueltas le vamos a dar al malacate para tener el calibre de hilo que deseamos” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

El **urdidor**, es una base de 12 palitos, por la cual pasan las vueltas necesarias de hilo para formar la *urdimbre*; en épocas antiguas solían utilizarse palitos de madera que eran encajados sobre la tierra, actualmente los tejedores y las tejedoras de telar de cintura optan por bases firmes sobre las cuales urdir, estas pueden estar hechas de madera o metal. Estos urdidores tienen una forma rectangular donde se acomodan los 12 palitos, como lo muestra la siguiente fotografía:



Elaboración de la urdiembre por la tejedora Flor soledad Hernández, en un urdidor de madera. Fotografía propia.

“El **urdidor**, creo que es lo más importante del telar sin formar parte como tal del telar, (...) el urdidor consta de un rectángulo, dependiendo del tamaño que quieras tenerlo... son 12 palitos alrededor de este rectángulo que nos ayudan a hacer 3 cruces primordiales para comenzar cualquier lienzo que tengamos en el telar de cintura. Ahorita ya tenemos este rectangulito de madera bien bello, pero la manera tradicional era clavar los palitos en la tierra” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

La **urdimbre** son los hilos acomodados entre vuelta y vuelta en el urdidor, que forman un lienzo de hilos para tejer. El número de vueltas dependerá del ancho para la pieza; y los colores utilizados en las vueltas serán definidos por un diseño previo (como contorno si es una faja de labor o alternando uno y otro si es otro diseño).

“La urdimbre es la base, y la vamos acomodando en el urdidor o en el tzatzaztle, ahí definimos nuestro ancho y largo de la pieza que queremos trabajar” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

En el proceso de urdir, además de definir el tamaño, ancho y diseño, se fijan los lugares que ocupará cada palito del telar, además que se van formando las uniones de hilos que se aprecian a la hora de tejer.

“La urdimbre es la base de todos los tejidos independientemente de la técnica que se vaya a trabajar” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

#### **4.1.1 Características del tejido en el telar de cintura de Milpa Alta**

Las técnicas de tejido en telar de cintura de Milpa Alta son tres: la labor o labrado de urdimbre; el tafetán; y el alistonado o mosqueado.

La técnica más reconocida y utilizada por los tejedores y las tejedoras de Milpa Alta es la técnica de **labor o labrado de urdimbre**, que se utiliza para crear piezas tradicionales milpaltenses como las fajas de labor o las cintas para el cabello: “pienso que la técnica representativa de Milpa Alta es el labrado de urdimbre que es con la que se elaboran las cintas y las fajas” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

La técnica de labor o labrado de urdimbre es complicada para tejer ya que ésta, a diferencia de otras técnicas, lleva el uso de iconografía o figuras, lo que requiere de un trabajo mayor. “la labor es una técnica mucho más compleja, se teje con 10 palitos, lleva dos *jiyotes* y lleva dos urdimbres y tiene figura” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

La técnica de **tafetán** es la técnica base para empezar a tejer, ya que no requiere de un tejido muy elaborado por ser un tejido sin figura.<sup>2</sup>

“La básica es el tafetán que es tejido sencillo, y así lo conocen, es en el que se tejen lo ceñidores, los chincuetes, los quexquémitl; (...) el tejido sencillo no lleva figura, se teje solo con siete aritos” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

De acuerdo con la tejedora Flor Soledad, hay 3 variantes del tejido sencillo las cuales son: “el alistonado, el mosqueado y el jamoncillo.” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

El **alistonado** es una técnica de tejido sencillo como el tafetán, sin figuras, la diferencia es que en ella el contraste entre colores forma líneas marcadas: “en el alistonado vas colocando secuencias de hilos dependiendo de las cantidades, 5 en 5, 10 en 10 y se generan listones de colores” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023), esta técnica se reconoce por tener líneas verticales que van de otate a otate.

El **mosqueado**: el mosqueado es una técnica de tejido sencillo parecida al alistonado, solo que las líneas marcadas van en dirección contraria, es decir, son horizontales: “son líneas horizontales, pero unas de un color y otras de otro” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“en el mosqueado se va acomodando uno y uno, uno de un color y otro de otro color, eso genera un efecto, en vez de ir alistonado vertical, cuando lo colocamos de uno en uno nos genera un aspecto horizontal.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

La técnica del mosqueado, al igual que el tafetán, es considerada como una base para realizar otros tejidos, ya que permite tejer figuras sobre esa base lisa, cuando se utiliza otra técnica llamada pepenar: “el pepenar, se hace una figura con la misma urdimbre y el mismo color, cuando se hace sobre un mosqueado que lleva dos colores pues resalta más”. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Algo relevante de las diferentes técnicas y que tiene que ver justamente con la idea de identificar las cosas por un nombre es la que sugiere el tejedor Juan Carlos quien dice:

“Están el pilloni, el tzomitlcueit o el cueitl, (...) la de labor por todo el trabajo que lleva, así te lo dicen las tejedoras... es más trabajo, obviamente; el sencillo; el tafetán; el suplementario..., son nombres que nunca una tejedora tradicional te los va a decir, ella solamente reproduce lo que aprendió y que nosotros hemos trasladado” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Estos nombres que actualmente se conocen, ya sea en náhuatl o español (nombre común) se relaciona con la idea de una “mecanización” de las tejedoras

tradicionales, quienes tenían en la mente cómo hacer el trabajo, sin guías; para este caso, el tejedor Juan Carlos sugiere que la forma en la que tejían no la nombraban, solo tejían, que para casos más prácticos o de enseñanza, puede ser que se empezara a nombrar. Ellas seguían la práctica que se volvió cultura y tradición, seguían la sabiduría que se volvió para ellas conocimiento.

#### **4.1.1.1 Iconografía**

El uso de la iconografía depende mucho del tejedor, y en casos especiales de quien lo requiere, es por ello que no hay una repetición o uso continuo de cierto tipo de figura, por lo que los tejedores y las tejedoras tienen esa libertad de usar la iconografía rescatada de Santa Ana Tlacotenco; y aunque no haya una o dos figuras representativas, sí se puede hablar de una constante en el uso de grecas<sup>1</sup>, ya sean de animales, frutas o líneas, las grecas son un tipo de figura a la que los tejedores accederán para crear sus historias y/o diseños.

“En una faja puedes encontrar grecas, que es lo más particular que hay, pero esas grecas también tienen su nombre, tienen su significado” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Otra constante, sería el uso de flores, más que de animales u otras iconografías simbólicas, las flores tienen también mayor probabilidad de ser plasmadas en los textiles, sea cual sea el tipo de flor.

“Las que más se usan, yo podría decir que son flores más que los animales, si tú ves una faja de traje tradicional de Milpa Alta generalmente tiene flores, guías de flores (...) guía de granadas, es la que más se usa, incluso en la blusa” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

---

<sup>1</sup> De acuerdo con la Real academia española, la greca es un “adorno consistente en una faja más o menos ancha en que se repite la misma combinación de elementos decorativos, y especialmente la compuesta por líneas que forman ángulos rectos.” (Real Academia Española (s/f)



Blusa elaborada en Telar de cintura, de la tejedora Iris Lozano. Fotografía propia.

#### 4.1.1.2 Colores

De acuerdo con los conocimientos históricos obtenidos sobre el telar de cintura, los colores más representativos o usados por las tejedoras tradicionales, y los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras que tejen piezas tradicionales, son: rojo, verde, azul, blanco y negro, de los cuales los algunos colores servirían para crear un tipo de contorno que delimita el diseño y el ancho de la faja o pieza.

“en las fajas los colores eran: el rojo, el verde y el azul (...) usamos siempre el enmarcado que puede ser, ya sea negro o del mismo color de la faja” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“se utilizaban más estos algodones con el azul o el negro, y que así son las fajas de Milpa Alta..., siempre en las orillas o en la mayor parte de las orillas: negro o verde, y siempre va a ir el blanco” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“Los que más se usan es azul, en las orillas; para las cintas generalmente son rojas con orillas azules; las fajas son azules o igual rojas con orillas azules, creo que el rojo es, podría decirse, el color más representativo de la zona; los chincuetes son azules o negros, con franjas azules; y las

blusas igual se tejen el rojo con azul.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).



Faja de labor elaborada en Telar de cintura, de la tejedora Iris Lozano.

Fotografía propia

#### **4.1.1.3 Materiales**

Dentro de los materiales utilizados actualmente por los tejedores y las tejedoras, están los industriales o sintéticos, por dos cuestiones: la primera es que el uso de estos facilita o disminuye el trabajo de creación, ya no hay que detenerse a trabajar los materiales desde cero, de forma artesanal y natural; la segunda cuestión es que se usan estos materiales de fábrica debido a que generan un menor costo, ya que realizarlos naturalmente, desde cero, implica más trabajo y tiempo de producción, por lo que los costos al igual que la calidad aumenta, y para la venta, es más accesible una prenda de menor costo.

#### 4.1.1.4 Piezas

Las piezas tejidas en telar de cintura tradicionales de Milpa Alta, son: “la faja de labor y las cintas; anteriormente (...) se hacían los enredos y los chincuetes de lana y que eran telares grandes” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023). Aunque también se pueden realizar lienzos que generalmente sirven para armar las blusas o crear nuevas piezas para la venta: “lo que ahorita está en vigencia es tejer piezas en telar de cintura y después utilizarlas para armar las blusas” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“con los lienzos se pueden hacer morrales, monederos, quechquemitl..., aretes, ahí depende de la creatividad del artesano.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).



Cintas elaboradas en Telar de cintura, de la tejedora Iris Lozano. Fotografía propia.

#### 4.1.1.5 Contexto

Aunque el contexto realmente no es una cuestión indispensable para tejer en telar

de cintura, es importante mencionarlo, ya que anteriormente podía influir en las historias que se contaban en los telares de cintura tradicionales, porque estos se elaboraban con materiales de las regiones en las que se utilizaban y esos materiales se producían con elementos extraídos directamente del entorno, de la tierra y de los animales, lo que significaba un contacto directo con la naturaleza y que a la vez influía en su razón para elegir elementos iconográficos que representar, es por eso que contacto con la naturaleza era y es la inspiración de sus gráficos que proviene del contexto en el que se tejen estas prendas. En la actualidad, los tejedores y las tejedoras suelen tejer dentro de sus casas, pero también se toman en cuenta lugares amplios para el caso de los talleres, lo que de cierta forma limita sus razones de colocar iconografía conocida de la cultura e historia y no de su entorno directo; pero la finalidad del contexto o lugar de trabajo es poder tejer sin distracciones (es decir, sin limitantes en el espacio de trabajo).

“lo más adecuado e idóneo es estar a la intemperie porque a la hora de ir tejiendo, como vas tallado el hilo también sale como pelusa que te va dañando a la larga (...) se ha ido adaptando al contexto histórico como a nuestro contexto de casa o de donde estés en ese momento trabajando.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

El contexto histórico ha cambiado y con ello el carácter de los materiales que se utilizan para estas actividades, lo mismo que los espacios para tejer. Por ello el lugar para tejer depende de cada tejedor, de sus circunstancias y del tipo de tradición que decide seguir (como el caso de la tejedora Luisa, quien prefiere amarrarse aún a un árbol, para estar en contacto con la naturaleza), por ello algo tan sencillo como amarrarse a un árbol en la intemperie, cambio a estar dentro de un espacio, protegido del sol, la lluvia o el frío, atado a una columna, una reja, armella, etc.

“Yo en mi recámara tengo una armella, me agarro a la armella porque es fijo y acá no tengo una columna o un árbol dentro de mi cuarto, y si es de noche y hace frío, pues estoy tejiendo adentro.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).



Tejedora Luisa Islas tejiendo en telar de cintura. Fotografía propia.

#### **4.1.2 Sobre el uso de otros saberes (ciencias) que se necesitan para crear piezas en telar de cintura.**

Tejer en telar de cintura no es solamente aprender “mecánicamente” como mover los hilos para que quede una pieza, aunque esta no contenga simbolismos, es necesario el uso de más conocimientos para poder iniciar y terminar el trabajo de creación.

Es importante mencionar que la mayoría de los conocimientos mencionados en esta parte de la tesis, no son percibidos por los tejedores.

“Realmente, lo que se necesita son: los hilos, el tiempo y el telar, ya con eso puedes hacer cosas.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

La anterior frase suele mencionarse entre los tejedores como motivación: si quieres tejer debes trabajar en ello, y tienen la razón, aprender a tejer, aunque se vea complicado, requiere de mucha mentalización, concentración, y práctica. Pero también es cierto que necesitan del uso de conocimientos que aprendimos en la escuela o, en este caso, en el telar de cintura para poder hacer piezas de arte textil; entonces, se entiende que entre más natural y de calidad sea la prenda, más conocimientos y trabajo se aplican en su creación, esto es porque el proceso

de creación necesita de la aplicación de otros conocimientos para realizar las tareas extras que generalmente requieren los materiales naturales (torcer, tintar, tejer).

Considerando lo mencionado anteriormente, comenzaré con el conocimiento y uso de la **administración o el proceso de planificación y acción** para tejer piezas en telar de cintura, conocimiento no tan reconocido pero que en ciertas cuestiones se vuelve básico para tejer, aunque el tejedor no sea consciente de su uso.

En primer lugar, establecer el tiempo de trabajo es una de las acciones que los tejedores y las tejedoras suelen realizar, ya que, por una parte, se requiere destinar un tiempo en donde no se tengan distracciones, se pueda tejer tranquilamente y el tejedor esté enfocado en el telar y el tejido para no cometer errores; en segundo lugar, establecer un horario de trabajo es necesario cuando se habla de prendas solicitadas con antelación para determinada fecha.

“tiempo de invertir, y a parte de la inversión es ir a comprar los hilos, es torcer el hilo, el teñir el hilo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En segundo lugar, este proceso de creación de piezas de arte textil, conlleva una planificación (mental) de los pasos que deben seguirse para tejer, estos pasos pueden iniciar desde la discusión del diseño, con un comprador o consigo mismo, hasta la disposición del precio (siguiendo la cadena de valor).

“podemos relacionarla con todas las actividades económicas: administración, (...) definitivamente cuando quisimos tener este emprendimiento pues: el diseño, el costo, las materias primas que íbamos a utilizar, la calidad de las materias primas, los tiempos de producción; me hablabas de producción artesanal y dices: “¿cuánto tiempo me lleva hacer un quexmemitl? (...) ¿cuánto tengo que cobrar para que subsane esos gastos semanales?, ¿cuánto tiene que costar ese objeto? (...) las manos, la vista..., la postura.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Dentro de las tareas a considerar para tejer se consideran: los tiempos de trabajo, horarios y disposición (emocional, física, contextual); los materiales a utilizar, naturales o sintéticos; el diseño: tipo de pieza textil, cortes de la pieza o costuras adicionales, usos de colores, tipo de figura o iconografía que se van a colocar y

dónde; y si la prenda es para venta agregar el precio a través de una cadena de valor que generalmente conlleva: costos de materiales, tiempo de trabajo, la fuerza de trabajo ejercida.

“primero calculo la cantidad de hilos, bueno, de materia prima que voy a utilizar, incluye el precio del material, la cantidad que voy a utilizar, el tiempo de producción: si tejo 3 horas a la semana y me tardo una semana, ahí hago el cálculo promedio” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Las **matemáticas** son el segundo conocimiento, que es también un conocimiento “base” para tejer, debido al uso del conteo, la medición y la aplicación de las simetrías en el tejido.

El conteo se utiliza principalmente para plasmar los diseños y/o iconografías seleccionadas, esto es, de acuerdo con el tamaño del lienzo, se cuentan la cantidad de hilos que tiene la urdimbre para así colocar la figura y en el proceso ir contando.

“más fuerte es el matemático porque si plasmas tu diseño y no vas contando... no te puede salir el diseño (...) es ir contando, ir viendo qué hilo sube qué hilo baja, cuál no, cuál si..., entonces es matemática primordial.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

El conteo también sirve para calcular las vueltas que se deben de dar en el urdidor para formar la urdimbre del tamaño deseado, de acuerdo a su lenguaje:

“tienes que ir contando los hilos, por ejemplo: te dicen en algunos lugares ‘monta 15 hilos’..., si es una gasa, un hilo son tres hilos, entonces ahí entran las matemáticas porque dices: ‘entonces ya no son 15 hilos, ya son 45’ (...) si tú tienes que seguir una figura tiene que multiplicar, tienes que dividir tus hilos para que una figura quede centrada en tu urdiembre y tiene que haber igual cantidad de hilos de un lado” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

La medición se aplica para determinar los tamaños que tendrá la pieza textil (faja, chincuete, cintas u otras piezas), y también se utiliza para crear el urdidor, el cual debe tener en cuenta las distancias entre palitos y el tamaño del urdidor, dependiendo del tejedor.

“tú ya tienes tus hilos y tu idea, aquí se usa la medida de las varas y una vara mide 80 centímetros aproximadamente (...) si vas a clavar los palitos en la tierra los tiene que clavar a la medida que te de 3 varas, o si vas a urdir en el tzatzaztle, yo lo que hago con la cinta métrica, pues mido hasta donde me dan mis tres varas y un poquito más porque luego se llega a encoger o si le quiero hacer las puntitas, hasta donde quiero urdir” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Para este proceso se requiere del uso de herramientas de medición, pero en casos más tradicionales, el uso de herramientas naturales como la vara o el propio cuerpo servían y sirven a algunos tejedores y tejedoras para determinar estas medidas.

“algo que yo uso mucho o utilizo mucho son mis manos para medir, “¿cuánto llevo? Pues una palma, una cuarta, eso sí lo hago, ¿cuánto tejí?, pues tejí un brazo, yo si relaciono mis sentidos en lo que voy a tejer.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

A manera de variante, las simetrías son otro conocimiento que se utiliza para tejer en telar de cintura, especialmente para la parte de diseño donde se suelen repetir figuras.

“la iconografía que aún se trabaja en las fajas y cintas, y que posteriormente fue transmitida..., si tienen mucho prestigio, sobre todo lo que son las grecas y todos aquellos diseños simétricos” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Este uso tradicional y actual de la simetría, como lo menciona la tejedora Flor Soledad sirve para diseñar la pieza, para darle una vista más ordenada al diseño.

“me dijo el maestro: ‘si tú te equivocas al principio te vuelves a equivocar al final’ para que así quede parejo, porque tiene que ser simétrico,” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

El uso de la **fuerza y la tensión**, son otros conocimientos que se utilizan a la hora de tejer, a manera que la fuerza siempre se deberá aplicarse igualmente por ambos brazos, al apretar el cruce, para que el tejido no se deforme (quedar de

un lado más apretado y chico que del otro) o se rompa.

“si tú le pones fuerza de un lado más que de otro también te queda torcido el tejido, entonces si tiene que ser la fuerza pareja, por eso es que el machete o tzotzoplztle va más largo para ejercer... agarrarlo y ejercer la misma fuerza.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

En el caso de la tensión, está deberá ser constante para que los hilos no se enreden y se tenga un mejor control del tejido: “porque sin hilos tensos no hay manera de tejer (...) cuando tienes hilos aguados se van a ver así y si tú intentas manipularlos se te van a enredar, se te van a jalar, entonces cuando tú te tensas, hechas el cuerpo para atrás ya amarrado, los hilos hacen esto, hay mayor tensión y por lo tanto no va haber forma de que estos hilos se te enreden, se te peguen o se te cambien de lugar. Entonces al estar tensos es más fácil manipularlos, para eso es la tensión, para poder generar el tejido” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

La aplicación de la tensión, de acuerdo con los tejedores y las tejedoras, dependerá mucho del tipo de material con el que se trabaje y del estado emocional. En el caso de materiales naturales o sintéticos se menciona que:

“entre más tenso queda mejor, con hilos mercerizados. Con lana no lo puedes tensar mucho porque se te rompe, sí hay que encontrar un equilibrio.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Para el caso del estado emocional o físico del tejedor se menciona que:

“sí urdes, tienes que urdir en un solo día, porque la tensión con la que trabajes no va a ser la misma de mañana, por ejemplo: si hoy estas triste, urdes y le dejas porque te sientes cansada y mañana lo retomas, pero mañana te sientes mejor y ya no es la misma tensión con la que empiezas a tomar el hilo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Esto es equivalente a la fuerza o energía física, si se tiene más energía la fuerza y tensión aplicada será mejor controlada, pero si se está desanimado o cansado la aplicación de fuerza y tensión irá variando y el tejido también.

En relación al uso de hilos o fibras naturales que han de teñirse, la **química** es

un conocimiento que no puede pasar desapercibido, hay que tener conocimientos sobre tintes naturales y fabricados y la ciencia detrás de ellos.

“para los tintes naturales son como meses de anticipación para poder teñir con ellos, más el orgánico, porque necesita un proceso de putrefacción para que se realice este teñido, entonces implica procesos químicos, biológicos” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Este conocimiento sobre la putrefacción o los **procesos biológicos** de los materiales naturales añade un extra al conocimiento que adquieren algunos tejedores, por ejemplo: en el caso de tejer con lana, aunque este es un conocimiento heredado de la colonia, se supo sacar buen provecho a la materia prima que se encontraba en el entorno, como lo es la grana cochinilla que pudo ser utilizado en Milpa Alta debido al ingreso de la siembra de nopal y las implicaciones que esto tenía, como lo es la plaga de esta verdura, que resulta en la grana cochinilla.

Además de estos procesos naturales, también se habla de conocimientos químicos como: “el ph, la acidez, la neutralidad, la combinación... todo.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), pero también se usan otros materiales “naturales” para crear estos tintes naturales.

“me enseñó a mordentar con alumbre, y darle las variantes de las tonalidades de la grana cochinilla con limón, con bicarbonato, con vinagre, entonces se dan diferentes... el mismo colorante de la grana cochinilla te da diferente tonalidad, (...) se va degradando el color en la misma agua, (...) y en la misma agua vas metiendo los hilos: la vacías los enjuagas, cuelgas, vuelves a meter otros, y se va degradando el color.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Para el caso de los tintes fabricados, también se debe tener un conocimiento de cómo usarlo sobre estas fibras o hilos, saber qué cosas mezclar... (químicos y materia prima) y tener un conocimiento y práctica sobre los mismos para saber aplicarlos correctamente.

“En la escuela tuve una materia que se llamaba laboratorio, y trabajamos experimentos con tintes naturales. Si lo experimente aquí con los chavos, hicimos un cuadro de diferencias, con diferentes mordentes, viradores,

diferentes tipos de agua, diferentes materiales y ver que colores y degradaciones nos salían.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Respecto al uso de conocimientos llamados ciencias es importante hacer mención de que la mayoría de los procesos o prácticas antiguos y actuales se adquirieron igual que los conocimientos científicos, a partir de **experimentos y observación**, además de otros saberes.

“eso lleva la observación que es un método básico de la ciencia, no difiere mucho la ciencia campesina de la ciencia moderna” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Por ejemplo, algo tan sencillo como los saberes alrededor de la lana, las personas que la utilizaron, en este caso los tejedores y las tejedoras, aprendieron que no debe tejerse en sombra, que es más delicada que otras fibras, o que hay que “remojarla en atole de masa para que quede como tipo almidonado, pero que sí nos permita tejer”. (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

En base a esto, podemos decir que el telar de cintura también aplica el uso de ciencias, no solo es un arte manual, cultural y simbólico, sino que su valor debe ser rescatado también por la sabiduría y conocimientos que se emplean en la realización de artes textiles.

“yo tuve que pensar y razonar de verdad cómo era posible que se hiciera el cruce” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Para el caso de aprender a tejer en telar de cintura, algunos de los tejedores y las tejedoras aplicaron solo la observación como maestra, “todo fue a manera de observación” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022), y de ahí la práctica para aprender poco a poco.

En esta introducción hacia el lenguaje del telar de cintura, se entiende que algunas de las herramientas han cambiado su estado “natural” por uno “modernizado”, es decir: a pesar de que existen hilos o fibras ya torcidas, algunos de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura de Milpa Alta

mantienen la tradición de torcer o teñir sus propios materiales, pero muchas de estas fibras o hilos son comprados y no procesados personalmente, debido a distintas circunstancias; también podemos ver este paso a la modernidad con la utilización de urdidores estáticos (hechos de madera o fierro), y muy poca frecuencia en urdidores naturales (enterrados en la tierra); o con los mismos palitos que conforman el telar de cintura, los cuales pueden ser mandados a hacer por un especialista en madera, o detallados y armados con palitos prefabricados (escobas – palos de madera), pero realmente son muy pocos los tejedores y las tejedoras que se dan a la tarea de adentrarse en el bosque, buscar palitos que se adecúen a cada parte del *Otlame* y armar con ellos su telar de cintura, de manera natural.

Este cambio de lo natural a lo moderno e industrializado, indica cierta comodidad que lo moderno brinda, una comodidad para adquirir los materiales fácilmente y a costos accesibles, quitando varios procesos anteriores, pero esta inducción de la modernidad en el telar de cintura no le resta el valor simbólico, cultural e histórico, ya que las piezas son solo eso, piezas que unidas a la sabiduría, el conocimiento, la cultura, el contexto y la historia forman el telar de cintura y crean en conjunto piezas de arte textil llamadas comúnmente artesanías.

En general, el telar de cintura, como muchas otras prácticas antiguas y no tan antiguas, se moderniza; las herramientas y los materiales que se tienen ahora son muchos (en cantidad) y son considerados como mejores por sus usuarios (en cuanto a comodidad, estética, trabajo o precio) que los que se tenían antiguamente. Es muy cierto que la industrialización y la modernidad nos alcanza a todos y todo se va adaptando, hasta el conocimiento ancestral del telar de cintura de Milpa Alta, que como se describe en esta tesis, se ha ido adaptando y se debe actualizar para poder ser parte de la sociedad actual; pero no sólo se habla de la adaptación del conocimiento sino que también se habla de la adaptación del lenguaje tradicional a un lenguaje moderno, un lenguaje que caracterice y comunique a las actuales generaciones de tejedores y tejedoras, que contrario a las tejedoras tradicionales, abren el conocimiento a personas ajenas a la familia, incluso a personas de otras localidades ajenas a su territorio, e implementan nuevas estrategias de enseñanza parecidas a las escolarizadas, dejando detrás la enseñanza familiar o la de talleres artesanales. Rescato el concepto “nuevos tejedores” de Gerardo Lagunas Ramírez quien nombra así a

estas generaciones debido a los cambios en sus prácticas que son en diversos aspectos distintas a las de las tejedoras tradicionales, cambios que se recuperan y puntualizan en esta tesis: la manera de nombrar al telar, la apertura del conocimiento, la apertura de usar otras técnicas, otras herramientas, otros colores, otras figuras; la apertura de crear piezas nuevas diferentes a las tradicionales.

#### 4.2 El lenguaje de los nuevos tejedores de Milpa Alta

Este segundo apartado del análisis, tiene la finalidad de desglosar el neolenguaje de los “nuevos tejedores” de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, un lenguaje que puede igualarse o contrariarse respecto a lo desarrollado en el apartado nombrado “Artesanías en las historia de México” de esta tesis, pero que sin duda resalta esta evolución a lo largo del tiempo y las relaciones dentro de lo que tiene significado para los tejedores y las tejedoras (simbólico), la historia que heredaron (histórico) y las nuevas prácticas<sup>2</sup> de arte textil o artesanía textil (técnico).



Herramientas, materiales y textiles de la tejedora Miriam Florez. Fotografía propia.

---

<sup>2</sup> Durante este análisis se menciona varias veces la palabra prácticas que hace referencia no solo a la práctica (mecánica) tradicional del telar de cintura de Milpa Alta, sino que también se refiere a las acciones que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras realizan, las cuales forman parte de este cambio generacional y que por tanto están vinculadas o derivadas de esta nueva cultura de los tejedores y las tejedoras sobre la que versa esta tesis.

#### 4.2.1 Las enseñanzas de los nuevos tejedores

Para entender este neolenguaje de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras, es importante aclarar que lo “nuevo” en el lenguaje se justifica con un cambio generacional de los tejedores y las tejedoras tradicionales a los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras quienes comparten contextos diferentes y momentos diferentes en historia; este cambio generacional es visible, por una parte, en el entorno, ya que el territorio que una vez fue identificado como nahua, hoy en día está dividido en alcaldías, comunidades o pueblos y esto de forma inmediata afecta el tejido, o mejor dicho, en la iconografía plasmada en estos trabajos, así como algunos de los materiales y técnicas utilizados para producirlos, ya que un lema heredado entre los tejedores y las tejedoras es: plasmar lo que se ve y/o lo que se siente, y lo que se ve en la actualidad no es lo mismo que se veían hace unos 50 o 100 años; por otra parte, este cambio es visible en la manera de aprender a tejer, en el aprendizaje, dado que la visión de una enseñanza cerrada, esto es, una enseñanza transmitida de manera lineal de madre a hijas, de generación en generación, se va con las tejedoras tradicionales y emerge la **enseñanza abierta**, desarrollada entre pares y a través de talleres y escuelas, que se dirige a quien quiera aprender este arte, y donde el compartir es importante para reproducir y salvaguardar la cultura.

“culturalmente cambié esta percepción porque el textil es mucho de plasmar cosas del entorno, los animales, las montañas y las flores, entonces claro, como es un cambio de percepción es un cambio generacional, son personas muy jóvenes que están tejiendo, que tienen una visión distinta del mundo y quieren plasmar esa visión en los nuevos textiles” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

La visión de este nuevo enfoque en la enseñanza abierta de producción de textiles tradicionales es algo que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras implementan para realizar y alcanzar el propósito central del Grupo Cultural Contra Viento AC., encabezado por la tejedora Flor Soledad Hernández Villegas y Juan Carlos Loza, así como de otros tejedores, que es: “el rescate del telar de cintura” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022), “Yo creo que es un rescate en general de la elaboración de los textiles” (León Paredes, Yolia Judith.

14 de mayo del 2023), y de la cultura tradicional en torno a él: “Pertenezco a un grupo de mujeres que nos dedicamos al rescate de la vestimenta tradicional, tanto en su elaboración como a portarlo, también rescatamos danzas tradicionales” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

La acción del compartir abrió las puertas al rescate, a las prácticas y a la reproducción de estos saberes que no solo se limitan a la práctica técnica del telar de cintura, sino al conocimiento que este saber genera y conlleva (el uso de tintas, hilos, fibras, la historia, el territorio, la cultura, lo simbólico), y también, abrió las puertas a otras prácticas relacionadas con la cultura náhuatl como: la lengua náhuatl, el reconocimiento hacia el territorio de Milpa Alta, y conocimiento de la cultura milpaltense: “nuestro interés fue la herbolaria, el náhuatl y la danza..” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

Como introducción al neo lenguaje de los y las nuevas tejedoras de telar de cintura aprendido de Milpa Alta, se describen los **tipo de tejedores** que se identificaron en esta tesis, de manera general, los y las tejedoras que aprendieron el telar de cintura de Milpa Alta se dividen en dos tipos: los nativos de Milpa Alta y los externos que se apropian del saber y de la cultura milpaltense<sup>3</sup>, de manera particular se desglosan 2 tipos más de tejedores: de los nativos se habla de, aquellos que son por generaciones y los que son primera generación; de los externos, aquellos que llegan a vivir al lugar y los que solo son visitantes/aprendices.

Tejedor nativo 1: tejedor que vive y pertenece a la comunidad de Milpa Alta, nacido en Milpa Alta (originario por generaciones).

Tejedor nativo 2: tejedor que vive y pertenece a la comunidad de Milpa Alta, nacido en Milpa Alta (primera o segunda generación).

Tejedor externo 1: tejedor que no nació en Milpa Alta pero que se apropió de la cultura y los saberes y que vive en Milpa Alta.

Tejedor externo 2: tejedor que no nació en Milpa Alta, pero que se apropió de la cultura y los saberes sin vivir en Milpa Alta.

---

<sup>3</sup> El tema de quienes son originarios y quienes son externos se desarrollará en el apartado “originario e indígena como conceptos externos a la comunidad” de esta tesis.

Dentro de estos tipos de tejedores que aprendieron el telar de cintura de Milpa Alta podemos encontrar tres corrientes:

- 1- “quienes preservan y solamente tejen piezas tradicionales, o sí tejen piezas nuevas, pero siempre respetando la iconografía de la zona” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022)
- 2- “la otra es quienes se atreven a diseñar nuevas prendas e imágenes, pero también siguen tejiendo iconografía de la zona y de pronto a lo mejor incorporan otros elementos.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).
- 3- Quienes hacen uso del conocimiento y sabiduría del telar de cintura de Milpa Alta, agregando técnicas de otros lugares, nuevos materiales, el uso de más colores, nuevos diseños de piezas y figuras no correspondientes a la iconografía de Milpa Alta.

Tanto los tejedores, como las corrientes que eligen para tejer son distintas, por ejemplo: tenemos a tejedores y tejedoras que son originarios de Milpa Alta que tejen solo lo tradicional, y por el lado contrario tenemos aquellos que recurren a otros conocimientos y materiales. Dentro de los tejedores no originarios podemos tener aquellos que practican cosas nuevas desde su contexto y al contrario, aquellos que siguen la regla tradicional, esto muestra que los tejedores son mundos opuestos y sus formas de tejer también, es por ello que el neo lenguaje es tan amplio, porque aunque haya contrariedades en la forma de aprender o de practicar el telar de cintura, las nuevas prácticas que los tejedores y las tejedoras implementan están relacionadas entre sí, porque tienen ese toque moderno o actualizado que la sociedad exige.

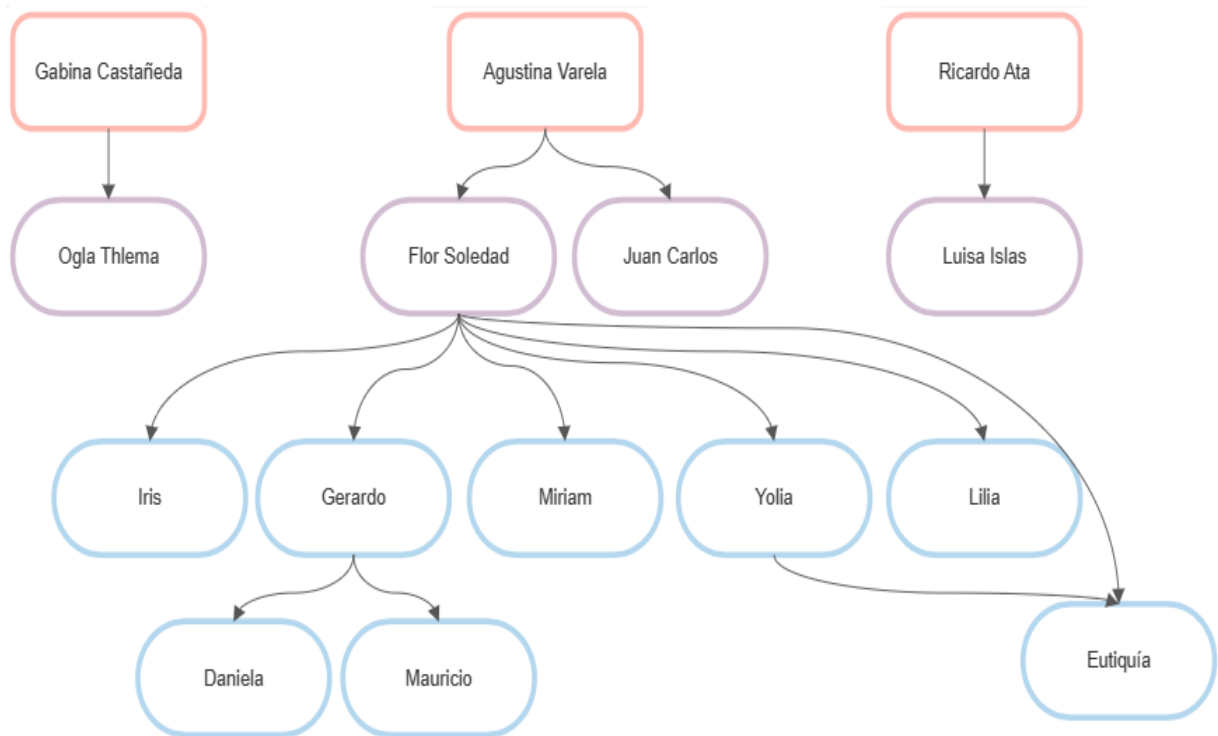


Diagrama: herencia del conocimiento del telar de cintura en Milpa Alta transmitido a los nuevos tejedores.

Hay 3 elementos principales que los nuevos tejedores involucran con el telar de cintura de Milpa Alta, los primeros dos elementos son necesarios: el primero es entender cómo se elaboran piezas textiles en telar, cómo usar el urdidor, cómo armar el telar, y cómo tejer; la otra cuestión es aprender sobre la cultura desde la que se produce el textil, es decir, lo simbólico del telar: el amor y respeto por la cultura milpaltense.

“Más que heredarla cosmovisión, porque soy de la cosmovisión, la tengo, pero ya en otro contexto; más bien fue heredar cuestiones de cómo hacerlo, de cómo elaborarlo, de seguir esas reglas. (...) doña Carmen le ponía un palito acá y lo hacía de esta manera” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Pero esta forma para aprender el telar de cintura inicialmente se limitó a la observación y la práctica, ya sea porque las tejedoras tradicionales sólo sabían hacerlo, o porque aún se cerraban a compartir el conocimiento con extraños. Retomando esto último y haciendo una comparación con lo que pasa con los nuevos tejedores y nuevas tejedoras, encontré que puede estar pasando algo

similar, ya que para la realización de esta tesis el principal freno fue la falta de tejedores para poder entrevistar, pero sobre todo la falta de recomendaciones o referencias de otros tejedores, ya que siempre comentaban: “no conozco”, o algo parecido, pero al finalizar las entrevistas entendí que la mayoría de los tejedores estaban relacionados, ya sea porque se fueron compañeros o por encuentros en eventos culturales, pero por ciertas cuestiones nadie quería referir hacia otro tejedor.

Independiente a la razón para compartir o no sus conocimientos y habilidades, se encontró que la mayoría de los y las tejedoras entrevistadas para esta tesis se adentraron en el mundo de la investigación, el análisis, la observación y la experimentación para aprender más sobre lo teórico y la práctica.

“ha sido mucho experimentar, mucho echar a perder, mucho entender, sentarme a pensar qué es lo que estaba pasando, entender el mecanismo, solucionar problemas. (...) eso me ayudó mucho con los alumnos” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“mucho del conocimiento que también obtuve, como ya no volví al FARO, fue practicar mucho, estar haciendo piezas hasta que ya pude hacer cosas más complejas en cuanto al calibre del hilo” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Los tejedores y las tejedoras que han dado talleres para reproducir este saber ancestral, mencionan que el aprendizaje nunca se acaba, y que el compartir con otros genera nuevas dudas o problemas que deben resolverse.

“porque incluso para mí, dando clases, yo me doy cuenta que voy aprendiendo ciertas cosas, voy perfeccionando algunas cuestiones.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).



Tejedora Iris Lozano. Fotografía propia.

El tercer elemento que no es tan necesario como la teoría y la práctica pero que surgió de estos nuevos tejedores de telar de cintura es **el objetivo**, esto es el ¿por qué? del reproducir el telar de cintura como actividad simbólica y en lo práctico, y el objetivo está enfocado en la reproducción de la cultura, como se mencionaba anteriormente, lo importante del enseñar está en la salvaguarda de este saber ancestral de Milpa Alta que es algo que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras añadieron como base a esta práctica cultural y artesanal, además de tomar en cuenta la importancia de la permanencia de una cultura ancestral que aún prevalece en la Ciudad de México.

“Yo así lo percibo, que prevalezca ese tejido tradicional de cada pueblo, si no pues ¿cómo? Hay un poema de cuando muere una lengua y habla de que se pierde... lo mismo pasa con el textil, te decía, se perdieron muchas técnicas.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Ahora bien, sobre la permanencia de un saber ancestral se encontró que hay una coincidencia entre los tejedores y las tejedoras, esta es que el conocimiento debe ser abierto, sin discriminar a nadie sea o no sea perteneciente al territorio de Milpa alta, incluso al territorio mexicano, pero también se toma en cuenta una cuestión aplicada con las tejedoras ancestrales, un conocimiento heredado sin retribución.

“no me ha enseñado por una retribución monetaria, me ha enseñado porque me dijo: ‘no quiero que el tejido de mi comunidad se pierda’ (...) a mí me parece importante que no te enseñen por dinero, te enseñen por guardar, por que siga viviendo esa parte del tejido, del telar” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

La anterior cita habla de una enseñanza para compartir, dejando de lado en muchos casos el tema de la remuneración económica, de lo cual se hablará más tarde, el compartir los conocimientos para salvaguardar el conocimiento y las prácticas ancestrales es lo que importa, y de cierta forma eso no deber tener una retribución económica, en todo caso sería un agradecimiento, reproducción, y reconocimiento. El conocimiento heredado sin retribución de las tejedoras tradicionales es porque, solo se heredaba a familiares, y no suena en la historia que se cobrara a un familiar por compartir un conocimiento familiar; pero también no había necesidad de cobrar a quienes se les acercaban y preguntaban, porque como lo narran algunos tejedores y tejedoras, no había la oportunidad ya que se cerraban al compartir.

“Llegué con una compañera mía que me dijo: ¿para qué quieres saber?, le dije: quiero aprender, me dijo: ¿para qué quieres aprender, de que te va a servir?” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Haciendo un paréntesis en este rechazo del compartir de las tejedoras tradicionales, podemos decir que no solo era por recelo, sino que también había cuestiones de violencia que las tejedoras vivían desde la colonia. Esta desconfianza, o interrogatorio que menciona la tejedora Iris, quizá tenía bases en las situaciones pasadas y aún presentes de discriminación hacia lo indígena y, sobre todo, hacia el saber prehispánico como algo malo: “no era bien visto, como aprender algo para que te maltrataran” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022), algo relacionado a las civilizaciones prehispánicas de la América antigua vistos por los conquistadores de manera despectiva como primitivos, aborígenes, etc.

Regresando a la cuestión de la permanencia del saber ancestral del telar de cintura de Milpa Alta, y como se mencionó al principio de este apartado, el aprendizaje cerrado dio paso a un aprendizaje abierto, donde el compartir es el

primer recurso para que no se pierda este saber ancestral.

“si tú lo vas a prender, te lo enseño (...) me dijo: ‘no te lo quedes, lo tienes que compartir, si se queda en ti también se va a perder’,” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Y es aquí donde se ve el cambio de pensamiento de los tejedores y las tejedoras tradicionales que decidieron abrir el conocimiento y rescatarlo de esa extinción en la que estaba encaminado el saber, (dependiente o independiente a los tejedores tradicionales); y es donde se inicia la nueva generación, que no sólo aprende el saber, sino que lo practica y lo reproduce en talleres.

“es prioritario que no muera, y obviamente para que no muera hay que reproducirlo, hay que practicarlo (...) ya que es uno de los principales elementos identitarios de Milpa Alta.” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

La reproducción del saber es el objetivo principal de los tejedores y las tejedoras de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, pero hay también un **objetivo particular**, derivado del anterior, que se ha logrado en algunos talleres y esto es el acercamiento de nuevas generaciones a las prácticas tradicionales, no dejando la tarea a las personas de edad adulta, sino tratando de involucrar a los más jóvenes, quienes siguiendo la línea de la herencia, serían a quienes les tocaría mantenerlo y enseñarlo a generaciones posteriores.

“mayoritariamente todavía se sigue manteniendo esa visión de que culturalmente esto siga trasladándose a nuevas generaciones con esa intención, de tener un modo distinto o algo distinto a solamente pagar por lo que quieras.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Como ejemplo de estas nuevas prácticas para acercarse a las nuevas generaciones está la familia León Paredes, misma que al realizar su primer taller de telar de cintura, se vio en la necesidad de convocar a más maestros por la alta asistencia de aprendices, lo que llevó a que sus familiares se involucraran y aprendieran a tejer para enseñar; tanto padres, hijos, primos y amigos cercanos aprendieron a tejer, se apropiaron del conocimiento y fueron aprendiendo de la sabiduría y la cultura de Milpa Alta. También hay otra nueva práctica que desean transmitir: “la única manera en que podemos reproducirlo es que nos vean

haciendo las piezas, usando las prendas.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023), haciendo una referencia a sus hijos y sobrinos, a quienes desean empaparse de la cultura tradicional.

“quiero que mis sobrinas me sigan viendo tejer para que ellas tengan el respeto por la técnica y el trabajo que se hace (...) eso es parte de lo que también les quiero transmitir a mis sobrinos, el amor por algo que hace una persona para vivir, o a lo mejor nada más por recreación, pero que tome en cuenta el respeto..., que lo valore, que no lo deje ahí botado.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).



Tejedora Elizabeth Eutiquia. Fotografía propia.

Respecto a los valores mencionados en la cita anterior, se encontró que la mayoría de los tejedores y las tejedoras aquí entrevistados comparten esos principios, ese reconocimiento por el complejo trabajo que implica una pieza de arte textil, por eso el objetivo de esta tesis es reconocer el trabajo que ellos mismos hacen y también narran, la complejidad, la historia, el misticismo y el romanticismo alrededor del telar de cintura que lo hace mágico, un conocimiento invaluable, valioso e importante para la cultura.

Hasta este punto, se han mencionado cuestiones importantes como la teoría, la práctica y los objetivos de un tejedor de telar de cintura que aprendió en Milpa Alta, pero aterrizando esta herencia, los nuevos tejedores agregan una cuestión más enfocada en su contexto social e histórico, que parece algo necesario para tejer en estos tiempos, especialmente en el mundo del arte o de la cultura, esto es **el quehacer de un tejedor**.

“No estoy peleado con lo moderno, no estoy peleada con las adaptaciones que se pueden hacer; para mí lo importante de fortalecer este quehacer de las tejedoras es llevarlo más allá, (...) pues tenemos que buscar la manera de que sean visibilizadas a través de otras formas.” (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023).

Este quehacer refleja un poco más la nueva visión que incorpora prácticas que no son originarias del territorio o la cultura, por ejemplo, el uso de la chaquira (véase en el apartado “Artesanías en el México Independiente 1821” de esta tesis) o de bordados que provienen de la colonia y que la comunidad adopta (y no solo Milpa Alta, sino que extiende a varios territorios); y también se identifica el uso de prácticas que son tradicionales de otras comunidades, lo que se verá más adelante. Considero que para ambos casos hubo esa inquietud por otro tipo de tejer, lo que llevó a que el tejido tradicional del pasado se fuera desusando (principalmente por cuestiones derivadas de las relaciones de la ciudad frente a los pueblos, la desindianización), pero en la actualidad, esta inquietud por retomar otras herramientas y técnicas de tejido han abierto las puertas para que el compartir sea más amplio y sin limitantes.

“el enfoque que yo le doy es el querer saber, el querer adentrarte porque cada región tiene su manera de tejer muy particular” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Para los tejedores y las tejedoras, “el querer saber” y “el querer adentrarse” son parte del mismo proceso de tejido, del proceso de diseño de nuevos textiles donde hay esta constante del querer conocer otras técnicas, otros tejidos y otras formas de trabajar los hilos, pero retomando el tipo de tejedores y la corriente que adoptan, son muy pocos los tejedores y las tejedoras que tratan de aplicar y practicar los conocimientos tradicionales, pero que hacen uso de formas de tejido

no tradicionales de su territorio (puntas en chaquira), la mayoría de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras que son conscientes de este uso de formas de tejido, coinciden con el siguiente comentario: “como artesanos nos encerramos simplemente a hacer cintas y fajas, y no lo explotamos o no lo adaptamos más a lo que requiere la modernidad” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), lo cual los hace adaptarse a lo moderno, y la modernidad requiere cosas nuevas o cosas que se adapten a este estilo de vida cambiante que se mueve en torno a la moda. Por ello es que, en las redes sociales, la gente reacciona más a publicaciones de artes o artesanías tradicionales que se han adaptado para crear nuevas piezas que sean útiles en el día a día, por ejemplo, el uso de piezas textiles en vestidos o zapatos modernos; es por ello que la mayoría de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras prefieren adaptar sus diseños, utilizando figuras de otros lugares o colores de moda, para poder vender y reproducir este arte textil.

“no se permite como que adaptarse y corre el riesgo de desaparecer”  
(Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Esta adaptación puede ser una propuesta para que no solamente se comparta la cultura y se reproduzca el saber, sino que también abre la puerta para acercarlo más al arte, desde el punto de vista "innovador" o de lo estético: apegándose más a diseños con colores y formas "estéticamente" atractivas; y también haciéndolo más comunicativo, en el sentido de compartir sus ideas, emociones y visión del mundo a través de figuras diversas, que permitan expandir el catálogo de lo "permisivo", como el caso de la tejedora Flor soledad que pidió a sus alumnas utilizar otras figuras para representar su vida y ellas mostraron muchos elementos reconocibles y llenos de emoción: “unas compañeras plasmaron el coronavirus, el continente americano, otra tejedora plasmó una tejedora con su telar de cintura, pero fue un caso muy especial” (Florez Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), atraer al público hacia el uso de prendas o piezas que están hechas bajo las prácticas de este arte.

Pero no todo queda en lo que es permisivo en cuanto al uso de iconografía, pues con la apertura del conocimiento también se dio la oportunidad a la libertad de expresión creativa, siempre respetando y reconociendo el saber tradicional de Milpa Alta.

“afortunadamente hay esta apertura, por eso reconozco mucho a la señora Agustina Varela que dijo: (...) ‘te voy a enseñar y tú te vas a encargar de compartir y difundir’ y gracias a la maestra Flor es que hay muchos tejedores jóvenes que ahora están” (Florez Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

De igual forma, el tejer dejó de ser la imagen de una tejedora tejiendo sola (sin compañía de otro) y pasó a constituir la imagen de varios tejedores y tejedoras que forman una comunidad tejedora en la cual se comparte la enseñanza, los tiempos para tejer y la compañía de otro tejedor que habla el mismo lenguaje: “luego me pasa con mi familia, no hablan el mismo idioma que yo, y a veces les aburren mis conversaciones. Yo me siento un poco flotando por ahí” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022), esta tejedora se refiere a este lenguaje que no todos entienden por ser externos a la visión y no tener consigo los objetivos y las prácticas que conlleva tejer en telar de cintura.

“cuando se daban aquí, en la chinampa, los talleres..., haces la convivencia, el que la personas empiezan a platicar, entre chistes, entre mujeres o vivencias, esa convivencia y esas historias que se van dando, que no solo vas tejiendo tu telar, sino que también vas tejiendo esas relaciones” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

Para estas nuevas generaciones de tejedores y tejedoras, el compartir se volvió algo innato, porque las relaciones que forman con otros se extienden al igual que su conocimiento, es decir: si un tejedor aprende otra técnica, otro tipo de tejido o alguna recomendación para los materiales o el mismo tejido, ya está creando redes de información en donde se comparte o intercambia<sup>4</sup> lo conocido alrededor del telar y esto da como resultado la creación de nuevas relaciones entre tejedores y tejedoras que hablan el mismo lenguaje y por lo tanto se entienden.

“la inquietud, más que nada me la dio la gente, el tejer al principio era lograr un objetivo de hacer un traje, de hacer algo, y después ya la gente, el conocimiento que te va brindando, las experiencias que nos han hecho pasar, es lo que me ha dado todo ese conocimiento hacia eso” (Paredes,

---

<sup>4</sup> Este intercambio también se ve en el apartado titulado “Artesanías en la historia de México” de esta tesis, donde el intercambio de materiales y técnicas era algo básico, pero se agrega el intercambio de emociones y experiencias.

Lilia. 14 de mayo del 2023).



Tejedora Lilia Paredes. Fotografía Propia.

Esta comunidad tejedora también comparte el espacio, el tiempo, los sentimientos, la sabiduría, las emociones y algunas actividades extras (eventos), aquí participa todo aquello que gira en torno al telar de cintura y esto es lo que es contrario o distinto al sistema de herencia tradicional, porque el conocimiento, el aprendizaje, la experiencia no se pasa de manera lineal, sino que se comparte entre pares y entre personas de diferentes edades, géneros y lugares de residencia. Así se reconoce que hay una comunión entre personas, una comunidad que aprende en conjunto y que se extiende: no solo es una comunidad milpaltense o cercana al territorio, sino que se habla de una comunidad global que se reconoce a través de prácticas tradicionales similares o intereses en común, y que navegan en un lenguaje más general.

“Había una chica que se llamaba Teodora, era extranjera, cuando llegó a su pueblo... nos compartió el tejido que elaboran allá” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Conozco mucha gente que es extranjera y es coleccionista de textiles, y están fascinados con la cultura mexicana” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Respecto a esto, los tejedores y las tejedoras que han aprendido nuevas formas de tejer, generalmente mencionan técnicas y/o personas de otros estados de la república mexicana, incluso hay quienes mencionan lugares y países como: los Andes, Perú y Argentina, la cuestión es que, aunque el territorio sea cercano o lejano, hay un lenguaje textil que es general, mediante el cual los tejedores y las tejedoras se entienden, aunque el idioma sea distinto.

“yo me pongo una blusa elaborada ahí y llego..., y no sabes qué maravilla de gente, te dicen: ‘eres como de mi familia’, la misma gente se acerca a ti, y están felices de que tu estés usando las prendas que elabora su comunidad, te sienten como parte de ellos, te identifican como parte de” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

De este lenguaje, se entiende que solo se necesita tener una cosa para que te vincules a este mundo textil, ya sea como observador, aprendiz o comprador: en el caso que menciona la tejedora Luisa Islas, el vínculo entre ella y otra comunidad fue una prenda que la identificó con la comunidad donde se hizo; para el caso del vínculo entre tejedor y telar de cintura, en la mayoría de los casos ellos no tenían ese aprendizaje o conocimiento desde la niñez y tuvieron que adentrarse voluntariamente a este mundo, donde su vínculo quizá fue un conocimiento previo a la práctica del telar: “Yo nací conociendo de cerca algunos textiles que se elaboraban aquí” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022), un medio publicitario que los conectó: “vi que estaba la FARO, llegué y vi el telar” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022), o un evento cultural: “Al telar de cintura llegué por inquietud de mi hermana que quiso participar en la *Flor más bella del ejido*” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023). Es por esto que al hablar del telar de cintura se debe reconocer el lenguaje y las nuevas prácticas de los tejedores y las tejedoras, porque esto en conjunto forma parte del rescate de este saber ancestral de Milpa Alta, que no solo cae en las manos de aquellos tejedores de la primera generación (como Flor Soledad, Juan Carlos, Oglá Thelma o Luisa) sino que como lo menciona el tejedor Juan Carlos: “ a uno le toca ver el proceso,(...) porque a final de cuentas todo este trabajo ha sido un

trabajo colectivo de recuperación” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022), aunque estos tejedores no apliquen esta recuperación de la misma forma, en los mismos tiempos o espacios, su objetivo es el mismo.

#### **4.2.2 Lo que se enseña a partir del neo lenguaje**

Los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras practican formas de enseñar que se adaptan a los tiempos actuales, rompen la enseñanza tradicional y mantienen sus objetivos en este compartir, reproducir y salvaguardar la sabiduría del telar de cintura de Milpa Alta.

“uno enseña con la idea de revitalizar localmente, de que identitariamente se fortalezcan otros aspectos que planteamos como proyecto, no sólo como una actividad cultural más.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Lo que los nuevos tejedores de telar de cintura enseñan a las nuevas generaciones influye directamente en sus propios objetivos, por eso hay común acuerdo entre los tejedores y las tejedoras para adentrar a los aprendices en la cultura milpaltense, para que esta práctica tradicional no quede solo en algo manual; por lo cual, los tejedores y las tejedoras al volverse maestros, tienen una responsabilidad de enseñar para que no se pierda el saber, y el saber implica la teoría, la práctica y el simbolismo que se adquiere al adentrarse en la cultura.

“dimos como un giro al taller y decidimos que en el taller teníamos que ver un contexto sociocultural a la par de que enseñábamos a tejer (...) ya fue como de vas a tener que venir a Milpa Alta, vas a tener que conocer los usos, costumbres, el lugar que se ha conservado, por quienes se ha conservado, la historia del taller” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Las formas de enseñar sin contexto sociocultural tienen un propósito mayoritariamente económico, ya que carecen de cultura, herencia y valores comunales (respeto, reconocimiento), de acuerdo a la tejedora Flor Soledad: “nos dimos cuenta que más bien, estos chicos y chicas no estaban realmente usando el telar de cintura como un saber tradicional propio o como un elemento identitario de una comunidad, sino que más bien era un negocio que estaba emprendiendo”

(Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022), y aunque esta sea una vivencia de la tejedora Flor Soledad y de Juan Carlos Loza, de cierta manera los demás tejedores y tejedoras comparten esa forma de enseñar, siempre hablando de Milpa Alta, su cultura, su pasado y sus tradiciones.

¿Qué se enseña en los talleres de los nuevos tejedores?

Independientemente del orden de enseñanza (teoría, práctica, contexto), lo primordial, como se vio anteriormente, es el **contexto sociocultural**:

“En el taller básicamente vamos a aprender a tejer, pero vamos a platicar, (...) que hagan un reconocimiento de lo que ven cuando vienen a Milpa Alta, me refiero a colores, construcciones, flora, fauna, sobre todo los colores porque tienen mucho que ver con lo que se teje..., esa parte también de reflexión, sean o no de Milpa Alta eso tiene que ver con que conozcan los usos y las costumbres (...) les pedimos mucho es que les consuman a las tejedoras, porque ellas son las que han mantenido viva esta tradición” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Dentro de este contexto sociocultural, la **cultura antigua** también es importante, ya que como se vio en el apartado “Anatomía del telar de cintura” de esta tesis, los nombres de las piezas del telar de cintura son conocidos en términos comunes (en español) y en lengua náhuatl, añadiendo el uso de la iconografía tradicional que también viene la cultura antigua de ese territorio.

“El contenido de mis talleres está enfocado en la lengua náhuatl, compartimos en el bordado la lengua náhuatl, y que aprendamos los saludos, los colores, los números, la cosmovisión, la cuenta matemática de los tejidos...” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

La práctica, la observación y la teoría, como se vio anteriormente, son formas de aprender, pero también son formas de enseñar que no faltan en estos talleres, añadiendo las **relaciones sociales** que se forman:

“cuando tú enseñas aprendes aún más, porque a veces tú sabes corregir los errores de tu tejido, pero enseñar a corregir errores es muy difícil (...) aprendí a corregir esos errores desde otra perspectiva (...) yo trataba de enseñar como a mí me enseñaron, no solamente a mover lo otates, sino

explicándoles de dónde vino, cómo es el proceso, por qué es importante mantener la postura del cuerpo, por qué es importante conocer las figuras, de dónde viene... todo el contexto cultural e histórico de por qué estás tejiendo o por qué llegaste a ese lugar, era importante, porque no hay telar de cintura si no hay un trasfondo histórico y cultural” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

De forma más laboriosa, se habla de una **planeación** en la forma de enseñar, desde los conocimientos de los mismos tejedores:

“diseñó mis talleres con precisión y un nivel estricto para la enseñanza y con dinámicas de intervención que ayuden a facilitar..., busco esta forma de poder transmitir saberes” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Dentro de las enseñanzas actuales, la inclusión de las **nuevas tecnologías** y la inclusión de nuevas formas de enseñar son parte de un compartir más amplio.

Las clases *on line*, fueron necesarias en la pandemia de *covid 19*, y algunos tejedores y tejedoras también tuvieron una adaptación y traspaso de sus talleres a la modalidad virtual: “estando en receso del taller físico pues hicimos uno virtual, la idea fue hacer una historia tejida en telar,” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022); “durante la pandemia estuve dando clases en línea con personas de todos lados...” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023). De manera más actualizada, tejedora Ogla Thelma, plantea el uso de la modalidad virtual como una enseñanza del día a día: “ahora estoy planeando un taller que sea mixto: presencial para el proceso de la urdimbre, y ya en línea para reforzar esos puntitos que hayan quedado al aire.” (Dávila Galicia, Ogla Thelma. 13 de febrero del 2023).

También se integra una **enseñanza inclusiva** para personas con habilidades diferentes: “tratamos de enseñarle telar de cintura, ese si era un poco complejo, para personas con discapacidad motriz, entonces, yo creo que sí se puede hacer, pero si hay que tener paciencia,” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Haciendo un paréntesis, en este tipo de enseñanza, se encontró que hay tejedores y tejedoras que practican el telar de cintura, pero tienen dificultades físicas, lo que los lleva a implementar nuevas medidas para seguir tejiendo:

“De hecho tengo un problema ahorita de cadera, pero yo le digo al médico: ‘no creo dejar de tejer (...) ya busqué yo la manera para seguir tejiendo sin que me afecte’, ¿cómo?, pues voy a pasar mi mecapal a través de la silla, en el respaldo de la silla..., si yo paso en el respaldo de la silla, quien lleva el golpe cuando la jalo es la silla, no va a ser mi cadera” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

“ella todavía tejía a la edad de 94 años, pero ya no veía, o sea, veía muy poquito y borroso, entonces lo que ella hacía era con los dedos, yo le urdía y ella ya sabía cómo acomodar en su casa, lo que hacía era tocar y contaba los hilos.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Ahora nos encontramos con una generación que no es la que comparte únicamente a manera de negocio redituable, sino que estos nuevos tejedores y nuevas tejedoras buscan compartir la cultura, hacer eco del telar y de las prendas que salen de él, mostrando su amor y respeto a las tradiciones, al pasado tradicional y al propio territorio de Milpa Alta.

#### **4.2.3 El diseño en los textiles y la libertad creativa.**

“el textil no se perdió, y está evolucionando, y entonces muchos de los diseños tienen que evolucionar o crearse nuevos diseños, y la forma en que se está haciendo en Milpa Alta creo que es adecuada porque se está haciendo comunitariamente” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

**La adaptación** es parte de la vida, y de acuerdo con la teoría de supervivencia, complementada por León Megginson: “Según ‘el origen de las especies’ de Darwin, no es la especie más intelectual la que sobrevive; no es la más fuerte la que sobrevive; sino que la especie que sobrevive es la que mejor puede adaptarse y ajustarse al ambiente cambiante en el que se encuentra”. (León C. Megginson. 1963 citado en Bayón Álvaro. 2022).

Para el caso de los textiles, esta teoría no es lejana, ya que se demuestra como la adaptabilidad de las nuevas prácticas ayudó a la salvaguarda de la práctica del tejido de Milpa Alta, la cual que se vio amenazada en la época de las tejedoras

tradicionales, de acuerdo con lo narrado por las entrevistadas y los entrevistados:

“se ha perdido mucho porque quizá ya no subimos tanto al bosque, ya las actividades propias de la vida cotidiana, ya no nos permite hacer eso” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“la mayoría de las personas ya mayores nos decían: ‘ya no me acuerdo’, ‘ya no puedo’, ‘no me dejan’, ‘¿para qué lo quieres?’.” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“ella me decía: pues ya mis hijas, ya nadie quiso aprender, ya nada más me están viendo, si tú lo vas a aprender, te lo enseño, si tú lo vas a estar haciendo, ¡hazlo! También me dijo: no te lo quedes, lo tienes que compartir, si se queda en ti también se va a perder” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“sí existen y existieron prácticas racistas hacia la gente que tejía, por ejemplo, eso sí está bien documentado, esto no se perdió así de la nada, más bien fue algo que exterminaron y que la gente no quería que se continuará” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Dentro de las entrevistas, se hallaron 5 motivos por los que la práctica y la sabiduría del telar de cintura estuvieron en peligro de desaparecer, los primeros 4 son: uno, el no querer compartir el saber; dos, la negación de aprender por parte de los familiares de los tejedores; tres, la violencia hacia los tejedores y las tejedoras, por parte de la familia o la sociedad; y cuatro, la disminución de prácticas relacionadas al campo o a lo antiguo. La mayoría de estos motivos desaparecieron principalmente con la apertura del conocimiento, y otros, como la lejanía del hombre con la naturaleza y violencia, se fueron adaptando según los tiempos: el hombre actual tiene menor contacto con la naturaleza, pero mantiene algunas prácticas; la violencia hacia las artesanías o prácticas antiguas cambió, que a diferencia de cómo se vivía en la época de la colonia, con la religión y el gobierno (visto en el apartado “Artesanías en época de la Colonial - Nueva España 1535-1821” de esta tesis), ahora las personas van por su propia cuenta a aprender, buscan por medio de las redes sociales las prendas, y hablando específicamente de los tejedores y tejedoras, ellos portan y tejen con orgullo piezas textiles elaboradas con sus manos en telar de cintura.

Además de los 4 motivos mencionados anteriormente que pudieron afectar este

compartir ancestral, se añade una cuestión social que no depende del trabajo o la aptitud del tejedor:

“sabemos que la cultura no es para todos, pero siempre hay gente que, si le interesa y que, si desea apropiarse de esos saberes, y que también puedo vivir de compartir la cultura, dosificando todo, no dando todo porque tampoco es de esa manera, pero si se puede hacer que amen algo que no conocían.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

En el pasado, el uso de las piezas artesanales era común, ya que estas generalmente solían cubrir necesidades básicas, o suntuosas; en el presente, las piezas artesanales suelen servir de vestimenta, accesorio, objeto de adorno (visto en los apartados “¿Qué es artesanía” y “Artesanía Textil” de esta tesis), pero su uso cotidiano dejó de serlo, por lo que el uso de las artesanías se volvió opcional, por ello, cuando en la cita anterior se dice: “la cultura no es para todos” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), se entiende que a pesar del uso de distintas formas de enseñar, de distintos medios, incluso de la introducción a piezas modernas o a la moda, las piezas de arte textil o artesanales no son suficientes por sí solas para adentrarse nuevamente en la vida de las personas en la actualidad, y una de las razones más visibles en el pasado que aún se encuentra en el presente son los estereotipos o prejuicios sobre estas prácticas ancestrales, por ello también se habla de “una lucha contra la demás gente externa ” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023), porque los nuevos tejedores y nuevas tejedoras van en contra de lo común (lo dictado hoy en día por la moda). Por ello, la tejedora Miriam también habla sobre la “gente que sí le interesa” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023), como: tejedores, aprendices, consumidores, quienes se adentran en el compartir y que se apropia de los saberes, no necesariamente reproduciendo las mismas costumbres y prácticas de la cultura, sino entendiendo su lenguaje, su simbología, su sabiduría, y son estas personas que sí se interesan son las que abren el camino para que otras lo conozcan.

El uso de la adaptación, por parte de los nuevos tejedores y nuevas tejedoras de telar de cintura y del neo lenguaje, va desde: el cambio de lo tradicional a lo moderno, que son las prácticas tradicionales con la inclusión de nuevas formas de tejer; la adición de un objetivo para tejer (además de lo económico); la

enseñanza de la teoría y el contexto; y para este apartado, los diseños tradicionales apegados solo a unos cuantos colores, figuras y formas, se abren a la variedad, a la modernidad y a una libertad creativa.

Antes de desglosar la libertad creativa de los tejedores y las tejedoras de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, es importante mencionar las dos **razones principales por las que se hacen los textiles**: la primera está referida a la famosa frase: al cliente lo que pida” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022 y Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022)), dentro de la cual también entra la segunda razón: por gusto o inspiración. Para el caso de un diseño solicitado con ciertas características, la intervención del tejedor según sus sentimientos e imaginación son parte del diseño, porque a pesar de ser diseños solicitados, los tejedores y las tejedoras utilizan su imaginación para visualizar el diseño y también su capacidad creativa para poder unir en la trama las figuras y colores solicitados a manera que quede bonito o “estético”.

“ya me dijeron que quieren una blusa en tales colores y que quieren que lleve flores, bueno lo voy a dibujar como yo quiera y le voy a meter los elementos que yo quiera, siempre y cuando lleve flores y esos colores. Si me tomo esas libertades, y lo hago más agradable para mí y complacer a la otra persona que lo va a consumir.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022)

Los diseños propios o libres tienen mayor grado de creatividad, porque el lienzo (imaginarios) es blanco, entonces, los tejedores y las tejedoras tienen que pensar qué deben crear y con qué técnicas acompañar esa nueva pieza textil, tejer un tipo de pieza textil y figuras tradicionales ya no es una limitante.

“empiezan a cambiar los diseños, no solamente los diseños que se plasman en el textil, sino los propios diseños del textil porque se tejían las fajas, cintas, los chincuetes para el traje tradicional de la zona, pero empieza a incursionar de pronto en bufandas, en bolsos, en otro tipo de prendas que se pueden diseñar con el textil, entonces es eso, la utilidad de las prendas” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“Pues he hecho bolsas pequeñas, de un solo lienzo he sacado una cosmetiquera, una cartera, una bolsa con un diseño triangular” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

También se encontró que algunos tejedores y algunas tejedoras, en el proceso del tejido, aprenden e implementan estrategias que les permiten ser creativos:

“un error se puede ver bonito si uno lo repite muchas veces.” (...) “la técnica de mosqueado ya te permite que los errores se vean bonitos, la manera de tejerse, el que se salga un hilo... se ve bonito y hacerlo de forma consecutiva” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Tengo ideas, es que mira, empiezo a tejer y van surgiendo las ideas al igual que las figuras, yo empiezo una figura y digo: ‘y si le pongo esta otra va a quedar mejor’, entonces se va desarrollando mi creatividad en el telar.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

**La libertad creativa** del tejedor empieza con el **ideal de los tejedores y las tejedoras**: plasmar lo que se ve y se siente; tanto en el pasado como en el presente, el plasmar lo que se ve y acudir a materiales al alcance de quien los requiere, es parte también del quehacer del tejedor: “Yo soy medio rebelde y digo: si ya nuestra actualidad y nuestros tiempos nos permiten hacernos más fáciles las cosas, pues también debemos de aprovechar esos medios y esos recursos que ya tenemos” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), y en efecto, los tiempos actuales nos facilitan las cosas, ya no es necesario hacer los procesos desde cero porque la mayoría de los materiales se pueden adquirir ya trabajador (tintados, torcidos); pero que el uso de estos procesos no sea necesario y que se puedan conseguir los materiales de fábrica no quiere decir que se deje de hacer, ya que esos procesos que ahora no son tan necesarios son los que le agregan una valor extra (procesos naturales como tintar los hilos, hilar, incluso conseguir directamente la lana o el algodón). Es la disposición de los y las tejedoras querer expresar algo con el tejido, lo que da paso a los demás procesos, a la utilización de herramientas, conocimientos y materiales.

En este proceso de creatividad, la inspiración también lleva a diseños ya realizados, pero no conocidos: “me ha tocado que voy a hacer algo, y ya revisando alguna otra información o buscando en internet digo: ‘¡ah mira!, es la figura que hice’ y yo no sabía, es como un lenguaje que las tejedoras tenemos y que a lo mejor no seguimos un patrón, pero como que ya traemos en la memoria y yo llegamos a hacer igual.” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del

2023).

Este tipo de diseño espontáneo, se puede relacionar al pasado y al presente: el arte de tejer en telar de cintura conlleva el uso de los conocimientos de otras ciencias o áreas de estudio, y como lo menciona la tejedora Oglá Thelma, “los diseños que se hacen en las fajas están basada en figuras geométricas también, la naturaleza misma del tejido que se representa a través de los cuadros, en el diseño” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), la forma en que se teje, solo se presta a hacer figuras cuadráticas, las curvas directamente no son comunes por la misma composición del telar, donde la trama tiene hilos en una dirección y el tejido cruza esos hilos. De forma más detallada: el mismo lienzo en blanco (la trama) que nos permite comenzar un tejido, está conformado por varios hilos que pareciera salen del cuerpo de la tejedora (esto de manera mística - romántica), los hilos en posición vertical referente del cuerpo humano son superpuestos o entrelazados por otros hilos, que van de manera horizontal, para resaltar el diseño y empezar a formar una figura; necesariamente por la forma, posición y entrelazamiento de los hilos, vertical y horizontal, da como resultado pequeñas "líneas" o trazos rectangulares o cuadráticos que al superponerse con otros van marcando trazos lineales, es por esto que las figuras tejidas en telar de cintura tienen esta tendencia cuadrática.

Este tipo de tejido lo relaciono con el pasado y presente porque hay cierto principio en este tejido que solo permite tejer de esa manera, si se desea representar algo de la flora o la fauna es muy probable que eso ya haya sido representado por otra comunidad que teje telar de cintura u otra técnica similar. Es por eso que se habla de un lenguaje en el telar de cintura, porque, aunque la sabiduría cambie dependiendo del territorio y la cultura que lo mantuvo, hay ciertos principios “universales” que se siguen al tejer, y uno de ellos es este tipo de tejido, línea o punto sin curvas.

Un punto importante al hablar de los diseños de los nuevos tejedores y nuevas tejedoras de telar de cintura, es que, la **intervención creativa** de los y las tejedoras en los nuevos textiles no busca la sustitución o el robo del saber, sino que pretende tomar la teoría y la práctica del telar como base, y de ahí aplicar la libertad creativa para crear textiles modernos hechos con técnicas y sabiduría

ancestral que permitan la libertad de expresión y que den la apertura a los gustos variados de quienes los solicitan.

“Yo, desde el principio, creo que si fui un poco rebelde con la maestra Flor (...) tomaba la base, pero le cambiaba tantito, lo modificaba..., si me permitía ser creativa en eso de cambiar” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“también voy a usar la base, pero le voy a cambiar e implementar la esencia” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

En esta libertad creativa, como bien lo señalan algunos tejedores y tejedoras, se debe “usar la base”, entendiendo aquello que llaman base como el uso y práctica de todo lo aprendido del telar de cintura exceptuando, en algunas prendas, el uso de la iconografía tradicional y de una guía tradicional (márgenes, tamaños, colores.)

“en esta época en la que se están recuperando cuestiones tradicionales, pero siento que, si nos enfocáramos solamente en eso y eso, y así como es, ahí sí sería como robárnoslo” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

En la cita anterior, podemos leer que hay una conciencia sobre el problema de la apropiación cultural y también se habla de una práctica continua y repetitiva de diseños tradicionales (blusa, chincuete, faja, cintas, colores, iconografía) que debe cambiar y adaptarse, para dar paso a la reproducción del saber y la cultura con el uso de piezas textiles innovadoras o más cercanas a los gustos de quien las adquiere. Respecto a esto, en el artículo Diseño, innovación y moda: entre la tecnología y el arte de Álvaro Carvajal (2017), menciona que en el diseño industrial la sociología es utilizada como parte del estudio de las necesidades humanas, hablando únicamente de la vestimenta, y aunque los textiles elaborados en telar de cintura no son prendas industriales y sus prácticas difieran en algunas o muchas cosas, la intención del estudio de las necesidades humanas para poder cubrirlas si es algo que forma parte del trabajo del tejedor; hablando de prendas solicitadas, siempre deben entender al consumidor, lo que quiere y sus gustos.

“es que ahora ya te piden colores más vivos, más juveniles (...) y los que más me piden, por ejemplo, a mí, son los: negros, el verde, el rojo, el color

uva y últimamente me piden fosforescentes.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

El artículo también menciona que: “Es claro que el diseño de moda también tiene que considerar a sus clientes, los usuarios de su ropa y los recursos existentes para obtener un diseño exitoso.” (Carvajal Villaplana, Álvaro. 2017), hablando de las prendas dirigidas a la venta, debería pasar lo mismo.

“es inevitable plasmar las cosas nuevas; que, si quiero que mi sobrina se ponga una blusa de este tipo, pues le encantan los gatitos ¿y qué le voy a plasmar?, un gatito,” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

Para vivir en esta época como artesano, productor o artista en que los cambios son parte del día a día, considero que se deben adaptar las prendas elaboradas en telar de cintura conservando la esencia y práctica de la sabiduría ancestral, y utilizando colores, figuras o diseños (ropa, accesorios) de moda, para hacer fluir esa reproducción de la cultura y del saber. Si esta adaptación o cambio no se da, se regresaría al mismo camino de las tejedoras tradicionales que amenazaba la supervivencia del saber. Pero es necesario subrayar nuevamente que la adaptación o innovación de los textiles, tejidos en telar de cintura con sabiduría tradicional de Milpa Alta, se está dando por los y las nuevas tejedoras, únicamente en cuestión a las figuras o iconografía plasmada, a los colores utilizados, al tipo de pieza textil; y esta adaptación va desde el uso de nuevas técnicas o saberes (consejos), la integración de talleres de aprendizaje con formas de enseñar distintas, hasta la manera de compartir el saber, utilizando los medios y la tecnología actual.

Recuperando a la idea de tomar la base para crear, hay una práctica por la cual también se toma como base un conocimiento de telar, en este caso una figura o iconografía conocida, que para por un cambio con el objetivo de plasmar lo que se desea: “a lo mejor tomó como base una figura, pero si la modifíco” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023). Esta forma de implementar nuevas figuras, surge de esa necesidad de plasmar lo que se ve y se siente, y como se mencionaba anteriormente, lo que se ve ahora no es lo mismo que hace al menos unos cien años, es por ello la implementación de figuras no tradicionales,

populares o nuevas, debe ser parte del diseño de los nuevos tejedores. También es importante recordar que los nuevos tejedores de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, no son todos de Milpa Alta, lo que indica que sus contextos sociales, culturales, históricos, y su entorno, no coincide totalmente con lo que se vive en Milpa Alta: “pero pues yo soy de Xochimilco, o sea, es otra situación..., yo también estoy orgullosa de ser de Xochimilco, no solamente la iconografía de Milpa Alta.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023). El contexto que vive el tejedor es el que también determina la creatividad, lo que ve, lo que oye, lo que siente; en el caso de la tejedora Lilia, ella entiende el simbolismo y la importancia del telar de cintura y de la iconografía y sabiduría nahua rescatada en Milpa Alta, pero también, como tejedora que plasma su alrededor y su sentir, el querer plasmar algo de su cultura, de su territorio, de su sentir como identificación, es parte de esta enseñanza que deja el telar de cintura.

“sí trato de meterle iconografía que a lo mejor no es la tradicional, pero a la que yo le encuentro un significado.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

Al tomar de base la sabiduría, el conocimiento y las herramientas del telar de cintura de Milpa Alta, se está practicando telar de cintura con totalidad, la diferencia entre la **práctica tradicional y la moderna** está en la innovación, por ello es importante diferenciar una prenda tradicional, que fue creada bajo normas tradicionales (colores, iconografía, tamaño, técnica) de una prenda moderna, que se adecúa a los gustos actuales.

“A mí faja, aunque esté hecha con materiales tradicionales, no podría decir que es una faja tradicional porque no tiene los motivos tradicionales, es una faja de labor hecha con técnica de labrado de urdimbre y ya” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Creo que el punto en común sobre la libertad creativa que toman los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura es el reconocimiento de Milpa Alta. Se puede tejer lo que sea, siempre y cuando se reconozca que la “base” para crear esa pieza textil es la sabiduría ancestral resguardado en Milpa Alta

“La iconografía en sí fue el rescate de lo que se tejió anteriormente, ahora..., las cintas... pues ya inventabas tú y le ponías otra cosa” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

Hablando de la época actual, de este rescate y auge de nuevos tejedores, vemos que los diseños cambian para ser más apegados a las necesidades que surgen, y a la libertad creativa de los tejedores y las tejedoras.

Los materiales utilizados también forman parte del diseño, de la creatividad, los tejedores y las tejedoras no se limitan a un solo tipo de hilo, sino que van utilizando hilos dependiendo de la economía del comprador, de la facilidad para usarlo, o de la creatividad para tejerlo:

“Y se puede tejer de lo más fino, con el hilo más fino que te imagines, hasta con la lana más gruesa que pueda imaginarte.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Esto significa una **apertura en la utilización de fibras e hilos** variados para poder elaborar una pieza de arte textil de acuerdo con el presupuesto y gusto de quien lo adquiera, y es algo que mencionan mucho los tejedores y las tejedoras entrevistados aquí, que suelen recurrir a fibras o hilos sintéticos o comerciales por los costos, para que la pieza también baje su costo; y al utilizar hilos más caros, difíciles de conseguir o con procesos naturales detrás, eso eleva el costo de la pieza final. De acuerdo a esta visión se pueden hacer piezas para todos los bolsillos: “es una de las realidades que nosotros tenemos, hay poblaciones donde no hay recursos para comprar material más elevados y hay otras zonas que sí permiten adquirir materiales más caros” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

La intención de utilizar la creatividad y la innovación en los textiles hechos con herramientas y sabiduría ancestral, no es solo ofrecer una pieza textil que cumpla la función de cubrir o adornar el cuerpo (visto en el apartado “Artesanía Textil” de esta tesis) como las prendas de fábrica, sino que va más allá, tomando en cuenta los objetivos de los tejedores y las tejedoras, y sobre todo la reproducción de la cultura que los crea.

#### **4.2.4 El telar de cintura y las historias a su alrededor**

En el telar de cintura se encuentran historias que no difieren mucho de las prácticas antiguas, ya que podemos encontrar historias contadas a través de la iconografía o figuras plasmadas, que generalmente tienen un significado y una razón para estar ahí; historias que pasan de voz en voz como recomendación, anécdota o mito; y están las historias que se cuentan en el mismo proceso del tejido (que al final influyen en cómo se teje, porque son partícipes de las emociones que se comparten).

“Pues hay muchas historias y no hay. A mí lo que me ha pasado es que yo estoy tejiendo, en cualquier espacio público y llega alguien, se acerca y te empiezan a contar una historia de su mamá o de su abuelita de como ellos la recuerdan tejiendo, entonces si hay historias que no están escritas por así decirlo” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Este tipo de historias se notan tanto en el pasado como en el presente, pero con una pausa entre lo antiguo y lo moderno; para explicar esto retomaré una de las acciones básicas de un tejedor: plasmar lo que se ve y/o lo que se siente, teniendo en cuenta esto, en la historia hay infinidad de objetos de culturas antiguas y objetos tradicionales (no tan antiguos pero conservan prácticas ancestrales) en los que se observan plasmadas figuras, iconografía y lenguajes en general y de Milpa Alta en particular; la pausa se da en la época dónde el telar de cintura estuvo más propenso a desaparecer, y el factor relevante en esta pausa es la creación de un libro del autor Joaquín Galarza, el cual guarda las imágenes de toda la iconografía tradicional que se encontró de los textiles de las tejedoras tradicionales de Santa Ana Tlacotenco. El libro, no solo rescató la iconografía tradicional de Milpa Alta que hoy en día es usada y reconocida, sino que también marcó una línea simbólica, entre las historias que se contaban (con un misticismo o simbolismo más apegada a culturas antiguas) y las historias que ahora se cuentan.

“Existe un libro de Joaquín Galarza (...) lo que él hizo fue extraer los elementos iconográficos de una faja o una cinta (...) pero no los pone en su contexto, entonces (...) lo que la va a ser propia de una cultura es el contexto en el cual está colocado (...) así como tal, son dibujos” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

El rescate que se hace en el libro de Galarza se refiere a la figura, su significado no se menciona, lo cual llevó a que cada tejedor le diera su propio significado al uso de esta la iconografía, creando así historias diferentes. La diferencia en las historias es la cantidad de contenido o lenguaje transmitido, es decir, las historias tradicionales podrían parecer un hecho histórico o anécdotas (del momento en que se creó o de otra cosa); en las historias actuales, hay casos en que algunas personas si han desarrollado un mensaje más amplio, pero comúnmente se trata de relatos más cortos, ya que hablan generalmente de los gustos de quien solicita ciertos elementos o de quien decide colocar figuras de acuerdo a un diseño creado por ellos o ellas o por inspiración.

“ahorita me enfoco más en poner de dónde es la persona, ciertas cosas que hagan alusión al lugar de origen de la persona, o bueno, también se hace a gusto” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“también inspiración de la tejedora porque ve y ‘¡ah! esta greca me gustó, la voy a poner en la faja’, entonces también viene eso de observar el entorno y plasmarlo porque es algo que nos gusta, algo que nos agrada”. (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023).

En el nuevo lenguaje, se observa un **nuevo enfoque sobre la iconografía tradicional**: son las mismas figuras que se usan pero tienen un significado que es dado por parte de quien pide la pieza o de quien la teje; dentro del entorno de los nuevos tejedores, el contexto cultural e histórico unidos al saber ancestral son suficientes para asignar simbolismo a una pieza, ya que en ella va todo lo que un artista desea transmitir en una obra de arte, esto es lo mismo que una historia en o alrededor de la pieza.

“De verdad que es un arte que te habla, porque te cuenta una historia, ¿en qué?, en los dibujos que tú le pones, en las figuras te habla, te cuenta de las montañas, te cuenta de las flores, de los animales; entonces, para mí es un arte vivo que prevalece de la época prehispánica” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Lo que la historia deja en el telar de cintura se centra en la herencia del saber, como lo indica la cita anterior: “es un arte vivo que prevalece de la época prehispánica” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023), pero debemos entender que el saber enseñado de manera oral o práctica, como lo hacían las tejedoras

tradicionales, no contenía la suficiente información para conocer más sobre este arte, es por ello que los mismos tejedores tuvieron que indagar en la historia, con familiares, conocidos o vecinos, y también en las piezas textiles de las personas mayores que fueron de gran ayuda para armar lo que hoy se conoce como la vestimenta tradicional de Milpa Alta, y conocer así los colores representativos, identificar las figuras, etc.

“Pertenezco a un grupo de mujeres que nos dedicamos al rescate de la vestimenta tradicional, tanto en su elaboración como a portarlo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“un día cualquiera decidimos salir a la calle con la indumentaria tradicional, y la reacción de la gente fue muy satisfactoria para nosotros porque la mayoría dijeron: ‘este si es el traje tradicional’, ‘así eran las cintas de mi abuelita’, ‘está si es la camisa’, ‘esta si es la faja’”. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Como se dijo anteriormente, lo que predomina en las historias actuales es lo que quiere decir el tejedor, y teniendo en cuenta que la mayoría de ellos aprendieron con la práctica, tienen piezas que tejieron en sus procesos de aprendizaje, y esa piezas cuentan la historia de cómo fueron esos procesos: de sus aciertos y errores, de su nivel de tensión y de paciencia, de los momentos que pasaron junto con otros y con su propio telar, por ello, aunque sean hechos para alguien más, el textil lleva parte de ellos y cuenta su historia: “En este caso es la mía, pero utilizando la iconografía que ya existe.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023), las piezas textiles son producto del entorno, los sentimientos y también de la libertad de creación que el tejedor utiliza en ellos.

El neo lenguaje está relacionado con el cambio, la adaptación y el uso de la creatividad para compartir la sabiduría ancestral y crear a partir de ella. El objetivo de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura es la salvaguarda y la reproducción del saber tradicional sobre esta práctica ancestral, y para ello, en la enseñanza y la innovación utilizadas en esta tarea se buscan los medios disponibles: se adapta la enseñanza tradicional (presencial) a los tiempos y los requerimientos, una enseñanza *on line* (en línea) y particularmente en la época de la pandemia; y se adapta los diseños tradicionales a diseños apegados a los gustos y contextos requeridos.

### **4.3 Simbolismo en el telar de cintura**

Este cuarto apartado dirigido al análisis de la información obtenida para esta tesis, retoma todo aquello simbólico y romántico en y alrededor del telar de cintura que pudiera decirse esta “romantizado” por los tiempos modernos, pero en efecto, al hablar de un saber ancestral se demuestra que naturalmente se incluyen las cuestiones simbólicas, místicas, mágicas que añaden más valor cultural a las piezas.

Como paréntesis al tema, cuando hablo de romance, me refiero solamente al tipo de cosas o acciones que tienen significado de ser, y este significado puede llevar tanto a cosas místico - mágicas como a cosas sentimentales que aportan al simbolismo. Menciono esto porque hay quienes pueden pensar que hablar de lo antiguo o de prácticas antiguas es igual a hablar de cosas místicas y/o mágicas, porque en la historia hay menciones de eso, y en cierta medida así es, pero hablar de prácticas actuales con tradición y sabiduría ancestral no implica necesariamente lo místico - mágico, pero tampoco implica que no tengan significado o simbolismo, porque hay significados heredados tradicionalmente o nuevos significados que se crean. Como ejemplo, los tejedores y las tejedoras no tejen con intenciones místicas o mágicas porque se desconoce de eso (aunque hay historias), el significado general que dan al tejer radica en hacer y usar prendas elaboradas con herramientas y técnicas ancestrales del territorio al que pertenecen o al que están relacionados, lo simbólico de su quehacer es la reproducción de su cultura y del saber ancestral, y del uso de las prendas como representación de una cultura ancestral.

#### **4.3.1 Comunión: entender el telar**

Para adentrarse en lo simbólico alrededor del telar de cintura, partiré de la idea de comunión, expresada en las entrevistas realizadas para recoger información de esta tesis. La comunión es el entendimiento que hay entre el tejedor y telar de cintura: por una parte, es un entendimiento mecánico, porque es necesario aprender las técnicas y conocimientos para que el tejedor pueda operar el telar y

posteriormente pueda tejer; por otra parte, es un entendimiento simbólico, es decir, es una conexión entre el telar de cintura y el tejedor que involucra sentimientos entre aquellos que trabajaran juntos: el telar de cintura y el cuerpo humano.

El **entendimiento mecánico** entre el tejedor y el telar de cintura se refiere a la práctica constante del oficio para poder realizarlo y para hacer un buen trabajo: “recién empezamos a tejer siempre es esa variación en nuestro tejido, hasta que yo creo que ya aprendes la técnica y ya te sale bien, estés como estés” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023), que contrario al entendimiento simbólico, en este se habla de la habilidad y de no de vínculos y cultura.

El **entendimiento simbólico** que el tejedor ha de formar con el telar de cintura es una relación simbólica-romántica donde el aprendiz y el telar de cintura se aceptan mutuamente y, por tanto, el telar se vuelve una extensión del cuerpo que no funciona “correctamente” por separado o a la fuerza.

“él me decía: ‘mujer ponte en contacto, ponte en comunión con ese telar, que el telar sea parte de ti, el momento en que tú te comuniques con tu telar se te va a hacer fácil’, yo decía: pero ¿cómo?, no puedo creer que con unos palos se hagan cosas tan bellas” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023)

Como las partes del cuerpo que funcionan en armonía y complicidad, al volverse el telar de cintura una extensión del cuerpo también debe ser entendido por el cuerpo que lo maneja. En este caso, el maestro Ricardo Ata le explicaba a la tejedora Luisa que el ponerse en comunión con el telar le ayudaría a entenderlo, a entender el funcionamiento de cada palito del *Otlame* y con ello adentrarse al mundo del tejido: “el momento en que tú te entiendas, ya vas a poder tejer lo que tú quieras, pero primero comunícate con ese telar, entiéndete con el telar” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023), por ello considero que en ocasiones el telar de cintura no funciona correctamente, por esa falta de entendimiento entre ambas partes, una falta de comunión o armonía a la hora de tejer que viene del tejedor, quien aporta las emociones y sentimientos al proceso, y como respuesta a este desequilibrio el telar de cintura empieza a fallar hasta que ambos estén en armonía (telar de cintura y cuerpo humano).

Respecto a esto, retomo la historia sobre una aprendiz que a pesar del tiempo y las clases tomadas no logra terminar sus piezas, al igual que otros casos mencionados por los tejedores y las tejedoras: “Hay una chica que tiene 10 años que la conozco, que llegó conmigo para aprender a tejer, de 10 años para acá no ha terminado 2 textiles porque no se le da, se enoja, se desespera, deja su telar” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022), cuestión que se puede relacionar con la falta habilidad, pero para el tema de lo simbólico o místico se deduce como una falta de entendimiento entre el tejedor y el telar de cintura, que es lo que afecta el proceso de tejido; hablando del entendimiento mecánico, la práctica de 10 años debería tener frutos.

Otro ejemplo de esta comunión entre el telar de cintura y el cuerpo es la conexión que simbólicamente proporciona un solo cuerpo para trabajar y crear en conjunto, ya no se habla solo de entender la extensión añadida al cuerpo, sino que también se debe operar en conjunto de forma armónica para no caer en errores: “cuando una tejedora se pone a tejer se vuelve parte del telar, se vuelve uno, no es que estén individualizados, sino que se vuelven uno solo” (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023), algo así como el pie y el zapato, si los zapatos no se complementan a los pies es difícil que se pueda caminar bien, aunque se puede hacer, pero el resultado no es el mismo.

A pesar de que este lenguaje de los nuevos tejedores no contiene tantas referencias místico - mágicas como las contadas por los antepasados en la historia, se puede decir que esas referencias aún se oyen y pasan de boca en boca solo como cuentos, pero que en algunas ocasiones se viven o sienten como en las historias, un ejemplo de esto es la tejedora Luisa, quien aprendió con un contacto directo al telar dónde sus emociones y contexto son quien guían su forma de tejer, al contrario de otros tejedores que se guían por formas o normas culturales (vestimenta, colores e iconografía tradicional). Para el caso de lo simbólico con toques místico-mágicos, la tejedora Luisa menciona de manera natural la relación que hay entre el telar de cintura y el cuerpo.

“el árbol está conectado: sus raíces a la tierra y su copa al cielo, entonces siento que el telar te da esa energía y se vuelve parte de ti. Hay veces que si uno está triste el telar lo nota y empiezas a tener alguna falla” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Hay dos cosas que se pueden decir de la anterior cita: la primera es que se sigue hablando de esta necesidad de armonía entre tejedor y telar, dónde el tejedor y el telar deben estar en sintonía para tejer.

La segunda es la relación que se hace con la naturaleza: hablando de un contacto simbólico que el tejedor y el telar de cintura tienen con la tierra y el cielo a la vez; retomando estas ideas antiguas sobre objetos (centros ceremoniales, pirámides) o prácticas (rituales) que conectaban al hombre con el cielo (de forma mística), para este caso la tejedora Luisa lo ve como una conexión energética donde el tejedor recibe energía del propio telar quien a su vez recibe la energía de aquello natural a lo que se sostiene (en el caso de la tejedora Luisa es un árbol) y del propio tejedor, es un ciclo místico-mágico de dar y recibir energía.

Ahora bien, para lograr esa armonía entre el telar y el cuerpo, los tejedores y las tejedoras mencionan que la concentración y el control del cuerpo son indispensables para poder tejer:

“En cierto momento, si te exige una concentración” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“te concentras en tu telar y te olvidas de todo lo que está en tu entorno porque tienen que estar pendiente a que entren todos los hilos, a que si se queda uno afuera... ya no quedó, entonces tienes que estar concentrado en lo que estás haciendo.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

De acuerdo con los tejedores y las tejedoras, la **concentración** es prestar atención solamente al tejido para poder realizar un buen trabajo, pero a veces ésta depende del estado de ánimo de tejedor, por ejemplo: si se está triste o enojado, pensando en otras cosas, la concentración será poca o nula, por lo tanto el tejido sale con errores; si se está contento o feliz se puede lograr una mayor concentración porque no hay preocupaciones o distractores en la mente, por lo tanto el tejido sale bien, además la concentración puede ser una característica del entendimiento simbólico, ya que para este caso, lograr concentrarse depende de las emociones del tejedor.

“Yo lo que me percataba, por ejemplo, cuando estaba triste o enojado y me ponía a tejer, (...) empezaba a tener errores que de pronto no me daba cuenta hasta que ya estaba muy avanzado, como que no te concentras

totalmente y empiezas a fallar mucho. (...) Cuando tejes muy bien, en un estado de ánimo feliz, es muy fluido, como que tejes rápido, se te pasa rápido, no hay errores, estas muy concentrado en la actividad” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

El **control del cuerpo** es una característica del entendimiento mecánico, ya que como se mencionó anteriormente, el telar es una extensión del cuerpo, ahora bien, de manera no romántica o mágica, el telar se mueve en función del cuerpo, si el cuerpo se mantiene con la posición correcta evitando movimientos fuera del proceso de tejido, este saldrá bien, si el cuerpo o el tejido se mueven, la tensión puede perderse, los hilos pueden soltarse y los palitos del *Otlame* pueden desprenderse.

“Yo siempre les explicaba a mis alumnos que, si no tienen control del cuerpo, de su cuerpo no van a poder tejer (...) cuando ellos se mueven obviamente todo el telar se mueve con ellos, el telar es una extensión de su cuerpo y si ellos no mantienen esa tensión, ya se les enredó, ya se les cayó el jiyote, el uyaztle (...) es una extensión de tu cuerpo y si no mantienes ese control tu tejido no va a mantenerse” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“Empezando porque tejes con el cuerpo, el telar de cintura está controlado por el cuerpo, por los movimientos..., sin él no podrías tejer” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“la tensión con la que trabajas no va a ser la misma de mañana (...) A mí me ha pasado, lo dejo, lo retomo 3 o 4 días después y ya no es lo mismo, tengo que quitar todo para volver a hacerlo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En esta cita de la tejedora Iris, se retoma el tema de la tensión, para el caso de un entendimiento simbólico, porque se muestra la importancia de la vinculación entre el cuerpo y el telar, para lograr un tejido parejo, dónde la tensión no solo depende de movimientos mecánicos sino que también depende del estado de ánimo: “este tejido tiene varias características, lo que hablábamos hace rato, que... lo tomé en diferentes momentos y se ve diferente, no lo quise cambiar

porque también es un proceso de autoconocimiento” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).



Pieza textil de la tejedora OgláThelma Dávila. Fotografía propia.

Retomando la fotografía anterior, se observa cómo el textil de la tejedora Oglá se ve afectado (bordes desiguales) en función de esta des conexión entre el cuerpo y el telar de cintura, es decir, hubieron emociones y momentos que impidieron la concentración y control del cuerpo en el uso de la fuerza y la tensión necesaria para obtener un buen tejido (borde liso); pero como el proceso de tejido va de la mano con el proceso de creación y en algunos casos los diseños propios se tejen dependiendo de la creatividad de ese momento, la decisión del diseño es del tejedor, en este caso particular, añadir los “errores” al diseño para crear una nueva pieza de arte textil dependió solo de las habilidades y decisiones de la tejedora (conocimiento, práctica, concentración, control y creatividad).

Para los y las tejedoras entrevistadas aquí, la manera mecánica de entenderse con el telar es más clara que la simbólica, aunque se sabe que los mismos tejedores encuentran los momentos para acercarse al telar de forma simbólica y lograr esa conexión. Por ejemplo: la tejedora Luisa tuvo un profesor que desde el primer momento le pidió entender el telar (la lógica de su funcionamiento) para aprender a tejer, debido a esto, ella pudo aprender esta forma natural de ver el

telar de cintura, como si fuera algo vivo y abierto a la experimentación ; contrario a eso, la tejedora Lilia aprendió de forma mecánica a tejer en telar de cintura sin entender lo simbólico, pensando en un principio que sus piezas eran artesanías sin contexto, simbolismo o cultura, con el paso del tiempo logró entender esa relación entre lo que hacía (tejer) y lo antiguo (territorio, la cultura), dando ese valor a la pieza y reconociéndola como arte. Por ello considero que estas dos cuestiones (entendimiento simbólico y mecánico) llevan a lo mismo, la creación de una pieza textil con sabiduría ancestral; una vez que el tejedor se entiende con el telar, que aprende a utilizarlo y a trabajar en conjunto, “ya lo puedes aventar con desdén que no pasa nada” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

#### **4.3.2 El telar de cintura y el cuerpo**

La vinculación entre el telar de cintura y el cuerpo humano tiene su origen en una necesidad:

“hay una relación que se teje para el cuerpo, para cubrir también el cuerpo.”  
(Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Esta cuestión es mencionada en el apartado titulado “Artesanía Textil” de esta tesis, en que se narra que en el pasado hubo la necesidad de cubrir el cuerpo, por eso diferentes culturas fueron desarrollando diferentes técnicas y herramientas para crear piezas de vestir.

Esta necesidad actúa como razón para tejer, pero después, la relación entre el cuerpo humano y el telar de cintura empieza a tener significados diferentes, como los mencionados con anterioridad sobre el entendimiento simbólico y/o mecánico.

“Cuando uno teje te vuelves parte del telar, más en el telar de cintura porque estás conectado a través del mecapal, que lo colocas en la cintura y te vuelves parte del mecanismo del tejido (...) Si hay una conexión, hay un vínculo muy directo porque te vuelves parte del telar, del mecanismo”.  
(Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).



Tejedora Luisa Islas. Fotografía propia.

Para entender esta idea simbólica - romántica sobre la relación entre el telar de cintura y el cuerpo humano, retomo la idea de que hay una conexión física y emocional (entendimiento simbólico y mecánico) entre ambos: “esto es una tecnología... un telar sólito no se puede operar, necesita del tejedor que cumpla, que haga una simbiosis con este artefacto para poderlo ejecutar, al final de cuentas es una extensión de ti, no eres tú y el telar, en ese momento son uno solo.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022), anteriormente se hablaba de un entendimiento entre telar y cuerpo: entenderse para trabajar juntos, aquí se habla de una unión física con significado, de un actuar simbólico justificado por razones heredadas o aprendidas. Es de esta unión simbólica-romántica donde empieza un hilo de historias o creencias (cuestiones simbólicas) sobre cómo el telar de cintura y el cuerpo humano deben **actuar simbólicamente** en conjunto para tejer, evitando cosas negativas o errores y consiguiendo cosas positivas o acertadas.

#### 4.3.2.1 Significaciones relacionadas a la salud

“tejer te exige una postura adecuada, no puedes estar encorvado o en una mala posición, entonces eso es saludable para el cuerpo, y muchas de las prendas que salen del telar de cintura pues son usadas para ayudar a una buena salud, como una buena postura, o para evitar desgarres, hernias o torceduras” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

El actuar simbólico dicta que una postura incorrecta al tejer en telar de cintura significa problemas físicos: “te duele la espalda, pero te duele no porque te estés lastimando o lesionando sino te duele porque estás trabajando el músculo del cuerpo” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), el peso del telar y la fuerza ejercida al tejer se cargan a la cintura y la espalda, por ello, mantener una posición recta ayuda a mejorar la postura, “te hace que estés rígida, que estés derechita” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023), y ayuda a evitar esos malestares o daños al cuerpo.

De acuerdo con los tejedores y las tejedoras, la salud es importante para tejer, ya que gracias a ello se puede obtener una concentración y control del cuerpo:

“para trabajar el telar de cintura tienen que estar bien físicamente y anímicamente (...) Realmente como yo lo veo, yo tengo que cuidar mi cuerpo porque es mi herramienta de trabajo (...) hay que trabajarlo correctamente: derecho, no te agaches, si usas lentes tienes que ponértelos, siéntate bien, cuídate mucho del frío; Entonces yo les digo que si están trabajando no vayan a lavarse las manos (...) porque se pueden atrofiar las manos” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

En la anterior cita se habla del cuidado del cuerpo, de cómo se relaciona la acción de elaborar piezas textiles en telar de cintura con otro trabajo que requiere fuerza física, por ello es que se debe añadir al valor de la pieza este trabajo físico, pero eso se verá más adelante, para esta parte del análisis, se entiende por qué el cuerpo obtiene ese grado de importancia y significación para poder realizar una pieza textil, ya que es el instrumento principal para manipular el telar de cintura.

Contrario a la necesidad de un cuerpo sano para poder tejer, hay quienes agregan

que, a pesar de tener ciertos problemas físicos, se puede tejer:

“no fue una maestra tal cual de enseñarme y decirme (...) pero me dejaba ver cómo lo hacía y para mí eso fue un gran aprendizaje y nos hicimos muy amigas (...) ella todavía tejía a la edad de 94 años (...) veía muy poquito y borroso, entonces lo que ella hacía era con los dedos, yo le urdía y ella ya sabía cómo acomodar en su casa, lo que hacía era tocar y contaba los hilos.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“debo decir que cuando tenía dos años que había aprendido a tejer, tuve una lesión en la espalda muy fea, y tejer a mí me ayudó mucho a fortalecer la espalda.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“De hecho tengo un problema ahorita de cadera, pero yo le digo al médico: “no creo dejar de tejer” (...) si yo paso en el respaldo de la silla, quien lleva el golpe cuando la jalo es la silla, no va a ser mi cadera. Te digo, es tanta la pasión que yo tengo por el telar, que he pensado hasta que si el médico me dice: “no puede tejer”, la manera para seguir tejiendo y no me afecta, porque es tan bello esto que no puedo dejar de tejer, la verdad no.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Estos tejedores demuestran que los obstáculos físicos no fueron ni son impedimento para tejer. En el caso de la tejedora tradicional que enseñó a la tejedora Iris, se lee que su apoyo para tejer fue la información que se grabó en su cuerpo y su mente, una acción completamente mecánica del tejido que ella acostumbraba a realizar. Para el caso del tejedor Gerardo quien menciona que el telar le ayudó con problemas de espalda, se lee que él realmente encontró la solución al tener una postura recta, solución que aplica a la mayoría de tejedores y tejedoras quienes no mencionan una lesión previa, pero si una mala postura que se corrigió al empezar a tejer. Particularmente, la tejedora Luisa encontró una solución a su restricción de esfuerzo: utilizar en el respaldo de la silla como sustituto de la columna que sostiene el telar y el tejido; Considero que esta solución es parecida a otras actualizaciones en la manera de tejer, como por ejemplo: utilizar urdidores de base fija y no tener que buscar dónde armarlo; utilizar cualquier estructura que dé soporte al *Otlame* (hablando del lado contrario al cuerpo: poste, puerta); utilizar palitos de manera prefabricados; etc.

#### 4.3.2.2 Significaciones referidas al género

El telar de cintura, como otras prácticas, tiene un género marcado para realizar este oficio, no se tiene el dato específico de que quiénes empezaron a practicar el tejido, si hombres o mujeres, en el apartado “Artesanía Textil” de esta misma tesis, hay referencias sobre las mujeres y su don de tejer, y más adelante, en la actualidad se habla de mujeres y hombres colaborando en el tejido. Es necesario mencionar que de los 12 entrevistados para esta tesis, 3 son hombres, pero la cantidad de participantes (mujeres y hombres) en los talleres son variables, aunque siga siendo mayor la concurrencia de mujeres.

“En Milpa Alta, somos más mujeres porque todavía existe una cultura muy fuerte de machismo, entonces es más dado que una mujer lo aprenda a que un hombre lo quiera aprender, aunque le guste, pero eso no quiere decir que no haya hombres que tejen. Muchos de mis amigos tejen, varones que habitan en Milpa Alta o en los alrededores, o trabajan esta técnica” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Depende mucho del proyecto más que el taller de telar, cuando hablamos de un taller abierto, solo a tejer, ha habido momentos en que la participación de hombres ha sido mayor, eso cambió cuando cambiamos el taller a hacer la indumentaria..., cuando pasamos a hacer la indumentaria por mucho mayoritariamente mujeres, los hombres habrán sido 4 contra 30 mujeres” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Cuando yo aprendí a tejer pues hombres éramos 3 y mujeres como 7, y así en casi todos los talleres que yo veía, generalmente eran más mujeres que hombres, pero tampoco era demasiado evidente (...) el último taller que yo di, era un grupo de 10 personas, eran unos 6 hombres más o menos.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Centrando el tema del género a las cuestiones simbólicas en el telar de cintura, hay dos historias místico-mágicas que podrían dar una explicación a esta diferencia de concurrencia.

“sí pienso que está más intimado con la mujer que con el hombre, porque yo me acuerdo que cuando doña Carmen me explicaba, me decía: ‘cuando pasas la lanzadera por en medio del telar, es como si fecundaras la...’, bueno no me dijo fecundar, me dice: ‘pero mi mamá me explicaba que era

como cuando la mujer está en periodo fértil’.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“La historia que más se platica es esta de que es parte de la feminidad porque es como dar a luz y como sale del vientre de la mujer, es este proceso de femeneidad, de creación, si, como dar a luz, porque cuando te amarras sale de tu vientre y entonces por eso se atribuye una actividad exclusivamente femenina” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

En el apartado titulado “El telar de Cintura” de esta tesis, se habla sobre la relación simbólica del cuerpo y el telar, donde se dice que el telar y el tejido salen del vientre de la mujer y es ella quien crea desde sí misma el textil, quien crea una historia. Esta evocación místico-mágica hacia la mujer podría decirse que da valor a una tejedora frente a un tejedor hombre, agregando también la cuestión social y cultural que dice que el tejido es solo para mujeres, abriendo una brecha entre quien sí debe tejer y quien no. Ahora bien, en la actualidad, como lo mencionan los tejedores: el conocimiento está abierto para quien desee aprender y, a pesar del avance social en cuanto a la igualdad de género, hay quienes mantienen la idea de que el tejido es una vocación para mujeres: “cuando inicié no veía complicación, después sí hubo una discusión, en redes, donde decían que no porque hay una cuestión mítica en relación a que las mujeres son las tejedoras, entonces sí había una cierta discusión, pero a mí personalmente no me ha afectado.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022). la relación simbólica que existe entre el hombre y el telar es lejana, de acuerdo a los textos antiguos y algunas prácticas sociales y culturales, pero la relación simbólica-romántica, y el entendimiento mecánico y simbólico entre hombre y telar existe, y está en aumento: “Aquí en Milpa Alta las mujeres tejemos, y hay hombres que también empiezan a tejer (...) A mí no me molesta que los hombres tejan porque pienso que puede ser una actividad de hombre o de mujer (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“y bueno ya cuando estuve en el salón, estuvieron también varios hombres, en general nunca vi un rechazo de alguien hacia ellos por ser hombres” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Ya también tejen hombres, ya no solo es una actividad de mujeres” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

### 4.3.3 Emociones

Se mencionó en el apartado de esta tesis titulado “Lenguaje de los nuevos tejedores”, que el tejido depende del entendimiento (mecánico y simbólico) entre tejedor y telar, de la concentración, y de las emociones expresadas en el tejido. Pero las emociones no solamente se imprimen en los diseños, sino que también son partícipes del proceso de tejido, es por ello que este apartado está dedicado solamente a las emociones y/o sentimientos, expresados por los y las tejedoras, que influyen en el proceso del tejido en telar de cintura.

“tejer, depende de tu fuerza... tanto psicológica como mental y física”  
(Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

El proceso de tejido conlleva varias actividades y dentro de ellas está la capacidad de concentración, algunas respuestas recogidas para el desarrollo de esta tesis indican que los **estímulos exteriores** no afectan a la concentración, porque ésta depende de la fuerza y la capacidad de los y las tejedoras para alcanzar el entendimiento mecánico y simbólico con el telar de cintura y tejer sin distracciones.

“a pesar de estar muy tensa o estar en problemas, puedes tejer, siempre y cuando te enfoques solo en el telar, no pensar en otra cosa porque ahí es cuando empiezas a plasmar más todas tus emociones” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“va en función de las emociones, porque no todos los días estamos de humor o emocionalmente estables para realizar muchas cosas, más bien está enfocado en eso, no afecta que esté más tenso o menos tenso porque uno le va dando..., es que es un proceso, porque para ponerte a tejer no es de ‘ahorita tengo diez minutitos’, ¡no!, es: salir al patio, lavar el patio, poner mi techo, amarrarme al árbol y que no haya nadie.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Pero también hay quienes indican que los estímulos exteriores sí afectan el tejido, lo que no implica una falta de concentración, sino más bien el uso de la fuerza y de la energía de manera desequilibrada, debido al estado de ánimo o las emociones, como lo mostrado en el textil de la tejedora Oglá que se tejió en

momentos diferentes, con emociones diversas, con fuerzas variadas y como resultado se dio un textil con bordes desiguales.

“una vez con unos amigos, no me sentía muy bien y querían venir a visitarme, con ellos cuando nos juntamos es para tejer. Me sentía entre triste y enojada, ellos llegaron y hay que tejer. Me amarré y pensé: si vamos a tejer, pues ni modo que no teja, voy a tejer con ustedes; entonces me puse a hablar y me hizo sacar lo que sentía, llegó un punto en el que nada más me estaban viendo, me decían: estás tejiendo bien fuerte, se oye mucho; y yo dije: hay, pero más bien como que me ayudó sacarlo.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Sí, si afecta el tejido, yo digo que, por tu situación mental, no sé si vengamos más enojadas; recién empezamos a tejer siempre es esa variación en nuestro tejido, hasta que yo creo que ya aprendes la técnica y ya te sale bien, estés como estés.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).  
“nosotros vertimos muchas emociones en el telar porque el día que tejemos podemos estar estresados, podemos estar contentos o enojados y eso a fin de cuentas se refleja en el telar, no tejemos de la misma manera cuando estamos de un estado de ánimo o de otro” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“cuando estaba triste o enojado y me ponía a tejer, si me tranquilizaba pero de pronto ese sentimiento se transmitía en mi telar y empezaba a tener muchos errores, (...) si estoy mal y el telar me ayuda pero prefiero dejarlo aquí porque entonces el telar se está llevando toda esa energía, y no quiero que el telar tenga esa energía de error, tristeza, enojo; cuando tejes muy bien, en un estado de ánimo feliz, es muy fluido, como que tejes rápido, se te pasa rápido, no hay errores, estas muy concentrado en la actividad.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“Algunos dicen que si estás enojado mejor no tejas (...) a veces te pasan cosas, o el mismo telar no te permite tejer..., se te enredan los hilos, te pasa algo.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Siguiendo la idea de los estímulos externos interfiriendo en el proceso de tejido, se encontró que los principales sentimientos producidos al tejer en telar de cintura, mencionados por los y las nuevas tejedoras son: emoción, alegría, tranquilidad y felicidad. Estas emociones están relacionadas a la capacidad de

crear, de plasmar la cultura y de alcanzar estados de concentración que brindan tranquilidad.

“emoción de ver cómo se construye un lienzo con hilos que uno los ve todos separados” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022). “Son estas subjetividades de alegría, emoción, de que puedas, primero, crear algo a partir de los palitos y los hilos, y que pudiendo reproducir cualquier cosa reproduces lo que en tu entorno te identifica o tú te identificas con el entorno, (...) en el caso de la labor venimos haciendo, (...) la emoción y la alegría es compartida porque ya no es individual. No hay algún sentimiento específico, excepto de tratar de ubicarlo en cierta emoción, alegría y satisfacción” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“nos causa tranquilidad, nos relaja, nos da paz, excepto cuando están empezando a tejer” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Para empezar me siento a gusto, me siento bien, me siento contenta, me gusta hacerlo, sobre todo si no estoy presionada por acabarlo. Me siento contenta, feliz (...) No sé por qué, pero no me gusta trabajar si no me siento bien, a veces me ha pasado que dejo días sin trabajar, por más que me urja no puedo, no me sale bien. Pero cuando estoy bien tranquila, con calma, bien comida y todo, me sale bien” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Como se puede leer, los sentimientos producidos en los y las nuevas tejedoras de telar de cintura son variados y dependen del contexto de la persona tejedora, pero queda claro que **las emociones son cambiantes** y estas también entran en su propio proceso durante el tejido, es decir, se puede iniciar el proceso con determinadas emociones que durante el tejido pueden cambiar debido al uso de nuevas técnicas, de nuevos diseños o incluso de la presencia de errores.

“yo creo que si es emoción y en el camino vas representando... o te van saliendo varias emociones dependiendo de la dificultad en la que te encuentres.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

El cambio de emociones según la dificultad del tejido es importante, porque considero que es ahí donde se demuestra la capacidad de entendimiento entre el tejedor y el telar, para mantener el control del cuerpo, la concentración y

posteriormente resolver los problemas inesperados, porque a pesar de las dificultades, los y las tejedoras deben ser capaces de resolverlos y terminar el tejido. Entonces, las emociones iniciales como tensión, enojo o emoción, entran en el proceso general del tejido y van cambiando de acuerdo con las necesidades que se presentan, pero cuando el proceso finaliza, el sentimiento cambia y ya se habla de felicidad, emoción, orgullo.

Mientras sucede el cambio de emociones durante el tejido, y tanto el tejido, el telar y la persona son afectados por estímulos exteriores, se observa que se da una relación de **dar y recibir**, o de dar algo por algo, donde los y las tejedoras le dan al telar lo que necesita (entendimiento, concentración, emoción, energía), el telar recibe y crea la pieza, pero también regresa al tejedor de aquello que recibió. Por ejemplo: se habla de que el telar requiere concentración y control del cuerpo, en esta relación de dar y recibir, el telar da tranquilidad, somete a los y las tejedoras en un estado de introspección, un estado meditativo.

“entras como en un estado meditativo que te permite estar concentrado y llegas a un estado de relajación” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“También a veces me relaja mucho, una vez al punto de quedarme de dormida.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Ahora que hemos compartido con muchas personas, yo les decía: ‘el telar nos deja manifestarnos’, uno puede llegar a unos niveles de concentración, se ve cuando uno está tejiendo, cuando lo pausa, cuando lo retomas, cuando tu humor cambia, si estas enojado, triste o te desesperas..., si te exterioriza tus emociones” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“yo creo que ayuda más a la mente..., te concentras, yo creo que es una muy buena herramienta de concentración si uno lo quisiera ver desde ese punto de vista, de hacer algo por nosotros, es como una buena herramienta de introspección y de liberación” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Como tal, la acción de dar y recibir que comparten el cuerpo y el telar, beneficia al cuerpo y al tejido, y las emociones del proceso ayudan a crear una pieza con valor simbólico: “si te manifiestas en el telar, si puedes decir: ‘estoy creando algo’”

(León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

¿Qué emociones o sentimientos produce portar las prendas elaboradas en telar de cintura para los nuevos tejedores?

Es cierto que el misticismo en torno al telar de cintura de Milpa Alta ya no es el mismo del que se recupera en los códices de culturas antiguas, hablando de seres, lugares y representaciones místicas; las representaciones han cambiado y con ello el significado de uso. Pensar ahora que las prendas tradicionales tienen un **significado y valor cultural**, es pensar también que el significado de uso está referido a ese significado y valor cultural que forma parte de una identidad externa o interna de quien lo porta.

En el caso de los y las nuevas tejedoras de telar de cintura con sabiduría de Milpa Alta, las prendas que elaboran y posteriormente portan son significado de la relación con una cultura con un pasado histórico y también con una comunidad.

“se siente mucho más a gusto, mucho más libre, identificado (...) portar cualquier prenda elaborada artesanalmente y sobre todo en telar de cintura, pues es un orgullo, en mi caso no la uso todos los días, la uso en ocasiones especiales, porque tampoco tengo tantas prendas como para usar todos los días” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Sí, es mucho orgullo portar el atuendo tradicional de mi comunidad, es como... si yo salgo de aquí y me pongo el atuendo... quizá es como empoderarte, decir: vengo de una comunidad indígena, este es mi atuendo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Hemos tenido la oportunidad de portarlo y es muy agradable decir: “mis cintas las tejí yo, mi faja la tejí yo”, es un gran orgullo.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Pero en la forma de los nuevos tejedores, el significado de uso con valor y significado cultural no está ligado solo a la cultura de donde se aprendió la técnica y sabiduría, sino que hay combinaciones entre culturas y saberes, que forman su identidad como tejedores y tejedoras.

“como decía doña Lilia: ‘le pongo mi remerito, porque es algo que representa a Xochimilco’, antes, ¿pues qué era?, las garzas, y si nos

ponemos a buscar las prendas tradicionales de aquí, de esa época, vamos a encontrar mucha similitud a las de Milpa Alta” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

#### **4.3.4 Historias alrededor del Telar de cintura.**

##### **4.3.4.1 Historias y creencias al tejer en telar de cintura**

Las historias contadas alrededor del telar de cintura son muchas, algunas místico - mágicas y otras más reales o comprobadas por las tejedoras, por eso, este primer punto trata de las historias: una creencia, un dicho, una leyenda, un mito o acciones actuales vueltas historia, la cuales cuentan cómo se ha tejido o se teje.

Hay historias que se cuentan con mucho simbolismo, como si se hablara en el lenguaje del pasado, pero que en este momento tienen significado para los y las tejedoras.

Primero, se retoma una historia con un ser mítico que puede manipular el tejido o el proceso textil.

“Me platicó una chica que viven en Santa Ana (...) su mamá le decía que no dejara su telar extendido en las noches, que siempre lo levantara y lo enredara porque si no iba a llegar un ser o entidad que se llamaba tlaxibili, le decía: ‘levanta tu telar porque si no va a llegar el tlaxibili y te va a ayudar a tejer’ (...) Cuando me contaron eso del tlaxibili me quedé pensando: (...) me dormía ya tarde por estar tejiendo, lo dejaba enredado y a otro día como a las 8 lo empezaba a tejer, pero me pasaba que cuando lo veía decía: ‘¿yo no tejí tanto?’, ‘¿a poco le avancé tanto?’, y fue de las ocasiones que dije: ‘pues si alguien está tejiendo por mí, pues muchas gracias porque ya le avancé.’” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Esta es una leyenda real para la tejedora sobre este ser mágico que se involucra en el tejido por cuenta propia, pero no para hacer travesuras como lo cuentan otras leyendas, sino para ayudar a la tejedora aligerando su carga.

Hay una historia místico - mágica de la relación entre el tejido y el alma:

“Me comentaba una maestra muy mayor, me decía que si el telar tenía un... no podemos decir un error, sino algo diferente a lo que estabas tejiendo, había que dejarlo, porque decía: ‘si tú lo corriges y lo sacas...’ metódico, ‘se queda el alma atrapada ahí’, decía que había que dejarle esa pequeña falla que tenía para que ahí saliera el alma.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Aunque esta no es una historia confirmada por la tejedora, se puede relacionar la acción de mantener los errores, por ejemplo, como un autoconocimiento, como se comentaba anteriormente, también podemos verlo en el caso de la tejedora Yolia quien mantuvo el error por estética, porque le parecía bonito; en ambos casos, no se trata de la aprehensión por parte de la tejedora, sino que está conservación de los errores manifiesta su libertad, para conocerse o para crear, y también de estas creencias sobre las implicaciones de corregir errores en el tejido.

De forma parecida, se encontró la historia dónde hay una relación curiosa entre la vida y el desarrollo de una pieza textil:

“conocimos a un señor que venía de Michoacán y él nos enseñó, nos dijo: ‘con el telar de cintura se teje la vida’ (...) y yo creo que es eso, el telar es eso, es tejer la vida, al menos esa intervención del señor me dejó con un buen pretexto para el telar: tejes la vida.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Es parte de esta idea escrita anteriormente sobre cómo a través del telar puedes contar historias, plasmar emociones, incluso el tejer es parte de esa introspección y entendimiento con el telar de cintura; tejer es parte de la vida misma, la vida se teje, es un tejido.

En el primer apartado de este análisis, “Anatomía del telar de cintura”, se mencionó que el contexto forma parte importante del proceso de tejido en telar de cintura, porque éste influye en el comportamiento o sentimientos de los y las tejedoras, en este apartado se recuperan de las historias dos tipos de contexto simbólico que participan en el proceso de tejido e influyen en el textil: el contexto real y el contexto místico-mágico

El primero es el **contexto real** que está determinado por todo aquello tangible en el mundo, un contexto dónde las acciones referidas a la práctica del telar de cintura adquieren un sentido para realizarse.

“Ahorita venimos en lancha, pero en la canoa libre nada más eran sillas, nos sentábamos (...) llegabas aquí, tejías (...) y luego la hora de comer, y después la salida, todo eso que pasábamos día a día si es una leyenda para contar a mis sobrinos.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

La tejedora Eutiquia platica la rutina que realizaban cuando empezaron sus talleres de telar de cintura, una experiencia de navegar en lancha sobre los canales de Xochimilco para llegar a un terreno destinado para dar las clases. Esta es una práctica que a la familia León Paredes le da un sentido fuerte de identidad con su territorio, con el pasado y con la naturaleza.

“a mí siempre me causaron mucha admiración las señoras que vendían flores aquí en Xochimilco, vendían flores en unas canoas muy pequeñas y las llevaban adornadas con flores, sus canoitas, le digo a mi mamá: ‘al menos una vez en mi vida me voy a sentar en una de esas canoas y me voy a dar un viaje de aquí al embarcadero’, esa es como mi idealización” (León Paredes, Yolia Judith (14 de mayo del 2023).

Dentro del contexto real, y por el contrario de estas nuevas prácticas emotivas, están las historias de acciones aisladas a las que se les asigna un sentido conforme al contexto sociocultural del territorio milpaltense.

“Las tejedoras eran muy discriminadas, habían algunas que nos decían que conocidas o sus familiares se tenían que ir a tejer al monte, para que en sus casas no les dijeran nada; otra nos dijo, la nieta que fue parte del grupo, que a su abuela la encerraban para que tejiera, para que sus familias pudieran venderlos” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“en su momento se juzgaba mucho a las señoras que tejían en telar de cintura, (...) y se les discriminaba por sus tejidos, incluso hay anécdotas de que incluso los propios hijos de las señoras le quemaban sus palitos, sus textiles, y claro al ser discriminadas pues empiezan a dejar la actividad, hay algunas que lo hacen en secreto” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de

octubre del 2022).

Aunque esta es una historia del contexto en que tejían las tejedoras tradicionales de Milpa Alta, se retoma debido a las circunstancias violentas que ya se habían mencionado, y que en lo histórico se repite varias veces cuando se trata de los grupos indígenas y todo lo relacionado a ellos.

El segundo es el **contexto simbólico**, dónde se mueven las creencias del tejedor, los saberes no científicos históricamente practicados, que esta tesis busca reconocer.

“las tejedoras han dicho que no se teje en martes porque en martes no se avanza y los hilos se enredan (...) yo he percibido que eso sucede con las personas originarias, con los pertenecientes a la cultura (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“me dijo: los martes no se teje. y yo dije ¿por qué no se teje? y dijo: porque el tejido no sale (...) y una ocasión, a lo mejor te parece fantasioso (...) empecé a urdir, pero desde que empecé a urdir no me salía (...) y a la hora de urdir (...) yo no sé cómo pasó eso que se me volteó todo el tejido, (...) se me revienta el lazo, un lazo que uso y que curiosamente se rompe ese día (...) y ya por último estoy tendida y se me revienta el mecapal (...) Entonces ya recogí ese hilo, lo hice bolita y lo dejé ahí, tejí la otra faja y así como si nada. (...) me dicen: ¿pero por qué?, yo: no sé, así me enseñaron, no tiene una explicación lógica pero así les enseñaron las abuelas a ellas.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Esta creencia de que hay un día de la semana es tomado en cuenta por los tejedores y las tejedoras que han tenido la experiencia para proclamar “los martes no se teje”. Pero en algún caso aplica esta regla para días festivos:

“doña Carmen me dijo que cuando se acercaba el día de muertos tenías que proteger tu telar, le tenías que meter unas hojas de maíz verde y envolverlos porque si no los muertitos venías y te hacían la maldad de revolverte los hilos.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Otra de las acciones tomadas de las historias que los tejedores y las tejedoras realizan es poner atención a los requerimientos de los materiales, aplicar el conocimiento que tienen sobre ellos y utilizarlos correctamente.

Como primer punto están los conocimientos sobre el tejido con lana, de los cuales, en el lenguaje de los tejedores y las tejedoras, se encuentra la leyenda: la lana se teje bajo el sol; y aunque esta leyenda tiene cierto aspecto místico - mágico, como si a la lana no le gustara la sombra, algunos tejedores y tejedoras muestran los motivos que encontraron los tejedores o que les dieron:

“para que no se reventara y para que el tejido fluyera correctamente” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“se puede tejer porque los hilos se amarran, (...) pues la lana se presta para tejer cuando hay calor, cuando está lloviendo pues no, no es apto para la lana” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“si tallas mucho los hilos, pues se te pueden reventar, y la lana también es un poquito delicada.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“la lana es un material que se contrae y entonces el sol hace que se expanda y se pueda tejer y quede más cerrado, que no se puede tejer bajo techo. Por eso te digo que cada región tiene su particularidad en cuanto al tejido, tiene sus cositas, sus secretos, entonces, a mí me gusta escarbar por ahí” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

#### **4.3.4.2 Historias y significados del uso de piezas textiles**

En las historias tradicionales, hay cuentos sobre las piezas textiles que tienen el toque de misticismo y magia.

Primero están las historias místico-mágicas en donde se le da significado al uso de las prendas textiles.

“Una historia que se oye en todos lados o en todos los pueblos, es de la víbora cincuate que mamaba de una madre, siempre que hay un bebé recién nacido y le están dando leche materna (...) una vez un señor siguió a la víbora, y se metió a una barda, pero la alcanzó a agarrar y la estiró y se reventó, y salió leche, en donde estaba su nido estaba unas cintas que la víbora se había robado de la señora de la que se amamantó” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Se cuenta también que las prendas tradicionales tenían una distinción entre las maneras en que se portaba la vestimenta de mujeres (faja, cintas, blusa) y la de hombres (chincuete y camisa), dependiendo de factores personales, la forma de colocar la prenda, el color utilizado o la parte del cuerpo en que se ponían estas piezas informaban a los demás sobre la persona.

“Yo cuando empecé a ir con las tlacualeras, yo no sabía cómo amarrarme el chincuete, entonces ellas me enseñaron todo (...) me decía: tú como eres jovencita pónitelo de soltera (...) el cuadro grande que va atrás, que va del extremo a extremo de tu cintura denota que eres una mujer casada, si el cuadro es más chiquitito y solamente queda como a mitad de la cintura quiere decir que eres una mujer soltera (...) la faja si es ancha es para una mujer adulta, si es delgada es para señorita o para niña. (...) La manera en que portas las cintas, si las tienes atrás eres una persona soltera, si las trenzas las tienes enfrente es que eres casada o que estas amamantando. (...) los hombres se les ataba una cinta en el tobillo y eso quería decir que era casado, o sea que tú no te podías acercar a él con otra intención porque estaba casado.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Hay una faja que tiene doña Piedad, ella le dice la faja mortuoria o algo así, porque es una faja negra, y dice que esa faja la utilizó la hermana de su suegra cuando mataron a su esposo, entonces decían que ella tenía que llevar el luto de su esposo siempre, entonces se hizo una faja negra para no ir siempre ella de negro, pero la faja la portaba diario y era una manera de portar siempre el luto”. (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Después están las historias tradicionales en las cuales se asignan significados medicinales a las piezas textiles, éstas ayudan al cuidado del cuerpo en ciertas circunstancias.

“El otro que también no es mito, pero ya no se lleva a la práctica, era el cómo se les cuidaba el ombligo a los recién nacidos... eso creo que ya se modificó, (...) ponerle el fajero para sostener el ombligo y que no se les botara, y era un tema de salud, había que apretarlo bien con el fajero.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“el tema de la salud, esto de quitarle el hipo a los niños..., (...) ya en la práctica ocurre, ves al bebé con hipo y...quitáselo, agarras el hilito,

hablando del textil, de la fibra, que tenía que ser con algodón, lo mojas bien y se lo pones en la frente, y parece arte de magia, se le quita.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“lo que los abuelos nos decían, por lo menos en el caso de los hombres, esa relación era íntima, (...) el usar es prenda, es simbólica, es física, es mecánica, es para la carga, aquí la gente de Milpa Alta se ha dedicado toda la vida al campo (...) En el caso de las mujeres, (...) las fajas para el tema de salud (...) sigue haciendo para el cuidado del posparto, y te lo dicen las señoras: “si quieres cerrar la cintura después del parto, la faja”, “si quieres curarte más rápido, que no te salgan las estrías más rápido, el temazcal”. (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“y los ceñidores para los hombres, a excepción de... cuando una mujer va a dar a luz, también se utilizan los ceñidores, o para el trabajo de campo.” (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023).

El significado de los textiles para usos cotidianos o medicinales ha cambiado, la práctica ha reducido o se ha dejado de hacer en algunas familias o lugares, es por ello que las prendas elaboradas en telar de cintura con sabiduría de Milpa Alta han desplazado su significado medicinal y cotidiano (del pasado), para avanzar hacia **un significado que representa** a estas nuevas generaciones de tejedoras y tejedores, a los consumidores y, a la cultura que los rodea. La razón de este nuevo significado está dado por el paso del tiempo, al igual que pasó con la enseñanza del saber o la inclusión de nuevos diseños, la modernidad ha llevado a la sociedad a adaptarse a las nuevas normas o códigos de vestimenta<sup>5</sup>: “Informal o casual, Smart casual, Business informal o semiformal, Business professional o formal, Código de vestimenta: Cóctel, Black tie o etiqueta, Código de vestimenta: White tie o etiqueta rigurosa” (Velázquez, Melissa. 2022), lo cual dicta que prendas de vestir son “ideales” para cada ocasión o lugar, dejando la apertura mayoritaria a las prendas confeccionadas en fábrica, y colocando a las prendas tradicionales como vestimenta ocasional, preferentemente en eventos

---

<sup>5</sup> De acuerdo con la revista BAZAR de moda: “El código de vestimenta, también conocido como dress code, está compuesto por un conjunto de normas que marcan la manera socialmente aceptada de vestir en cada ocasión. Los códigos de vestimenta pueden variar en función del lugar, la hora, el clima o las costumbres.” (Velázquez, Melissa. 2022).

culturales.

“Ya no es tan común que alguien te diga: “oye hazme una faja” (...) a lo mejor las personas mayores si la portan como de manera cotidiana (...) y ya cuando me piden una faja de tal color es porque va a tener como un evento, tanto religioso, o por ejemplo las chicas de Xochimilco. (...) Milpa Alta utiliza el atuendo como de manera de ritual, como para cuestiones religiosas o para cuestiones de pedida que también es otro ritual” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Pero también existe la discriminación hacia las culturas con prácticas antiguas o tradicionales, ya que como se ha venido mencionando, la violencia hacia lo indígena aún permea en la sociedad.

“ya del uso cotidiano ya casi no, y entiendo el por qué, en mi algo tan simple como portar una cinta, ya me siento observada y juzgada por la gente.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Es por ello que las piezas elaboradas con sabiduría ancestral pasan a ser **atuendos culturales** o **prendas tradicionales**, es decir, piezas textiles y accesorios que representan la cultura de un territorio y que son usadas con el fin de **satisfacer el orgullo por tener una identidad**: “la ropa es una segunda piel, es algo que forma parte de la identidad de la persona, no está dividido, llega a tal punto que se entierra con las mejores ropas a la persona que fallece” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).



Tejedor Mauricio Cuevas. Fotografía propia.

El uso de estos atuendos culturales tiene un significado general dirigido a enaltecer la pertenencia o aceptación de la persona que la porta a la cultura que representa: “cuando yo uso mis fajas con mi ropa, me siento incluido y además siento que estoy representando y dando a conocer un trabajo que se hace aquí en la región” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), y comúnmente el uso de estas piezas se destina a eventos sociales (actos políticos y nacionales), eventos culturales (festividades religiosas y patrióticas).

“y su uso también simbólico en las festividades.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“ahora que se viene la fiesta de la *Flor más bella del ejido*, les encanta decir: ‘mi faja de labor está hecha con las 52 figuras del fuego nuevo (...)’, pero en realidad, estira una faja y ni siquiera son 52 figuras, (...) y preguntas en Milpa Alta las tejedoras te dicen, no.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Del uso de las prendas tradicionales en eventos sociales, se retoma la idea de

cómo el atuendo cultural es usado para exaltar la pertenencia a la cultura o territorio: “Si tú te fijas, mucha gente gusta de vestir lo tradicional, y yo admiro, por ejemplo, lo que es la polfítica, o sea, los vestidos que lucen y digo: “¿por qué se visten?,” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023). Esta forma de vestir resulta extraña para quienes no son partícipes activos de las prácticas tradicionales, ya que va en contra del código de vestimenta que se usa para este tipo de actos. Analizando desde la perspectiva comunicativa este uso de las prendas tradicionales en eventos sociales, se entiende como significado de pertenencia al territorio al que pertenece la persona, vestir una prenda de esta naturaleza es un acto que el portador desarrolla para atraer a un público y vincularse y vincular a la gente al contexto, es por ello que la prenda y su significado cultural actúan como una expresión de afinidad con lo indígena, y en el caso que nos ocupa, es un mensaje de pertenencia al territorio y, a la historia de Milpa Alta.

Pero, como se observa en las palabras de los y las tejedoras entrevistadas aquí, entre las personas en general y las tejedoras de telar de cintura en particular, hay una diferencia del significado de uso de las piezas textiles elaboradas con técnicas tradicionales, este significado radica en que las tejedoras usan prendas elaboradas por ellas mismas, lo que intentan decir que están orgullosas de las tradiciones y de la cultura que representan sus textiles.

“sentimientos de pertenencia, y también de orgullo porque es algo que yo hago, no voy y lo compro, tengo la oportunidad de hacérmelo yo mismo y eso me genera mucha satisfacción.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Traer a consideración el nuevo significado que tiene el uso de las prendas tradicionales, no tiene como objetivo el volver al pasado para usar y practicar en su totalidad lo prehispánico, porque se debe entender que la sociedad siempre se está actualizando; pero se retoma su importancia porque es necesario volver a utilizar y practicar lo antiguo, ya que es parte de la identidad sustentada con tradiciones que han formado la sociedad, y abandonar la tradición es perder la identidad cultural, quien no conoce su historia, no sabe hacia dónde dirigirse; es por ello que actualmente algunas prendas son tratadas como objetos valiosos que solo se usan para momentos especiales, en el caso de los y las tejedoras aquí entrevistadas, estas prendas son usadas con más asiduidad en su vida

cotidiana y no necesariamente para eventos mayores.

“uno las usa como algo... normal digamos, y deberíamos darle ese uso como muy especial, aprender a usar esas prendas como... en una situación más especial, darles ese lugar” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Lo que pretendía la maestra Flor era que se hiciera esta parte de vestirse con la vestimenta tradicional no solamente en cuestiones religiosas, sino como algo más natural” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

La cita anterior menciona la religión como punto de partida para el uso de las prendas tradicionales, porque la religión es lo que une a la gente, hace la comunidad, el compartir cosas con interés, y por eso es que las piezas de telar de cintura tienen un uso vinculado con lo religioso en Milpa Alta:

“en esa ocasión que íbamos todas vestidas se acercaban y nos preguntaron: ‘¿a qué hora es la misa?’. ‘¿qué virgen va a salir?’, ‘¿por dónde va a ser el recorrido?’, toda esa relación, yo ahí empecé a darme cuenta de que gracias a eso fue que en Milpa Alta si se conservó, y se sigue manteniendo” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

Pero la idea principal es usar las prendas de forma continua, no solo para una fecha especial (15 de septiembre) o eventos religiosos, sino que sean prendas con un alto valor cultural y simbólico que nos representen en eventos variados.

En las historias sobre el uso anterior de las prendas tejidas en telar de cintura, hay una cuestión que podría aplicarse al presente: “en la época prehispánica era simbólico, vestir era para ceremonias, los indígenas comunes y corrientes como todos nosotros vestían de yute y los grandes señores pues vestían con algodones, con otros materiales más finos” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023), pensando que, en efecto, el uso de prendas elaboradas artesanalmente necesita de ciertos cuidados para tener una larga vida, al contrario de la vestimenta actual que entra en el ideal del mercado: comprar, usar y desechar. El punto de este argumento es que en el pasado pensaban que había prendas para el uso diario y prendas para un uso para ocasiones especiales, dicho desde

otra perceptiva:

“creo que esta onda del... traje tradicional de Milpa Alta posiblemente sea que ese traje que conocemos o que se presenta sea un traje de gala y no un traje del diario. Porque hay fotos, (...) no están vestidas así, sus ropas son más sencillas.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Posiblemente la gente tenía prendas de uso diario, y quizá sí debían de tener una prenda para fechas especiales de celebración, que no se usaban diariamente, por lo tanto no estaban tan gastadas y debían ser representativas de la cultura y tradiciones locales, es decir, llevar los distintos colores mencionados como representativos de Milpa Alta, probablemente la ropa de diario podría haber consistido en colores neutros u oscuros y materiales más accesibles, debido al trabajo arduo que implica el campo.

“finalmente una faja no es como: ¡ah! Me la puse y la voy a lavar. No, yo les decía: las fajas no se lavan, trata de conservarlo lo más que puedas y no lo laves; yo siempre les hago la recomendación: si es como de algodón envuélvela como en papel china, ponla en un lugar en donde no esté expuesta a la humedad ni al sol, dale ese tipo de cuidado y te va a durar mucho la faja. Las fajas duran muchísimos años” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“no todos tenemos el dinero para acceder a ciertas prendas.” (Rodríguez Ibarra, Daniela (8 de septiembre del 2022).

Debo decir que el telar de cintura sí es romántico, se halla mucho simbolismo, místico-mágico en sus procesos, en los significados que se les asignan a su hacer y usar, y en sus ideas sobre lo que es y fue esta herramienta con sabiduría ancestral. Se reconoce que el telar necesita del cuerpo del tejedor, de sus manos para realizar los cruces, de sus emociones diseñar, simbólicamente hay una necesidad del uno con el otro, y también hay una complicidad que se refleja en la manera de tejer y en el propio resultado que es la pieza.

#### 4.4 Concepciones de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras

A manera de introducción, para el desarrollo de la discusión entre Pueblos indígenas y Pueblos Originarios, desde la concepción de los entrevistados y las entrevistadas, y como repaso de algunos acontecimientos mencionados en el apartado “Artesanías en la historia de México” de esta tesis, retomaré las 3 fases mencionadas en los Estudios de la cultura náhuatl realizados por Ángel María Garibay en 1959, para realizar una breve comparación entre la idea antigua de una cultura sin influencias y la necesidad de adaptación que impera tanto en el pasado como en el presente, para partir hacia las concepciones formadas por los y las nuevas tejedoras respecto a: comunidad, cultura, pueblo, arte y artesanía.

Las fases mencionadas por Garibay hablan sobre: la primera, la existencia de una cultura sin influencias de culturas externas (europeas) sobre las que podemos decir que ahora recibe el nombre de cultura de los pueblos originarios que habitaban Mesoamérica antes de la llegada de los españoles; la segunda, la acción de estos grupos ante la invasión, se habla de la adaptación que incluyen para mantener sus acciones como: cultura, creencias, pensamiento, etc., para vivir en el nuevo mundo; la tercera fase, cito: “es la de la supervivencia entre - y a pesar - de las formas de la cultura impuesta.” (Garibay K., Ángel María. 1959). Estas fases, desde mi punto de vista, se ven reflejadas también en el mundo de los textiles, ya que, respecto a la primera fase, al hablar de la cultura mexicana y milpaltense, debemos tomar en cuenta que sí hubo y hay una **influencia de culturas externas en el textil** a partir de conquista con la intervención de la lana y nuevas técnicas y herramientas de tejido: “el telar de pie o de pedales, la rueca, ciertos motivos decorativos, algunos bordados especiales, el corte en las prendas, nuevas fibras de lana, seda y lino, y otras formas de carácter europeo” (Paleen, Isabel. 1974. pág. 80) citado en el apartado “Artesanías en época de la Colonial- Nueva España 1535-1821” de esta tesis; e incluso en los antiguos territorios de Oasisamérica, Aridoamérica y Mesoamérica, el intercambio de conocimientos y objetos (mencionada a lo largo del apartado “Artesanías en la historia de México” de esta tesis) producía cambios en los grupos culturales promovidos por la imperante necesidad de cubrir “bienes de consumo de tipo básico y suntuario” (Correa Miranda Olga, Propin Frejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 45), por lo que los oficios existentes se veían

influenciados por las nuevas técnicas y diseños, a la vez que se desarrollaban nuevos oficios (visto en el apartado “Artesanías en la antigua Mesoamérica” de esta tesis).

Tanto en el periodo prehispánico como el periodo de la conquista y posterior a ésta, las culturas, en este caso, los oficios, no se mantuvieron 100% libres de conocimientos externos, y a pesar de que muchas culturas antiguas y actuales, entre ellas el territorio de Milpa Alta, trataron y tratan de evitar introducir ciertos conocimientos y prácticas exteriores a la cultura que se practica, sí hay efectos o cambios que se pueden apreciar en el lenguaje (castellanización de objetos y técnicas), las costumbres, la religión, la comida, el trabajo, etc.

La segunda fase que describe Garibay está vinculada al proceso de adaptación y la pelea por conservar las formas tradicionales frente a las introducidas por los españoles. Esta cuestión, se dio históricamente en el tiempo de la conquista, poniendo de ejemplo la intervención de la religión cristiana y la adaptación de las prácticas generacionales de los nativos ( en el textil) sin aludir o representar a las creencias o ideologías prehispánicas: “dinámica que se avoca a la eliminación de toda práctica religiosa no cristiana donde la clase de artesanos nativos fue perseguida ya que los diseños que utilizaban, se relacionaban con prácticas religiosas prehispánicas” (Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús. 2018. pág. 48), citado en el apartado “Artesanías en época de la Colonia - Nueva España (1535-1821)” de esta tesis. Pero la lucha por conservar algunas formas antiguas continúa, el ejemplo actual está en los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura que intentan mantener la práctica aprendida del tejido tradicional y del telar tradicional, pero a la misma vez, se adaptan y tratan de utilizar las herramientas a su disposición (métodos de enseñanza, materiales) para conservar y reproducir el saber y la práctica ancestral.

La tercera fase es llamada por Garibay como: la supervivencia. Considero que compartir la práctica y el conocimiento para que haya una supervivencia, es una acción tanto del pasado como del presente, ya que en ambos casos la práctica del tejido ayudó, y ayuda, a mantener a las familias que viven de ello, y junto a eso, se permite la reproducción de un saber ancestral. Ahora bien, decir que es una supervivencia entre y a pesar de las formas de la cultura impuesta, es

también acertado, porque los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras intentan navegar con el conocimiento adquirido dentro de las normas sociales y culturales actuales, entre las ideologías y la moda; pero a la vez que se navega, se intenta posicionar el saber ancestral en la cultura actual, la cual lo ve como anticuado o primitivo.

Estas tres fases que rodean el concepto de cultura en los años cincuenta, demuestran que algunas prácticas culturales, y de cierto modo, algunas culturas cambian debido a la comunicación y trato con el exterior, lo cual dificulta que haya, hoy en día, una cultura sin influencias, vivimos en un mundo intercultural. Como complemento a esta idea de una cultura cambiante, en discusiones más recientes, Guillermo Bonfil menciona que: “La **cultura es dinámica**. Se transforma constantemente: cambian hábitos, ideas, las maneras de hacer las cosas y las cosas mismas, para ajustarse a las transformaciones que ocurren en la realidad y para transformar a la realidad misma.” (Bonfil Batalla, Guillermo. 2004). Desde el punto de vista del tema de esta tesis, sobre el telar de cintura de Milpa Alta que en un momento de la historia se vio en peligro de desaparecer, vivió el proceso de supervivencia, adaptación y ahora de transformación, es decir, la sabiduría y práctica de los tejedores y las tejedoras tradicionales adoptó nuevos conocimientos, herramientas, materiales y diseños con la intervención de los nuevos y las nuevas tejedoras. Pero el cambio no solo se dio en la práctica del oficio ancestral, sino también en el lenguaje, la ideología y la cultura que forman parte del territorio o grupo cultural que lo practica.

Vale la pena mencionar que los estudios culturales más recientes nos muestran que ninguna de estas expresiones culturales se presentan en estado “puro” por así decirlo, y que la interculturalidad es una forma de vida en el país, y que de manera cotidiana experimenta intercambios económicos, educativos, culturales y sociales con los diversos grupos culturales y socioeconómicos de la Ciudad de México, de manera que no hay intención de simplificar las nociones de cultura, sino de simplificar el análisis.

Las tres etapas señaladas por Garibay en los años 50 y 60 del siglo XX ahora se están reconociendo de otras formas, como pueblos originarios, se está dejando a un lado la denominación de pueblos indígenas asignada por los españoles desde la conquista y estas comunidades y grupos sociales se encuentran

construyendo, reconociendo y nombrando a su realidad y su cultura de manera distinta, estos pueblos están dejando a un lado sus definiciones como indígenas, para reconocerse como pueblos originarios, como pueblos que habitan las tierras mesoamericanas desde antes del encuentro con los españoles.

#### 4.4.1 Cultura

La definición de cultura es variada, por lo que empezaré con una expresión común sobre lo que es cultura: “Esta palabra se emplea frecuentemente en el lenguaje común para designar a un **conjunto más o menos limitado de conocimientos, habilidades** y formas de sensibilidad que les permiten a ciertos individuos apreciar, entender y/o producir una clase particular de bienes, que se agrupan principalmente en las llamadas bellas artes y en algunas otras actividades intelectuales.” (Bonfil Batalla, Guillermo. 2004).

Este tipo de expresión del término cultura, se refiere al arte y a la adquisición de conocimientos intelectuales, y aunque el autor refiere a este tipo de cultura en el año 2004, los y las tejedoras entrevistadas para esta tesis respaldan esta idea de cultura, al mencionar la discriminación hacia las artesanías que elaboran y hacia su cultura/comunidad, por no pertenecer a la “alta cultura” o a la cultura que aprecia las manifestaciones bajo las demandas de lo que se considera arte y ciencia.

“una vez un compañero me dijo eso, es que el arte... estamos acostumbrados a verlo en exposiciones, de no tocar, de que es algo quizá como más elitista (...) si tú te vas con alguien que ha estudiado, que ha viajado, él tendrá otra definición de arte, para él la artesanía puede ser algo muy... del pueblo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“siento que el arte siempre se ha movido en estratos muy altos y la artesanía en estratos un poco más de identidad de comunidad” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Aunque las citas mencionadas del tejedor y la tejedora remiten al arte y a la artesanía, se entiende que hay dos formas (y muchas más) opuestas de ver a la cultura: la primera se centra en una perspectiva de conocimiento europeo-occidental donde predomina la idea de las 7 artes, o el arte, juzgado así desde el pensamiento y aprendizaje histórico y científico, occidental-europeo. Por el lado contrario, está la perspectiva de conocimiento prehispánico-occidental, donde el

arte no se limita a 7 disciplinas y es valorado el conocimiento, las habilidades y el trabajo de elaboración que se heredó de las culturas tradicionales.

De forma general, Guillermo Bonfil agrega una definición de cultura con mayor abarcabilidad respecto a lo que forma la cultura:

“existe otra noción, elaborada principalmente por la antropología, según la cual la cultura es el **conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organización sociales, y bienes materiales**, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes. (...) Según la perspectiva antropológica de cultura (y en esto sí hay consenso), todos los pueblos, todas las sociedades y todos los grupos humanos tienen cultura. Y todos los individuos, que necesariamente pertenecen a algún sistema social organizado, tienen también cultura, porque **la sociedad se las transmite y porque exige a todos el manejo de los elementos culturales indispensables para participar en la vida social** (es decir, los valores, los símbolos, las habilidades y todos los demás rasgos que forman la cultura del grupo)” (Bonfil Batalla, Guillermo. 2004).

Aunque el término cultura tiene una amplia variedad de definiciones, dentro de las cuales se usan unos y otros conceptos, rescato de la definición citada anteriormente de Guillermo Bonfil, la idea de que los rasgos forman la cultura de un grupo, y estos rasgos son físicos, ideológicos, religiosos, emocionales, intelectuales, psicológicos, etc., que se tienen individual y colectivamente.

Ahora bien, la percepción de lo que es cultura para los tejedores y las tejedoras se refiere también a los rasgos individuales y colectivos que son creados y compartidos en comunidad; para un mayor entendimiento, he desglosado en tres partes generales estos rasgos que definen su noción de cultura en: acciones, conocimiento e identidad.

En la primera noción, los tejedores y las tejedoras de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, mencionan de manera implícita que **cultura son las acciones** que realiza un grupo de personas, acciones como: prácticas, hábitos, usos, tradición, conductas; y de ello señalan también que la cultura está estrechamente vinculada al entorno.

“cultura es lo que envuelve al lugar en función de las prácticas de sus habitantes, ya sean prácticas religiosas, prácticas agrícolas, prácticas artesanales, (...) todo este proceso que los habitantes de un lugar hacen es lo que empieza a concretar la cultura, entonces empiezas a asociar cosas que has visto, que has escuchado con un lugar, y creo que la cultura se conforma de esa manera, con las prácticas de sus habitantes.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“Es un entorno en donde se desarrollan ciertos o ciertas acciones. Como acciones que se desarrollan en un entorno.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Cultura es el conjunto de tradiciones, de vegetación, cómo usamos la vegetación, cómo usamos todo lo que está a nuestro alrededor para satisfacernos, no solamente en cuestiones primordiales: alimentos, vestido, sino que también el cuerpo y el alma” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Pues diría, conductas y hábitos que vamos formando, y eso implica desde la conservación ambiental... más bien cómo conservamos nuestro hábitat y la forma en cómo socializamos, serían como elementos de una cultura, aparte de la lengua.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“Para mí es lo que se vive en el entorno.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

En la segunda noción, mencionan los y las entrevistadas, que **el conocimiento es creador de cultura**:

“Todo el conocimiento que éste pueda dar... tanto los libros como la gente.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

En la definición anterior, se entiende que el conocimiento es creado por el ser humano, y como tal, el conocimiento también forma la cultura, por ejemplo: en el caso del telar de cintura, sabemos que el conocimiento y la sabiduría que se hereda, genera cultura a partir de la práctica del telar (técnica de Milpa Alta), de la creación de textiles (indumentaria tradicional milpaltense) y del uso de la vestimenta (eventos religiosos y culturales).

“en todos estos dilemas que están podríamos poner a la cultura como la forma en que las personas plasman sus saberes sociales, históricos y formas de vida... compartiendo saberes.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

La tercera noción está referida a la **identidad e ideología**, donde mencionan que la cultura está formada por las características de un grupo de personas o territorio, y por las formas sociales de entender el mundo y el territorio.

“Es, para mí, todo esto que conlleva diferentes, engranes, que tiene que tomar ciertas características que a mí como persona me agraden, puede ser a lo mejor de diferentes pueblos o de diferentes entidades culturales..., y es todo ese engranaje que tiene que ver desde el lenguaje, desde la manera en que vestimos, la manera en que nos expresamos, la manera en que concebimos nuestro entorno y la relación la naturaleza” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“Aspectos, características que nos definen de una comunidad a otra.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“la cultura la podemos definir como la serie de rasgos identitarios, que te identifican como miembro de una comunidad.” (Villegas Hernández, Flor Soledad (20 de septiembre del 2022).

“La definición de cultura yo creo que son todos estos elementos que identifican a un lugar” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“es todo esto que te identifica con una comunidad, no solo en el textil, sino en varias dimensiones de la vida como la lengua, el propio territorio, y creo que el textil ayuda a conformar un concepto de cultura, porque está ahí tu territorio, está ahí tu lengua, está ahí esto que preguntabas, el tema subjetivo, sensitivo.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Se presenta esta definición de cultura siempre tomando en cuenta a un grupo de personas que comparte una lengua y prácticas, pero también se menciona al territorio que posee ciertas características en cuanto a la flora, la fauna y el espacio geográfico que también forman la cultura; por ejemplo: la producción de nopal y la feria del mole, son características del territorio milpaltense<sup>6</sup>; pero considero que lo relevante en estas definiciones es que se habla de una cultura asentada en un espacio determinado, es decir, una cultura que tiene historia, prácticas e identidad territorial; todo lo contrario a las culturas contemporáneas o de moda, que forman una cultura y después desaparecen como si nunca hubieran existido.

Dejando de lado esta idea de cultura limitada, o de concepciones específicas sobre lo que es o forma la cultura, el autor Clifford Geertz presenta su manera de entender lo que es cultura a partir de las ideas de Weber:

“Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre” y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (Geertz, Clifford. 2003)

Respecto a esta cita, el tejedor Mauricio menciona que cultura es: “todo lo que no es natural. Todo lo que está hecho por el hombre es cultura” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022), en el sentido de que la cultura es: lo que se hace (acciones), lo que se conoce (historia, sabiduría, conocimientos) y lo que nos distingue (identidad), teniendo en cuenta todas las concepciones anteriores, que entran dentro de esta idea del hombre como creador de significados y cultura.

#### **4.4.2 Comunidad**

Respecto a los conceptos mencionados en el apartado “Concepciones académicas y políticas de Pueblo originario y Pueblo indígena” de esta tesis, sobre pueblo indígena y pueblo originario, no hay una definición o característica marcada entre los conceptos pueblo y comunidad, ya que se usan en conjunto:

---

<sup>6</sup> Milpa Alta también es uno de los 12 pueblos originarios de la Ciudad de México. (Bernal, Jimena. 2021).

“Los pueblos y comunidades indígenas son aquellos conformados por personas que descienden de las poblaciones que habitaban el actual territorio mexicano antes de la conquista española y la época colonial. Los pueblos y comunidades indígenas se caracterizan por conservar sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. (Secretaría de Gobernación, 2018).

Por ello, se añade a este apartado una definición de comunidad, descrita del autor Phil Bartle:

“‘comunidad’ es un modelo, un patrón. No es posible ver una comunidad, o tocarla, o apreciarla directamente con los sentidos (...) una comunidad puede tener diferentes formas, tamaños, aspectos o ubicaciones, no hay dos iguales (...). Es un **conjunto de interacciones, comportamientos humanos que tienen un sentido** y expectativas entre sus miembros.” (Bartle, Phil. 2007).

“Las comunidades **son organizaciones sociales o culturales**, y como tales, se caracterizan por sus seis dimensiones culturales. Las comunidades no son lo mismo que sus individuos humanos, sino que crecen y cambian según su propia combinación de principios.” (Bartle, Phil. 2007).

Como complemento a esta definición, en el libro digital “Los Pueblos Indígenas de México” de Federico Navarrete Linares, se mencionan las características de aquello que conforman una comunidad:

“Cada miembro de **una comunidad comparte** con sus vecinos una serie de **elementos culturales**, como la lengua, el territorio, los cultos religiosos, las formas de vestir, las creencias, la historia, todo lo cual le permite decir que es parecido a ellos y que **comparten una identidad** común que lo distingue de otros seres humanos, sean los vecinos de la comunidad más próxima, los habitantes no indígenas de su región o de la ciudad, o los extranjeros” (Navarrete Linares, Federico. 2008).

Basado en las dos citas anteriores, son las formas de vida de un grupo que les permite comunicarse y organizarse, lo que conforma una comunidad.

En el caso de las interpretaciones dadas por los tejedores y las tejedoras sobre comunidad, se hace énfasis en la importancia de la presencia y acción de la o las personas, es decir, **la participación de las personas** dentro de un grupo y/o territorio es la que forma una comunidad, y dentro de la participación se mencionan acciones como: el compartir, la realización de actividades, la convivencia, la socialización y la presencia.

“Como el conjunto de personas que comparten ciertos rasgos y formas de vida. Con rasgos me refiero a culturales, históricos, territoriales” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“la comunidad es justamente un conjunto de personas y actividades que te hacen pertenecer a un lugar, a una sociedad tal vez, a un grupo poblacional; y va en función de: uno, el lugar físico que habitas y dos, de la cultura, (...) entonces creo que la comunidad es eso, un conjunto de personas que realizan actividades similares en función de su territorio.” (Lagunas Ramírez, Gerardo (20 de octubre del 2022).

“Comunidad, las personas que conviven y... coinciden en estas actividades que pertenecen a la cultura, religiosas o tradicionales.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Es un conjunto de población en el cual convive uno.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

“Pues un grupo de apoyo, de socializar de forma cotidiana y en dinámicas de apoyo entre unos y otros, de solidaridad” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“Yo creo que donde te manejas, ... y donde asistes por inquietudes propias.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

“el ser parte de una comunidad, no solo por vivir en la comunidad sino por realmente formar parte de esa comunidad, de ser activo dentro de las acciones” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

La segunda parte de esta definición refiere a las **cualidades que se comparten** entre las personas pertenecientes al grupo o comunidad. Aquí, la comunidad es aquel espacio, lugar o territorio dónde las personas encuentran cosas en común con otros, y las comparten.

“Conjunto de personas que tienen características similares entre ellas y que habitan un lugar.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“La comunidad es un grupo de personas que tienen ciertas características en común, que se identifican con cierto rasgo y que a través de ese punto en común que tienen, pueden llegar a desarrollar proyectos de interés común” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“Es un grupo de cualquier tipo, con elementos muy afines, algo que los una a todos los elementos del grupo.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Pienso que es un conjunto de personas que comparten elementos, justamente culturales, lingüísticos, que viven en un mismo territorio, creo que eso sería una comunidad para mí.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Creo que va ligado a esta idea donde se comparte un horizonte en común, desde luego también se comparte territorio, lengua, se comparte identificación con ciertos valores, y sobre todo está visión común.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“Pues un grupo de personas con intereses culturales-sociales en común para generar bienes para sus constructos” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

#### **4.4.3 Pueblo indígena y Pueblo originario**

Respecto a la discusión entre si es Pueblo indígena o Pueblo originario, me interesaba saber, como parte de esta investigación, si los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura se percibían a sí mismos y mismas como integrantes de un pueblo originario o de un pueblo indígena, dado que aprendieron este conocimiento o reconocimiento de maestros milpaltenses y/o de personas oriundas del mismo territorio de Milpa Alta.

Para las definiciones de Pueblo indígena y Pueblo Originario se encontraron tres cuestiones interesantes: la primera es la manera en que ellos definen Pueblo Originario y Pueblo Indígena; en la segunda parte, se encontró que estos términos generan una aparente división, que en palabras de los entrevistados, ambos conceptos son completamente ajenos a su cosmovisión, pertenecen al exterior y no tanto a las comunidades, esto resulta en una relación directa con la política, el gobierno o la misma academia que crea estos conceptos; la tercera cuestión es cómo se ven así mismos o cómo reconocen el territorio de Milpa Alta, y cómo utilizan estos conceptos.

La información expuesta en la primera discusión de pueblo indígena o pueblo originario desde la concepción académica y política, refleja varias posturas sobre cómo deben ser nombrados estos grupos culturales, dentro de los cuales se mencionan los orígenes de los conceptos que también aluden a la decisión de nombrarlos.

Primero, está la concepción de pueblo indígena o comunidad indígena:

“Los pueblos y comunidades indígenas son aquellos conformados por personas que descienden de las poblaciones que habitaban el actual territorio mexicano antes de la conquista española y la época colonial. Los pueblos y comunidades indígenas se caracterizan por conservar sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. (Secretaría de Gobernación, 2018)

Después se agrega la concepción de pueblo originario: María Romero, señala que hay un sentido de pertenencia en la concepción ‘originarios’, ya que las personas que se identifican así, consideran que son “pertenecientes a los espacios por nacimiento” (Romero Tovar, María Teresa. 2009. pág.47). De esta noción, se agregan los datos históricos dónde se esclarece el posible origen de nombramiento pueblo originario u originario: “comienzan a configurar su identidad política auto designados por el término Pueblos originarios, utilizado con el fin de eludir la carga racista que tiene el término ‘indio’ dentro del contexto urbano” (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. pág. 3), “la autodenominación de originarios o nativos, muestra una estrategia para enfrentar la discriminación sufrida al ser considerados indígenas en la capital de una nación que, bajo la ideología liberal,

ha visto en sus culturas indígenas un obstáculo para su desarrollo” (Romero Tovar, María Teresa. 2009. Pág. 52)

También está la noción que incluye a las dos concepciones, describiendo a los pueblos originarios como descendientes de los grupos culturales prehispánicos y a los pueblos indígenas como descendientes, también de esos grupos culturales prehispánicos, pero desplazados por la colonización:

“La población indígena del Distrito Federal se puede diferenciar en pueblos originarios y comunidades indígenas residentes. La primera está constituida por pueblos **descendientes de poblaciones asentadas ancestralmente** en el Valle de México... mientras que los indígenas provienen de **procesos de desplazamientos** de población hacia la capital del país...”. (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. Pág. 4)

En las definiciones dadas por los y las entrevistadas en esta tesis, se encontró que pueblo indígena y pueblo originario comparten significado, es decir, ambos conceptos son definidos como grupos o pueblos con **descendencia cultural prehispánica**, que continúan la herencia de sus antepasados.

“Como yo lo percibo un pueblo originario es en donde se originó una cultura o una civilización” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Pues un pueblo originario es aquel que preserva algunas características referentes a la cuestión de... a lo mejor, prehispánica, antes de la colonia, varias actividades que se siguen llevando a cabo durante siglos y se siguen preservando, y respetan su forma de organización, sus costumbres.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“pueblo originario es más como estos lugares que han estado incluso antes de... o que estaban desde la conquista de los españoles y a pesar de la conquista, y de todo este proceso de colonialismo, sobreviven obviamente con sus cambios respectivos, pero se mantienen aún en día esos pueblos originarios que puede ser o no con población indígena.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“Un pueblo originario es aquel que ya existía, ubicado en un territorio, antes de la llegada de los españoles del siglo XVI y que prevaleció a través de todo este tiempo, y que tiene sus características propias, como lenguaje,

vestimenta, cosmovisión” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“Bueno un pueblo indígena creo que es aquel que en su población tiene descendientes de grupos indígenas” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“un pueblo indígena, obviamente es un pueblo de un origen muchísimo más atrás que conserva rasgos como puede ser la indumentaria, la lengua o simplemente parte de su cultura.” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“indígena pues es que vienen directo de los grupos étnicos” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“Para mí un pueblo indígena sería aquel que, no considero que haya 100%, que conserve totalmente sus usos y costumbres, que conserve su lengua originaria” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Estas definiciones, concuerdan con lo mencionado por la autora Nancy Dávila, cuando dice que un pueblo originario está formado por los descendientes de un grupo cultural prehispánico y que tiene el mismo asentamiento que sus antepasados: “estos lugares que (...) estaban desde la conquista de los españoles y a pesar de la conquista” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022) “aquel que ya existía, ubicado en un territorio, antes de la llegada de los españoles” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), “en donde se originó una cultura o una civilización” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022). Por el contrario, en las nociones dadas por los y las entrevistadas para la concepción de pueblo o comunidad indígena, se habla de descendientes de culturas prehispánicas, que conservan la cultura, pero no se habla sobre el asentamiento a un lugar.

En el contexto actual, también mencionan que un pueblo indígena es “cuando no han permitido que llegue la modernidad, cuando tratan de conservar sus raíces sin que intervenga el exterior.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023), el pueblo indígena es un grupo cultural que se resiste a la abarcabilidad de la cultura occidental, como lo menciona Ángel María Garibay (1959) en la tercera fase de las culturas nahuas antes mencionadas: sobrevivir entre y a pesar de la modernidad.

A estas concepciones agrega la noción de indio: “la definición de indígena o el pueblo indio, como nos decían, indio en el diccionario dice que es persona originaria de un lugar, así yo puedo decir que soy india de San Andrés Mixquic” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), donde nuevamente originario e indígena se presentan como sinónimos: “pueblo originario es donde procedo, de donde nací, donde estoy..., y que al final, yo creo que pueblo indígena somos todos, es lo mismo.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

#### **4.4.3.1 Originario e indígena como conceptos externos a la comunidad**

Esta conciencia sobre el significado de Pueblo Originario y Pueblo Indígena se divide en dos partes, la primera parte que habla sobre la intervención externa a los grupos originarios e indígenas para nombrarlos y actuar bajo esos nombres; y la segunda parte, habla sobre la violencia ejercida por acciones institucionales y/o gubernamentales hacia estos grupos, y cómo esa violencia genera el auto nombramiento de los grupos.

Sobre los conceptos de Pueblos originarios o Pueblos indígenas se menciona que el término indígena es una noción dada y no rescatada del idioma y cultura del que proviene el grupo cultural, esta misma noción es rescatada por la tejedora Oglá quien remarca que en su carácter de poder, la política y/o el gobierno nombra a los grupos como originarios o indígenas.

“Un pueblo indígena para mí también tendría estas características, nada más que ahora, por cuestiones políticas se les ha dado el nombre de pueblo originario” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“Pues creo que esas definiciones fueron lanzadas institucionalmente, entonces yo creo que no hay... o sea, el beneficio que le veo, que sea un pueblo originario, es que con esa leyenda puedes bajar recursos y crear para tu comunidad, no le veo en realidad ninguna diferencia a una comunidad indígena” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“la categoría indígena es una cuestión política, no tanto como de cuestión sangre o algo identitario quizá” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Dado que el término indio fue asignado por los conquistadores: “les fue dado a los habitantes originales” (Navarrete Linares, Federico. 2008, pág. 7), supongo que, de la misma forma, las leyes y normas que rigen nuestro gobierno y país también otorgaron la idea o concepto de pueblo indígena, lo que resulta en la discusión de los grupos que no se conciben bajo la definición de pueblo indígena, o viceversa, desarrollado en la discusión de pueblos indígenas o pueblos originarios desde la concepción académica y política.

“Para mí me resuena un poco la palabra indígena, porque finalmente es una palabra que nos pusieron, no es una palabra originaria.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

En efecto, las autoridades fueron quienes asignaron esos términos para, como explican algunos tejedores y tejedoras en las siguientes citas: meter en su **dominio territorial** a las comunidades que viven como comunidades descendientes y alejadas de las ataduras e impuestos gubernamentales.

“Se supone que pueblo originario es porque aún conservan tradiciones, creo que hace como 10 años empezó lo de pueblo originario, que tenía que catalogar el conservar las fachadas, la estructura, que no entraran ciertos establecimientos o ciertas infraestructuras a la zona para catalogarlos como pueblo originarios o mágicos.” (Elizabeth Eutiquia García Cisneros. 14 de mayo del 2023).

“creo que el título de comunidades indígenas o pueblos indígenas no los quitan justamente porque nos quitan derechos, es como una manera mañosa, lo que ahora está haciendo SEPI de empadronar a los pueblos originarios, yo dije... ¿Qué es eso de empadronar? porque no dice comunidades indígenas dicen pueblos originarios y es una manera mañosa de quitarnos nuestros derechos y esto va aunado a la cuestión territorial, es decir, si tú ya no eres comunidad indígena y te vuelven pueblo originario solo conservas ciertos derechos porque conservas costumbres, tradiciones y el título de comunidad indígena también incluye nuestro territorio, la defensa de nuestro territorio” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En las dos citas anteriores, se hace la referencia hacia un dominio del gobierno hacia los pueblos, que comienza con el registro de la población, dónde todos los grupos culturales deben ser registrados bajo ciertos lineamientos y conceptos

oficiales. Pero esta idea del registro de grupos culturales, también es una acción violenta, porque al ser registrado ya se tienen derechos y obligaciones y como dice la tejedora Iris “solo conservas ciertos derechos” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022)., y se debe regir bajo las leyes del país, estado o alcaldía y no “bajo sus formas de autodeterminación” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023) que heredaron estos grupos culturales.

“Tengo entendido que se usa como pueblo originario para ya no utilizar la palabra indígena porque si la analizamos etimológicamente indígena es alguien que es oriundo de algún lugar, eso somos todos, todos somos oriundos de alguna zona, bueno que en su momento se usó para definir a todas aquellas poblaciones que quedaron dentro de estados nación, o que no formaron un estado nación, y que también sufren los embates de la cultura occidental, presiento que la palabra indígena tenía una carga peyorativa muy fuerte” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“También son conceptos o categorías que muchas han migrado de ámbitos académicos, otros de ámbitos políticos, e incluso actualmente están migrando o moviéndose en otros espacios, pero yo creo que en el caso de Milpa Alta, por su proceso histórico, ha tenido Milpa Alta más problemas, socialmente hablando, el identificarse como una comunidad indígena..., hay quien dice: ‘yo propuse el concepto de pueblo originarios por sus luchas políticas’, y ahí si hay una genealogía del concepto de pueblo originario, que no es otra cosas que escapar de estos procesos de discriminación, clasicismo y racismo histórico” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“tiene que ver pues obviamente con el maltrato a los pueblos indígenas, en donde Milpa Alta, estando en la Ciudad de México, ha sido tan maltratado como cualquier otro pueblo indígena y obviamente se busca no reproducir esas situaciones, y una salida es considerarse como pueblo originario” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Es por ello que remarco nuevamente que lo indígena es un nombre dado con intenciones discriminatorias, hablando también de la discriminación y clasicismo; es cierto que las comunidades tuvieron que adaptarse a la nueva cultura que se impuso, entonces debían apropiarse de ella para sobrevivir; por ello considero que es importante respetar como las comunidades y los pueblos se reconocen a

sí mismos, más allá de las interpretaciones que se puedan dar acerca de los términos.

Y como todo proceso histórico y social, la violencia que se ejerció, y se ejerce, a las comunidades y pueblos originarios y/o indígenas, llevó a **la conciencia y auto percepción** de los miembros de esos grupos que ahora pueden auto nombrarse de acuerdo a la concepción de sí mismos, tomando en cuenta la apropiación e identificación con el término o su asociación con las culturas antiguas.

“Todos estos movimientos y categorías dependen, si es por ejemplo: para los comuneros de Milpa Alta que están ahorita en un litigio, no solo agrario sino coyuntural, a ellos les conviene ser indígenas, porque está la constitución..., o si vamos a demandar algo o, a luchar por algún derecho..., a lo mejor nos conviene ser pueblo originario, y pueblo indígena también; entonces, creo que las propias comunidades son las que te van diciendo cómo se identifican o cómo también se juega con esas categorías... y ¿para qué?” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Aquí se retoma nuevamente la discusión sobre quiénes son originarios y quienes son indígenas; pero también, gracias a los testimonios dados para esta tesis, se recupera la idea de que indígena no sólo alude a la violencia o a lo primitivo, sino que aquella palabra con la que se nombró a los habitantes originarios de este territorio (México) fue adaptada, modificando su significado violento hacia un **significado de identidad, unidad, de preservación, de lucha, de trabajo**, etc., y que se volvió parte de ellos; como lo remarca Nancy Dávila (Dávila Fisman Nancy Paola. 2014. pág. 3) y María Teresa Romero (Romero Tovar, María Teresa. 2009. Pág. 52) al decir que las comunidades se apropiaron de los términos y los hicieron suyos para identificarse como grupos con tradiciones y prácticas relacionadas a las culturas antiguas.

#### **4.4.3.2 Como se ve a Milpa Alta**

Centrando la investigación y el análisis en algunas de las formas en que se percibe o perciben estos grupos culturales (nuevos tejedores) a Milpa Alta, se encontró que: en primer lugar, si hay una referencia de la autoconciencia a partir de la violencia; después se habla de pérdida de cosas, pero también de mantener

otras; y por último se habla de cómo este grupo se concibe desde la sostenibilidad de las tradiciones, de lo heredado.

Como se menciona en el apartado anterior, la palabra y el uso del término indígena como identificador de una comunidad o cultura conlleva a la discriminación, pero dentro de la visión de estos grupos, la violencia ejercida en forma de discriminación por las personas, las leyes o el gobierno se toma como punto de partida para desligarse lo más posible de la violencia hacia lo indígena, enfrentare al sistema gubernamental (al no ceder en territorio) y adquirir sus propios beneficios.

De manera particular, es interesante mencionar las semejanzas, diferencias y el papel que juegan los conceptos de pueblo originarios y de población o grupo indígena en relación con la conceptualización de Milpa Alta como espacio territorial y cultural, así las y los entrevistados señalan al respecto:

“Milpa Alta, estando en la Ciudad de México, ha sido tan maltratado como cualquier otro pueblo indígena y obviamente se busca no reproducir esas situaciones, y una salida es considerarse como pueblo originario, efectivamente de acuerdo al concepto de pueblo originario, que no quita que es un pueblo indígena” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Yo lo definiría como pueblo originario con población indígena.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“el beneficio que le veo, que sea un pueblo originario, es que con esa leyenda puedes bajar recursos y crear para tu comunidad, no le veo en realidad ninguna diferencia a una comunidad indígena (...) podría ser los dos, pero desde mi perspectiva sería más comunidad por todas las fiestas patronales, las radiaciones y todo lo que conlleva” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“Mira, somos comunidad indígena, que el gobierno no lo quiera reconocer ya es problema de ellos, pero Milpa Alta es una comunidad indígena y creo que el título de comunidades indígenas o pueblos indígenas no los quitan justamente porque nos quitan derechos, es como una manera mañosa” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En el contexto de la violencia ejercida hacia estos grupos (visto a lo largo del análisis), los y las tejedoras entrevistados y entrevistadas para el desarrollo de

esta tesis, consideran a Milpa Alta como un grupo (comunidad o pueblo) indígena, pero debido a la violencia histórica que ha vivido la comunidad, ellos utilizan el término pueblo originario como medida de supervivencia, y como concepto que les permite allegarse a recursos gubernamentales, además de que algunos de ellos conceptualizan ambas nociones como sinónimos.

La concepción de Milpa Alta como comunidad, pueblo indígena u originario, también forma parte de una conciencia que entiende a partir de sus prácticas, su lenguaje y la producción y reproducción de su cultura, es decir, los y las tejedoras saben que se ha perdido sabiduría, lengua, historia y prácticas, pero también son conscientes de la importancia que asume el trabajo que realizan ellos y ellas, y muchas personas más de Milpa Alta al reproducir la herencia cultural: práctica, historia, lengua y sabiduría como forma para conservar las prácticas y valores culturales de la demarcación, incluso uno de ellos, el tejedor Gerardo, define y entiende como nuevos tejedores que se expresa en diversas actividades que realizan las y los interesados e interesadas en conservar la cultura local.

“Milpa es un pueblo tradicional porque conserva muchas costumbres, en otras cosas ha perdido parte de su cultura” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

“Yo creo que, en estos tiempos, yo creo que su desarrollo si fue a partir de un pueblo indígena y que más tardó en tener sus propias... vestiduras y todo eso, pero yo creo que todo eso se ha perdido mucho, yo creo que somos originarios y queremos rescatar todo eso... de los mismos pueblos de todo alrededor.” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

“Pues yo diría que pueblo originario, desafortunadamente, aunque hay mucha conservación hasta de la lengua náhuatl, la verdad es que, como Ciudad de México, y Milpa Alta sigue siendo parte de la Ciudad de México, pues fuimos muy combinados, somos mestizos, sí siguen conservando muchas tradiciones y rescatando conductas, pero pues indígena... no” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

“Justo es como una discusión, porque como habemos muchos nuevos tejedores que no lo hacemos de pronto por tradición familiar, pues se forman como dos corrientes: quienes preservan y solamente tejen piezas tradicionales o si tejen piezas nuevas, pero siempre respetando la

icnografía de la zona” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“los nuevos tejedores, al menos los que han aprendido cómo de esta línea que trae Flor, (...) Al menos muchos de los que han aprendido desde esa línea de conocimiento te darán esos conocimientos.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

La última concepción de Milpa Alta se dirige hacia un grupo con herencia tradicional que la reproduce:

“Hasta ahorita yo lo vería como un pueblo originario, porque tiene muchas características de uno, o sea tiene una lengua, tiene tradiciones, bueno una cultura distinta a otros lados; porque depende todavía en un entorno rural de su forma cotidiana de vivir” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

En la anterior cita, se percibe a Milpa Alta desde la idea de su territorio, un territorio que algunos tejedores y tejedoras describen como separado de la ciudad “porque estamos entre cerros” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022), que se niega a aceptar ciertas formas que puedan perjudicar su vida comunal, por ejemplo: “que Milpa Alta no tenga oxxos, centros comerciales, que no tenga este modo de vida tan homogeneizante” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022), y que, por tanto, aún mantiene prácticas culturales antiguas de su territorio (como el telar de cintura), y prácticas relacionadas a un grupo prehispánico: como el cuidado o relación con el medio ambiente, por ejemplo, se habla del telar de cintura como: “un proceso mucho más amigable con el entorno, con el medio ambiente” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022); y las piezas textiles creadas en telar de cintura también forman parte de su identidad comunal: “En el momento en que nosotros portamos el atuendo, en el momento en que nos lo ponemos, es como una forma de resistencia a toda la moda, (...) decir: todavía somos una comunidad indígena, todavía tenemos tradiciones, todavía tenemos costumbres que queremos que sigan perdurando.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Como comunidad, pero también le convendría ser pueblo originario, porque al convivir con la comunidad..., más bien, podría ser los dos, pero

desde mi perspectiva sería más comunidad por todas las fiestas patronales, las tradiciones y todo lo que conlleva.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

La tejedora Miriam, añade a la concepción de Milpa Alta cuestiones más actuales, además de las tradiciones heredadas de culturas prehispánicas, se habla de tradiciones como las fiestas patronales, incluso algunos entrevistados mencionan la producción del mole y nopal: “si vienes aquí a Milpa Alta empiezas a asociar cosas, ya sabes que en San Pedro vas a encontrar mole, ya sabes que en Santa Ana vas a encontrar textiles, ya sabes que Milpa Alta es de los centro productores de Nopal, que también se siembra elote” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022); estas cuestiones son tradiciones formadas después de la conquista, que le dan el reconocimiento a Milpa Alta como pueblo o comunidad.

De manera general, el término con que se nombre a un grupo cultural varía de acuerdo sus procesos históricos, a su tradición, a su propia concepción del mundo y de sí mismos, pero para nombrarlos sin caer en el error, hay que conocer el significado que ellos mismos le dan a ese “nombre”, porque como se observó anteriormente, comunidad y pueblo indígena o pueblo originario pueden tener diferentes interpretaciones de acuerdo con el contexto, ya que es algo que los identifica frente a otros.

Retomar el significado de estos temas es necesario para entender las posiciones que toman los y las tejedoras entrevistadas para esta tesis al hablar sobre la pertenencia o propiedad intelectual.

## **4.5 El valor, el comercio y la propiedad intelectual**

### **4.5.1 El valor relacionado con las artesanías textiles y con el arte textil de Milpa Alta.**

“La desvalorización de las artesanías es una de las causas que más genera pobreza en los artesanos, pues debido a esta situación no se generan ingresos sostenibles en su venta. (...) En México es una situación que se presenta cotidianamente debido a la mentalidad eurocéntrica que

se tiene en la sociedad y que ha desplazado en gran medida la actividad artesanal como un conocimiento del pasado, sin importar que las artesanías son parte del patrimonio cultural y la identidad de una sociedad.” (Corona Jiménez, Emmanuel. 2023).

Como sucede con el término indígena, el objeto nombrado como artesanía lleva consigo la desvalorización y discriminación de las piezas elaboradas, ya que al no considerarse como arte o alta costura (ropa de diseñador) en el caso de los textiles, el valor económico, simbólico y social disminuye, y el trabajo detrás de la pieza en muchas ocasiones no es tomado en cuenta. Adicionalmente, al ser elaborado por personas indígenas permea la idea de precariedad y de trabajo que puede ser mal remunerado y que hasta puede regatearse.

“a mí me pasaba antes que veía a las tejedoras y decía: ‘es que dan bien caro su trabajo’, pero ya cuando yo empecé a hacerlo dije, ¡sí! porque se lleva su tiempo, y si tú no valoras tu trabajo, afuera tampoco lo van a hacer” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

A lo largo de las historias y anécdotas contadas por las y los entrevistados se recupera la idea de revalorizar las piezas textiles del telar de cintura, pero no directamente de los consumidores, en un primer momento, sino del propio tejedor quien crea la pieza, ya que en el pasado se contaba que vendían a precios bajos sus piezas para cubrir sus necesidades básicas, pero en la actualidad, bajo esta idea de revalorizar el arte o artesanía textil, los tejedores y las tejedoras son conscientes del valor que le otorgan a sus piezas a través de los diversos procesos simbólicos (cultura, historia) y técnicos (cadena de valor) implicados en la elaboración de estas, conciencia que permite atribuir un valor comercial, de cambio o simbólico.

Respecto a estos valores, en las entrevistas realizadas para esta tesis, se encontraron tres valores adicionales al económico, que los y las nuevas tejedoras le dan a una pieza tejida con sabiduría ancestral, y también, se recuperan los criterios que se toman en cuenta, de la cadena de valor del proceso textil artesanal, para poner precio a las prendas tradicionales que elaboran.

El **valor cultural** es uno de los valores agregados a las piezas textiles elaboradas por los y las nuevas tejedoras de telar de cintura, ya que la pieza conlleva las

costumbres, tradiciones e historia de Milpa Alta a través de la aplicación de sabiduría, técnica e iconografía ancestral.

“el hecho que sean tejidas en telar de cintura les da una riqueza cultural, a lo mejor no es una faja, a lo mejor es un monederito blanco con un botón, pero si esa persona que lo tejió sabe todo el contexto cultural que viene en telar creo que es una pieza que no le resta valor por la sencillez de su presentación.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Para esta parte, el valor cultural es definido a través del **valor de uso** de las piezas, ya que este valor es reproducido y reforzado por la comunidad a través del uso de las prendas elaboradas en telar de cintura en eventos o celebraciones tradicionales.

“hemos tenido la oportunidad de portar el traje en eventos culturales allá en Milpa Alta y aquí en Xochimilco, en recibir visitas aquí en la chinampa, en portar el traje en pequeñas exposiciones que hemos realizado, en eventos lúdicos: un desfile de día de muertos, maquilladas” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“todo este trabajo ha sido un trabajo colectivo de recuperación, si de textil, pero creo que sí ha incidido en el proceso de identificarse con esa comunidad, (...) y ahora ya ves en los espacios privilegiados, en estas fiestas cívicas, en espacios íntimos, que por lo menos si se va a prolongar un poco más, y ya ves a más jovencitas no solo interesándose en talleres de telar, sino también en sus celebraciones recuperando la vestimenta que simbólicamente tiene un sentido social para esa celebración, y se combina con otra, que también es válido.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“Milpa Alta utiliza el atuendo como de manera de ritual, como para cuestiones religiosas o para cuestiones de pedida que también es otro ritual. y nosotras por ejemplo lo portamos porque bailamos danzas tradicionales, cantamos canciones tradicionales de Santa Ana, entonces más bien, no importaba que color utilizaras, si no eran elementos de nuestra vestimenta tradicional que teníamos, que a lo mejor era de la abuelita, de la tía.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“participé en el certamen de la Flor más bella del ejido (...) y el no ganar me generó cierta inquietud porque me costaba mucho trabajo conseguir

las piezas textiles para poder usar en el certamen, además de que no son baratas, una artesanía tiene un valor tanto cultural como económico (...) nada más te decían ‘pues ve a Milpa alta y lo consigues’, pero no es que llegaras a MalacachtépecMomoxco y encontraras el mercado, así como está ahora, (...) ¡no!, es como que ir involucrándonos y explicándoles para que lo que queríamos utilizar, porque ellas nos comentaban que tampoco es que le vendan a cualquier persona sus piezas textiles, yo creo que ellas se cercioraran de que fueran ocupadas de buena manera” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

El **valor simbólico** es un valor asignado por el tejedor desde la perspectiva de todo el trabajo realizado y su contexto, es decir, se valora a la pieza como un objetopreciado que tomó tiempo, esfuerzo y dedicación para realizarlo, dando a la pieza un significado personal.

“El simbólico, creo que tiene mayor costo porque hablamos de, no solamente hacer una prenda, sino que también estamos dejando tiempo de vida, no nada más es sentarse a tejer, hay algunas cosas que se dejan de lado para llegar a un proceso final o a obtener una prenda” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“al momento en que tú estás vendiendo un textil ya deja de ser tuyo, ya la persona que lo compra lo puede regalar, lo puede tirar..., ya no es tu propiedad” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

“ellas mismas cuando producen piezas le dan una significación y valores, estos valores subjetivos, personales, y también valores económicos porque cuando aprender el proceso entra este asunto de un valor comercial, pero también, dependiendo del contexto, pueden tener un valor de intercambio más social, es decir que no tiene un valor económico; te decía, el tema de hacer un ceñidor o una faja para alguna de las mayordomías pues media un asunto simbólico porque alguien lo encarga y si tiene que cubrirse el costo del trabajo del artesano o la tejedora en este caso, pero socialmente, te aseguro, que no tiene valor mercantil. (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“el por qué es importante para que también vayas entiendo de ese valor que cada uno le da a su prenda” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

El valor simbólico que los y las tejedoras le otorgan a una pieza textil se encuentra al preguntar el porqué de la pieza: ¿por qué esos colores?, ¿por qué esas figuras?, porque esa pieza textil?

**El valor económico o comercial** se agrega a las piezas con la finalidad de obtener un pago por el trabajo realizado, y de acuerdo con lo mencionado por los entrevistados y las entrevistadas, este valor se agrega a sus piezas siguiendo la cadena de valor o los precios establecidos por las tejedoras tradicionales, en este caso, el valor económico de las piezas favorece a los tejedores evitando caer en la competitividad y en la producción de tipo fabril y su precio se intima a partir del costo de estos productos en el mercado.

“un ejemplo: una cooperativa en Oaxaca o en el Estado de México que se mecaniza, que compra una máquina de coser, ¿les favorece el hacerlo más rápido? sí, pero ¿están reproduciendo sus propios símbolos o sentidos, o algunos de sus sentidos para seguir reproduciendo los internos?, eso tiene otra connotación, que sí lo hace cualquier marca que me digas, o alguna de estas creadoras artísticas que han venido al tema de la apropiación, que si se valen de esa tecnología, dotándolos de esas herramientas, pero el valor ya no se queda en la comunidad, el valor es transferido mercantilmente a una sola persona o el pequeño grupo que no pertenece a la comunidad.” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“En la escuela te dicen que tienen que sacar todos los costos de producción (...) pero salía muy elevada, y obviamente yo no puedo vender una blusa en 5000 pesos, cuando las compañeras las están dando en 1500 pesos, y ya mejor me baso en los precios que manejan otras personas, y casi siempre manejamos los mismos precios.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“Pues me baso un poco en los precios ya establecidos que tenían las tejedoras mayores, a partir de ahí, van variando los materiales, la complejidad del diseño, el calibre del hilo.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“esa fue una actividad que hicimos en conjunto con todas las compañeras, ¿cuánto debe valer ponerle el precio al quexquémitl?, me llevó una

semana, ¿cuál es el precio justo para una semana de trabajo?, no sé, 1200 pesos, también fue un trabajo que hicimos con las compañeras, y el valor agregado” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

**La calidad** se cuenta como un valor agregado a las piezas, ya que es importante para los y las tejedoras que las piezas textiles sean bien elaboradas, evitando errores estéticos o de confección; que sean de buenos materiales o materiales naturales; y que sean resistentes y duraderos. Bajo estos términos, los y las tejedoras nombran a sus piezas como de calidad buena.

“Para mí la alta costura es eso, no las cosas que vemos en las pasarelas y así... para mí la alta costura es esto (piezas en sus manos), entonces si es tan sofisticado, pues debe de llevar buenos materiales” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“Entonces la artesanía creo que es un proceso que debe contemplar estas características: los materiales que sean de calidad, pero que sean elaborados de una forma pues natural o tradicional, digámoslo así” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“lleva su proceso, dependiendo también de la calidad de trabajo que quieras hacer. Hay algunas compañeras que se hartaban y quedaba grueso, yo decía: ‘yo quiero que quede bonito, que quede fino’, entonces la torcía y la torcía, eso también, que tanta paciencia tengas y quieras plasmarlo en tu prenda, pues es el tiempo que te vas a llevar, y que ahí es donde vuelve a recobrar relevancia” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

“Ahora lo artesanal, pienso que es más valorado porque dura mucho” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En el artículo “Moda rápida: la industria que desviste al planeta” (Hernández García, Claudia. 2020), se habla de dos tipos de moda en la industria textil, por un lado, está la moda rápida, aquella que dictamina el uso de la ropa por un corto tiempo, dejando un lado la idea de prenda personalizada y reproduciendo en masa piezas, diseños y tallas.

“Los materiales de ahora están hechos para que las prendas duren bien poquito y consumas y consumas (...), la industria textil está justamente diseñada para eso, para desechar y para que consumas, y la ropa

artesanal no, aparte de que conlleva todo un conocimiento y toda una cosmovisión (...) lleva un contenido, un proceso artesanal (...) una prenda industrial, y no se produce en masa, eso es también lo importante, que no vas a tener la blusa igualita a otra, o un huipil no va a ser igual a otro” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Por otro lado, se habla de la moda lenta, aquella que no va con el “modelo de negocios acelerado que impulsa a la gente a comprar más ropa motivada por precios bajos y múltiples micro temporadas por año” (Hernández García, Claudia. 2020). La moda lenta, se centra en las características personalizadas de las prendas; talla, colores, tipo de tela y diseño; en este caso, las piezas tejidas en telar de cintura serían parte de la idea de la moda lenta, ya que comparten similitud en cuanto a la personalización, atención detallada de cada pieza y calidad, ya que, en ambos casos, el proceso de elaboración conlleva un tiempo y trabajo estimado para atender las características solicitadas. Ahora bien, toda prenda es valorada bajo ciertos criterios (cadena de valor), y como las prendas de moda rápida sugieren un bajo costo por la reproducción en masa de un mismo modelo, se entiende que las prendas de moda lenta, o de alta costura, llevan un trabajo extra y detallado, por lo tanto, su costo es mayor, al contrario de las prendas de moda rápida.

Traer el tema de la moda lenta y compararlo con los textiles elaborados en telar de cintura, sirve para retomar la percepción de los y las tejedoras quienes valoran la pieza a partir de un trabajo limpio, sin errores (estéticos o de confección), que fue elaborado con especial atención en los detalles, que tiene calidad y que podría considerarse como una prenda de alta costura, porque al contrario de las prendas de la moda rápida, estas piezas contienen varios valores agregados, y además, se consideran como “un arte porque es único, porque es irrepetible” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022), porque conlleva la cultura de un territorio y una parte simbólica, de la persona que lo creó. Podría hablarse tal vez, también, de una moda entre un sector muy específico de la sociedad que consume estos textiles, pero también alimentos, cosméticos, medicina herbolaria, y productos afines a estos conceptos de cercanía con la naturaleza, de trabajo artesanal, de consumo local.

“Una pieza artesanal bien hecha destaca por sobre cualquier tela fabricada en máquina.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

#### 4.5.2 Cadena de valor

Los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura aprendido en Milpa Alta, sugieren el uso de precios establecidos por las tejedoras tradicionales, pero como parte del neolenguaje tratado en esta tesis, ellos y ellas también comparten otros conocimientos sobre cómo deben valorar económicamente su pieza.

Entre las nuevas generaciones de tejedores, ha surgido en algunos casos, el dilema sobre cómo poner precio a las piezas elaboradas, ya que es de conocimiento la desvalorización que otros les dan a las piezas: “Es horrible venderle textiles tradicionales a la gente (...) no lo valoran, no lo aprecian porque no conocen todo este proceso” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023). Pero con el auge actual de piezas artesanales y el uso de las redes sociales, justificar el valor comercial y cultural de las piezas tradicionales es más fácil. Por eso, los y las nuevas tejedoras llevan en su lenguaje la re valorización de las piezas tradicionales, en donde se reconocen todos los procesos que conlleva la elaboración de una pieza textil elaborada en telar de cintura; estos procesos, junto con el tipo de material utilizado y el tiempo invertido son los valores que, en general, se toman en cuenta para establecer los precios comerciales de venta.

“tiempo de invertir, y aparte inversión es ir a comprar los hilos, es torcer el hilo, el teñir el hilo, y eso también implica otros gastos (...) tengo que ver que mi vista se gasta, hay días que me duelen muchísimo las manos, me duelen muchísimo las piernas y nadie ve eso detrás de un trabajo artesanal” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Pues me baso un poco en los precios ya establecidos que tenían las tejedoras mayores, a partir de ahí, van variando los materiales, la complejidad del diseño, el calibre del hilo.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“le doy el precio conforme a horas de trabajo o días (...) cuántas horas a la semana le dedicas, lo multiplicas por el salario mínimo, entonces sacas ahí... ya le das otro agregado, dependiendo de qué material fue, si con tintes naturales, si es teñido, mercerizado” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“Los aspectos que tomo son: materiales, tiempo y cuánto quiero ganar (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

La tejedora Oglá, de manera sutil, menciona el pago por un trabajo realizado al decir: “cuánto quiero ganar” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), hablando de la fuerza de trabajo invertida o el desgaste de trabajo, desgaste que poco a poco hace que el trabajador pueda laborar menos. Aquí se habla de un añadido que debe ser considerado siempre para cualquier tipo de pago por un trabajo, porque como lo dice la tejedora, "estamos dejando tiempo de vida" (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023), cuando se usa la fuerza de trabajo, el cuerpo se desgasta y pierde valor de trabajo (haciendo referencia a la fuerza y vitalidad de una persona joven en comparación con la de una persona adulta). Es interesante notar cómo las definiciones de valor de cambio en función del tiempo de trabajo invertido, que significa también alimentación, vestido, vivienda y satisfacción de las necesidades básicas, es un criterio que explícitamente expresan las entrevistadas sobre el precio y el valor que le asignan a una prenda al colocarla en el mercado de estos productos.

Los procesos tomados en cuenta para valorar una pieza textil, varían de acuerdo a los materiales utilizados; si son naturales o prefabricados: los materiales naturales exigen añadir más actividades al **trabajo base**, tomando en cuenta que la base es el diseñar, urdir, tejer y cortar; los materiales prefabricados evitan actividades extra y se centran en el trabajo base.

Las actividades o procesos extras añadidos a la realización de una pieza textil por los y las nuevas tejedoras, generalmente son: teñir y torcer los hilos.

“Como me pueden encargar con lana, entonces si es con lana la puedo teñir al color que me pidan, con anilinas, con caballitos, citocol, etc. o pues el plus es... que pagan un poco más, pero si es más trabajo” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“el ‘solo obtengo la lana’ es: ahora voy a teñir con añil (...) los borregos que de por sí vienen con la lana negra. (...) después de teñirla hay que torcerla para poder tejer, ya montado en el telar, para que no se nos rompa, porque la lana es sensible si no la torcemos bien (...) tejer con lana es muy, muy difícil” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“con el que más he experimentado es con el muicle, es una planta arbustiva, las hojas son verdes, las flores anaranjadas y se ocupa toda la planta para teñir, se deja macerar durante una semana y te da tonalidades azules o moradas, dependiendo de cómo lo trabajas puedes sacar verdes, grises e incluso negro” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“para los tintes naturales son como meses de anticipación para poder teñir con ellos, más el orgánico, porque necesita un proceso de putrefacción para que se realice este teñido” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“tienes que lavar primero la lana, con jabón de pasta, y luego ya, nuevamente ponerla a mordentarla, ya que la mordentaste tienes que enjuagarla y después tienes que meterla a teñir y después la tiene que enjuagar..., y no una vez, varias veces” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

“pues también lleva su proceso de hilado, y de ir sabiendo que tantas vueltas le vamos a dar al malacate para tener el calibre de hilo que deseamos (...) los hilos en el malacate se hacen uno, al final se tiene que hacer un nudito para que se mantenga torcido, si lo dejamos suelto se deshace.” (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023).

También se reconoce que hay tejedores y tejedoras de otras comunidades quienes recurren a actividades primarias que inician desde el trasquilado de los borregos, la cosecha de algodón, o de la cría del gusano para obtener seda.

“la producción artesanal empieza con el hilado, incluso empieza con la trasquila de la lana o de la cosecha del algodón, después vendría el cardado, el peinado de las fibras, el hilado, el teñido natural, el acomodo de los hilos (urdimbre)” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“él realiza los textiles de allá de Veracruz y en una de sus ponencias nos compartió el proceso del trasquilado: el cuidado de los borregos, la alimentación, el trasquilado, la limpieza, limpiar la lana y luego todo el proceso que se hace para teñir con tintes naturales” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

Pero como se mencionó anteriormente, entre más procesos naturales se impliquen en la elaboración de una pieza textil, su costo será alto en comparación con las piezas creadas mayormente con materiales de fábrica.

#### **4.5.3 El comercio de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras**

El comercio de las artesanías viene desde las culturas antiguas, como se menciona a lo largo del apartado “Artesanías en la historia de México” de esta tesis, en el caso de Milpa Alta, esta actividad fue reproducida en cierta medida por las tejedoras tradicionales quienes vendían sus productos a los pueblos vecinos con quienes compartían herencia náhuatl.

“ella me contaba que bajaba mucho a San Gregorio a vender, me decía: “a veces intercambiamos una faja por frijol o por arroz o por maíz”, era por lo que se intercambiaba, por eso hay muchas prendas tradicionales en el pueblo de San Gregorio Atlapulco, por esa relación de intercambio, de trueque que había, y me decía que cuando era el certamen venía a comprar muchos chincuetes, fajas, cintas” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Teniendo en cuenta el referente histórico del apartado antes mencionado y la información proporcionada para esta tesis, deduzco que el tipo de intercambios de ciertas épocas se asemeja a la de otras, es decir: el tipo de intercambio de la época mesoamericana se asemeja al actual, ya que se intercambian materiales, productos y conocimientos, a excepción de la moneda en la actualidad como tipo de cambio; por otro lado, el tipo de intercambio de la colonia parece tener relación con el intercambio de las tejedoras tradicionales, ya que aquel cambio era más cerrado y sobre todo en cuestión al conocimiento, porque en ambas épocas el conocimiento se restringía a la familia o a los trabajadores de espacios y productos específicos.

“se intercambian impresiones de otras culturas, de otra comunidad, aunque yo siento que todas las comunidades se enlazan entre sí.” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

#### **4.5.3.1 Problemas a los que se enfrentan los nuevos tejedores de telar de cintura en el mercado.**

Los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura se enfrentan a grandes problemas en el mercado: la desvalorización de las piezas (cultural, del trabajo realizado y económica), el regateo, los intermediarios, el plagio, la falta de reconocimiento o valorización de la comunidad local, la economía de la sociedad.

**La desvalorización de las piezas** textiles creadas con sabiduría y herramientas ancestrales, como se mencionó al principio de este apartado, es un problema que enfrentan los artesanos y que afecta su economía. Como sociedad tenemos una muy mala cultura respecto a las piezas artesanales, ya que se suelen desvalorizar los múltiples procesos que implican la elaboración de artesanías y el arduo trabajo que muchas personas realizan, desde el campo hasta la producción de objetos básicos u ornamentales.

“una prenda... te puedes pasar hasta meses para poderla terminar, aunque te dediques de lleno, tú dices: una prenda que le dedicaste un mes y que nada más te quieran pagar 200 o 300 pesos cuando vale miles, no es tan grato.” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

Uno de los problemas relacionados con la venta de piezas artesanales es la cuestión económica: donde, por un lado, las personas regatean el precio de las prendas artesanales al no conocer o no querer conocer su valor real (lo que podría relacionarse con la discriminación por el origen de las piezas); y por otro lado, las personas comparan los precios entre las piezas artesanales y las piezas de fábrica, justificando el precio que buscan al relacionarlo con el valor de uso de corto tiempo que planean darle a la prenda.

“Yo reflexionando pensé; ya se acercan las fiestas patrias, la gente quiere comprarse prendas tradicionales para portar el 15 y 16 de septiembre; no me ha pasado que vengan a comprarme para esas fechas, pero si pasa que va a venir y me dicen: me gusta ésta, pero está muy cara, nada más la voy a usar ese día. Entiendo yo que existe un desconocimiento por parte de la gente, y por muchas cosas, de educación, no nos educan para entender ciertos procesos artesanales de lo que sea, todo lo queremos ya rápido y creemos que todo lo que es a máquina es más económico.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

En este caso, entra en discusión la idea de la moda rápida, dónde el tiempo de uso y la utilidad de la prenda son relacionadas con la calidad y precio que debe tener la prenda.

“La idea de la rapidez en la moda rápida o fastfashion no se refiere solo a la velocidad de los procesos de producción y venta de la ropa, sino también a la brevedad del tiempo que la usamos. Este tipo de ropa suele hacerse con materiales de mala calidad y con acabados pobres, así que muy pronto se desgasta o se rompe. Aunque podríamos usarla por más tiempo si hacemos algunas composturas, hay una segunda razón que nos decide a desecharla: pasa de moda.” (Hernández García, Claudia. 2020).

Para el caso de los textiles, que la sociedad aplique estas ideas del mercado, realmente perjudica a las piezas artesanales, y más cuando las fábricas o empresas copian los diseños de las piezas artesanales, los recrean con materiales económicos y los ofrecen al mercado por muy bajos costos. Es por esta razón, que considero que una parte de la problemática respecto al regateo o comparación de piezas artesanales es debido a las ideas implantadas de la moda; además de que muchas veces el trabajo de las grandes industrias, aunque sea realizado en masa y con materiales de mala calidad, es mejor pagado, que las piezas artesanales, ya que las empresas recurren a estrategias de venta al realizar espectáculos, colaboraciones con ciertas personas u otras actividades que aumenten el costo de esas piezas y opacan a las piezas elaboradas artesanalmente.

**El cambio de precios** derivado del tipo de material utilizado y el trabajo realizado, es otra cuestión que genera problemas a la hora de vender las artesanías, es decir, hasta ahora se ha señalado que cuando una prenda se produce con materiales naturales y con mayores procesos, el costo se eleva, pero cuando los materiales son de fábrica y los procesos son menores, el precio disminuye; el problema radica en que las personas adquieren las piezas sin saber realmente si esa es una prenda creada de manera artesanal y natural con todos sus procesos, o si es creada de manera menos laboriosa y con materiales de fábrica. Considero que este cambio en el precio es en cierta medida el responsable de que algunas personas regateen las piezas al compararlas con los precios de otras prendas

creadas en masa, de las cuales la gente solo compara cuál es más barata y se preguntan porque la otra es más cara, sin investigar las razones.

Los intermediarios también alimentan esta problemática, porque ellos varían los costos, diciendo en ocasiones que son quienes crean las piezas, o incluso hay quienes venden piezas de fábrica haciéndolas pasar por artesanales, lo cual corresponde al problema visto en el apartado “Comercio justo” de esta tesis, sobre los productos chinos en el mercado, lo que alimenta las ideas erróneas sobre los textiles artesanales y perjudica la venta, como lo comentan los artesanos de Teotihuacán:

"Eso es una competencia desleal, cómo es posible que en mero Teotihuacán están vendiendo piezas chinas y engañen a la gente, ha llegado gente con nosotros, y nos preguntan cuánto vale un dije, cien pesos y dicen es que lo compré en la zona arqueológica en 300 pesos y de vidrio" (Salinas, Orlando. 2022).

La desvalorización de la sociedad afecta al mercado artesanal y por consiguiente a la práctica de estos procesos artesanales, pero lo que más perjudica a la práctica artesanal y a los tejedores y las tejedoras es la falta de **reconocimiento local**, que afecta a la reproducción de los saberes y prácticas ancestrales.

“Llegué con una compañera mía que me dijo: ¿para qué quieres saber?, le dije: quiero aprender, me dijo: ¿para qué quieres aprender, de que te va a servir?, y yo: es algo que yo quiero” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“no es algo que la sociedad espera, no es algo que sea redituable a ojos de todas las personas, es algo que desconocen, obviamente, y desde ahí habla su desconocimiento de lo que es el telar, (...) dije: como quiera la familia lo ha superado, ahora, enfrentarme a la comunidad fue muy difícil. Yo bien tierna y bien inocente me fui a amarrar a tejer a la plaza de aquí de San Pedro (...) fui ignorada por toda la gente, la gente pasaba y pasaba, y yo iba en horarios donde estaba super lleno, porque salían los niños de la escuela; entonces también me dolió mucho y pegué un montón de carteles, un montón de difusión para que... yo empecé a dar unas clases gratuitas y nadie llegó.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“porque no toda la gente lo reconocía, la gente que particularmente nos había dicho: “eso ya no se hace”, “eso ya no se teje”, “eso ya no sirve para nada”

Es por esta falta de reconocimiento que uno de los objetivos planteados por la tejedora Flor Soledad y el tejedor Juan Carlos y practicados por los tejedores y las tejedoras aquí entrevistadas, es reproducir el conocimiento y la cultura del telar de cintura dentro de la misma comunidad (Milpa Alta), donde aún puede haber historias, mitos, textiles, tejedores y tejedoras o conocedores del telar de cintura ocultos por esa discriminación que aún está en la sociedad.

La falta de reconocimiento local, se observa también de manera más abierta en la sociedad o cultura (general) a la que pertenece el saber ancestral, en este caso, hablamos de la alcaldía, el estado o incluso el país de donde procedente del saber, quien niega o ignora estas prácticas culturales y solo las retoma en fechas o eventos culturales para satisfacer el orgullo por tener una identidad, lo que se explica en el apartado “Historias y significados del uso de piezas textiles” de esta tesis.

“Las personas que yo he conocido, extranjeras, tienen mucho respeto por lo mexicano y por la naturaleza; te digo, su casa es más mexicana que la mía” (Paredes, Lilia. 14 de mayo del 2023).

“Son diferentes intereses de las personas, y especialmente para el 15 de septiembre solo buscan cubrir cierta necesidad, algo que pueda usar ese día porque hay que ser mexicanos”. (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Alcanzar el reconocimiento de las piezas artesanales por parte de los consumidores, a través de la revalorización de los propios artesanos y sus nuevas prácticas, es posible, porque como dice la tejedora Eutiquia: “ya hay más relevancia, ya hay... reconocimiento y que no están regateando tanto” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023), los consumidores a través de las nuevas prácticas de los y las nuevas tejedoras empiezan a conocer el valor de la pieza que adquieren y, sobre todo, empiezan a respetar ese valor y a no menospreciar la pieza llena de cultura e historia.

**El nivel económico de la sociedad**, es otro problema que también afecta a los artesanos, ya que, si las personas en una comunidad mantienen una economía baja, es probable que opten por textiles económicos:

“a veces las personas no quieren adquirir una pieza tejida de esta manera porque requiere de un mayor costo y a veces las posibilidades económicas de las personas no son tan favorables.” (Dávila Galicia, Ogla Thelma. 13 de febrero del 2023).

La cuestión económica del país que no permite a muchas familias, o individuos, tener la posibilidad de adquirir piezas artesanales, es otro problema que hace que los textiles de fábrica sean de mayor accesibilidad para las personas por ser más baratos, lo que evidentemente perjudica a los textiles artesanales.

Aquí se presenta el uso, nuevamente, de materiales prefabricados para bajar los costos y ofrecer productos más accesibles a la economía de los consumidores, pero sin perder la esencia de ser artesanales o creados con técnicas y sabiduría ancestral; lo que contribuye a la problemática por el cambio de precios en las prendas, pero como acción, es la que permite a los y las tejedoras vender sus productos.

“las tejedoras siempre han hecho sus prendas para venta, a lo mejor lo que cambia es los materiales..., yo he visto que hacen de las económicas y de las caras, las caras, obvio, te van a meter lana y todo como es, de 1000 o 2000 pesos, a unas que te va a salir en 300 o 400 pesos, ¿cuáles vas a elegir si no tienes tanto capital?” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

“ya no se teje con la misma delicadeza que se tejía en el pasado, porque ahorita todo ya tiene que ser más deprisa porque hay comunidades que esto les sirve para poder comer, entonces ya no pueden detenerse a tejer un huipil un año, sino que tienen que sacarlo en tres meses para poder tener recursos” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

Derivado de las problemáticas a las que se enfrentan los y las tejedoras al tratar de vender sus piezas textiles, se encontró una cuestión psicológica que podría justificar el por qué los tejedores y las tejedoras, en algunas ocasiones, acceden a vender sus piezas a bajos costos:

“cuesta mucho trabajo pararse y ofrecerlas, además viene la frustración de que el primer día no vendiste nada, el segundo día tampoco..., o decir: ‘están muy caras, les debo bajar el precio’, ‘las de allá cuestan menos, será demasiado lo que estoy pidiendo yo’, si se genera un proceso de frustración, pero también de valoración.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

En la cita anterior, la tejedora menciona a la frustración que se presenta en la venta de las piezas textiles, y es relevante, ya que esta cuestión realmente afecta a la persona al pensar que sus precios son inaccesibles o incluso que sus piezas no tienen el valor simbólico, estético o económico suficiente para ser compradas, por ello considero que, en ocasiones, se acepta el regateo.

Otra situación que identifiqué entre los entrevistados que vendían sus piezas a bajos costos, es una forma de acorralar a los y las tejedoras por parte de los compradores o intermediarios.

“me acuerdo que cuando empecé a decidirme vender mis fajas, muchas de mis fajas las compraban en Xochimilco, me decía una chica: ¿en cuánto das las fajas?; yo: en 400; me dice: no me las puedes dar más barata para que yo la pueda vender allá?, le dije: yo la puedo vender allá también, ¿por qué no la puedo vender? Le dije que sí, bajé mi costo y cuando me enteré que la vendía al doble o al triple yo decía ¿por qué?, si yo la elaboré” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En estos testimonios observamos que tienen lugar los intermediarios, muchas veces sale una nueva problemática: una forma de plagio de las piezas elaboradas que los intermediarios se adjudican así mismos, lo que genera una adquisición económica alta para el intermediario y baja para el tejedor, así como el nulo reconocimiento por su trabajo artesanal.

“me pasó mucho eso de que: yo se lo compré a tal...; como que daba muchas vueltas, alguien me la pedía, pero ese alguien la había vendido, y otro alguien se la había adquirido..., y luego decían: se la compré a tal y la tejió tal persona; yo decía: pero esa es mi faja.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Siento que también se ha... la gente piensa que es como muy caro justamente por los intermediarios no, porque si compras directamente con el artesano pues a lo mejor no es tan cara pero también sabes de dónde viene, quién lo hizo, cómo lo hizo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Las acciones de parte de los y las tejedoras de telar de cintura para atacar estas problemáticas, se encuentran en sus prácticas, en cómo utilizan las herramientas a su disposición para informar, compartir y enseñar sobre el telar de cintura, la cultura y la historia de su comunidad; a través de páginas web, redes sociales, clases virtuales, talleres, eventos culturales, libros, etc.

#### **4.5.4 La propiedad intelectual**

El tema de la propiedad intelectual de la sabiduría, así como de la herramienta que conforman al telar de cintura de Milpa Alta, se desarrollará en dos partes: la primera parte, retoma una idea de que el telar de cintura de Milpa Alta debería ser propiedad limitada, es decir, que sólo los tejedores pertenecientes a la comunidad de Milpa Alta o de las comunidades indígenas que acostumbran usarlo desde hace siglos, podrían practicarlo y vender las piezas; la segunda parte, trata el tema extendiendo el concepto de propiedad hacia los y las nuevas tejedoras, sean internos o externos a la comunidad, que aprenden y practican este oficio ancestral.

##### **4.5.4.1 Idea de una propiedad limitada**

Aunque no se menciona estrictamente que los entrevistados para esta tesis buscan restringir el saber ancestral del telar de cintura de Milpa Alta bajo la protección que brindan los derechos de la propiedad intelectual, si es necesario nombrar algunas de las razones que sugieren este limitante en la práctica del telar de cintura, en el uso del saber, y el uso de la iconografía de Milpa Alta.

Inicialmente, se presenta el caso del **aprendizaje sin contexto cultural e histórico**, es decir, un aprendizaje centrado en el tejido y sus variadas técnicas, lo que, en casos relatados por los entrevistados, genera una apropiación del saber con finalidades económicas y sin beneficios culturales para la comunidad que lo practica.

Como se mencionó en el apartado “Lo que se enseña a partir del neo lenguaje” de esta tesis, los y las nuevas tejedoras aprendieron a tejer en telar de cintura

través de la transmisión del saber y de las técnicas derivadas de éste, el contexto cultural y de la historia en torno al telar de Milpa Alta; a partir de sus conocimientos y formas de reproducción del saber, se encontró que la mayoría de los y las tejedoras relacionan sus tejidos con Milpa Alta o con otra comunidad de la que aprendieron, generando reconocimiento y respeto hacia esas formas de tejer y sus comunidades.

Para el caso de quienes aprenden a tejer en telar de cintura sin el contexto cultural e histórico de la comunidad y que usan el conocimiento con fines lucrativos, podría tomarse en cuenta la tendencia que remarca la tejedora Flor Soledad sobre sus primeras clases y alumnos que no obtuvieron esos contextos necesarios en su aprendizaje como tejedores.

“vinieron muchos jóvenes, muchísimos pasaron por el taller del telar, justo por ahí del 2012 nosotros caímos en la cuenta de que no bastaba con solo enseñar una técnica que era muy fácil aprender, no es que sea muy fácil aprender la técnica, pero estaba pasando que venían, aprendían un poco a medio tejer y se iban a dar talleres, y no es que estuviera mal eso, es que no estaban aprendiendo un contexto sociocultural que permitiera dar un valor real a este saber, no estaban identificando lo que significa este taller, este saber... en un contexto histórico y cultural para una comunidad; más bien lo que empezó a pasar es que empezaron a dar talleres y a cobrar esos talleres, no es que estuviera mal, sino que empezaron a complementar, (...) había como un extractivismo del conocimiento de Oaxaca o de Chiapas o de otros lugares, y venían y daban talleres en la ciudad como de Milpa Alta, pero con técnicas de otros lugares, entonces nos dimos cuenta que más bien, estos chicos y chicas no estaban realmente usando el telar de cintura como un saber tradicional propio o como un elemento identitario de una comunidad, sino que más bien era un negocio que estaba emprendiendo.” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Esta forma de apropiación del saber, narrada por la tejedora Flor, se considera por algunos de los entrevistados como un **robo de la cultura**, que en términos académicos y políticos sería una apropiación cultural que consiste en: “tomar elementos de una cultura minoritaria y emplearlos sin sus significados originales

en un contexto ajeno casi siempre con fines comerciales.” (González Tostado, Francisco Javier. 2020).

“En los diseños, de pronto las grandes empresas empiezan a llegar y querer registrar diseños como propios cuando es algo de una comunidad, y vuelvo a regresar a Luz Valdez..., que ella decía que esa diseñadora modificó un rebose de una artesana, y eso se ha repetido con las blusas, entonces, no es de que apenas, es que se está afectando; es diferente decir, que es de esta comunidad y que a lo mejor se de reconocimiento a esa comunidad y que no sea solamente de: ‘yo lo creé’.” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

“lo que están haciendo es robarse las figuras, como lo veas son figuras tradicionales y son parte de la iconografía textil de Milpa Alta, y así lo tienen que decir” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Se reconoce que, aunque la práctica de proteger el saber del telar de cintura de Milpa Alta no está estrictamente ligada a las leyes, sino a normas morales de quienes aprenden el saber, la idea de resguardar la iconografía que fue rescatada de Santa Ana Tlacotenco en el libro de Joaquín Galarza, si se presenta como una propuesta para protegerlas bajo los lineamientos de la propiedad intelectual, ya que la moda sugiere, en estos tiempos, el uso de textiles con diseños ancestrales o de pueblos:

“Hay una chica en la red que dice: curso en punto de cruz con iconografía tradicional de la zona sur náhuatl de Ciudad de México; y a mí me llamó la atención y le di clic, porque me apareció como un anuncio en Instagram, y da clases, pero toda la iconografía que utiliza es de Milpa Alta, y hacen un muestrario con esas figuras... y dije: mira, esta está cobrando y cobra bien. A mí me parece grave, porque Milpa Alta ha resistido muchas cuestiones (...) Y todo el trabajo de los abuelos, de esta resistencia, para que alguien de la nada venga y venda playeras con la iconografía. A lo mejor a mucha gente le parece irrelevante, pero se escandalizan cuando ven los diseños de Oaxaca ya en diseños de no sé quién... pues es exactamente lo mismo, yo siento exactamente lo mismo, ver esa figura en otro lado que no es su

contexto, o que al menos sepan de dónde viene, eso es importante el origen.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“Pues es que así funciona el capitalismo y el colonialismo, sirven de robar algo y después hacerlo pasar como propio, entonces... entre los mismos pueblos ha pasado, no es algo que no exista que alguien copió un diseño, pero es otra forma de hacerse, a final de cuentas es algo que no puedes evitar; yo mismo puedo, como ya entiendo las figuras, yo mismo puedo hacerlo (...) Hay mucha gente que le gusta ese textil de Xochistlahuaca Guerrero... si a mí me dijeran que lo haga, yo no lo haría, primera por cuestión ética, porque no es mi técnica, no es mi zona, no es mi iconografía, entonces para mi obtener un beneficio por eso, yo no lo haría..., para cuestión personal igual y si, para uso personal.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

Las razones dadas por los y las tejedoras, apuntan directamente a la restricción del uso de la iconografía y no del telar de cintura; y de manera indirecta, también se sugiere o se desea que el saber, en general, del telar de cintura, sea para los habitantes de la comunidad de Milpa Alta, y no tanto para las personas externas, ya que se entiende que: si los externos usan lo aprendido sobre el telar de cintura para beneficio propio sin reconocimiento hacia la cultura que lo salvaguarda, se prefiere que ese uso y beneficio económico y ese reconocimiento por el diseño, sea dado para los miembros de la comunidad en beneficio de la comunidad; pero, como se habla de la salvaguarda y reproducción del saber y la cultura, el uso del saber al igual que el aprendizaje, queda abierto, y es responsabilidad del tejedor cómo reproduce la práctica, y si tiene o no lugar, el reconocimiento hacia la comunidad que lo reprodujo.

Referente a esta idea de restringir el saber del telar de cintura de Milpa Alta bajo las leyes de propiedad intelectual, resultaría en un problema evidente: la prohibición de la práctica y reproducción del telar de cintura para los y las nuevas tejedoras que no pertenecen a la comunidad de Milpa Alta. De este tema se generan dos cuestiones, ¿Quiénes pertenecen a Milpa Alta y quiénes no? y, a partir de ahí, ¿Cuántos de los y las nuevas tejedoras estarían prohibidas de reproducir la técnica ancestral compartida abiertamente?

“Yo creo que lo que pasaría, si lo llegaran a registrar, pues yo ya no podría hacer piezas textiles (...) entonces ya no se compartiría” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

¿Quiénes pertenecen a Milpa Alta y quiénes no?

Hacer efectivo el derecho de propiedad intelectual sobre el saber del telar de cintura de Milpa Alta, afectaría a todos los y las nuevas tejedoras que no cumplen los estándares de lo que algunos milpaltenses consideran comunidad.

Esta idea de comunidad, aunque ya fue definida en el apartado “Pueblo indígena o Pueblo originario” de esta misma tesis, presenta una segunda línea de significación, dónde a las personas se les considera como miembros de la comunidad si estas son nativas de ella, entendiendo de las citas siguientes que cuando una familia ha habitado un mismo lugar por generaciones sin haber inmigrado, se le considera nativa.

El problema de la pertenencia al territorio, y por ende del derecho de usar la iconografía en el caso hipotético de que se limite su uso a la comunidad, se encuentra en las significaciones de ser nativo o ser miembro de la comunidad, pues como lo mencionan los entrevistados para esta tesis, ser miembro de una comunidad es vivir en ella y ser partícipe de sus actividades, y lo que menos mencionan dentro de sus definiciones es la genealogía o el requisito de ser nativo del lugar.

“cómo te había comentado, mi familia no es de acá, no somos nativos de acá, ya llevamos mucho tiempo viviendo acá, prácticamente mis abuelos llegaron niños y pues mi papá creció en esta zona, entonces no somos nativos y de alguna forma... no se si lo habrás visto en otras entrevistas o lo sepas, pero si es como un... freno en cierto momento ante ciertas cosas, porque para que seas nativo de la zona pues tienes que haber nacido aquí.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“vivo aquí en Tecómitl hace 31 años, a pesar de que no nací aquí, de que mi familia no es de aquí, tengo un apego cultural muy grande a la región de Milpa Alta, de alguna manera, eso me ha acercado a muchos aspectos culturales como intentar aprender náhuatl y ya en su momento aprender a tejer porque era como empaparme de la cultura milpaltense” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Aunque esta es una discusión de la comunidad, es necesario remarcarla y poner un punto a favor de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras que no son nativos, pero que buscan formas de involucrarse con la comunidad, de ser parte de ella y de apoyarla cuándo y en dónde se necesite, por ello es que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras (que viven dentro o fuera de Milpa Alta) han desarrollado un vínculo con la comunidad de Milpa Alta a través del telar de cintura y sus textiles, el cual genera respeto, cariño e identidad.

“cómo no soy nativo de acá, para mí el telar es como uno de mis nexos más fuertes con Milpa Alta” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“cuando yo uso mis fajas con mi ropa, me siento incluido y además siento que estoy representando y dando a conocer un trabajo que se hace aquí en la región” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Ahora bien, pensando en la idea de proteger la propiedad intelectual del telar de cintura de Milpa Alta, causaría problemas al definir quienes son comunidad, al menos para los miembros de la comunidad, ya que, hipotéticamente, si se tomara en cuenta a todos los que viven en el territorio como comunidad, eso causaría otro problema, porque habría quienes irían a asentarse a las comunidades para aprender y reproducir los textiles con beneficios propios, justificándose como miembros de la comunidad. Por ello, considero que sería enriquecedor conocer a quienes se les reconoce como miembros de una comunidad y cuáles sería sus derechos y obligaciones, y dentro de ello investigar cómo se les considera a los no nativos, retomando la idea del ser mestizo mencionada por el tejedor Mauricio, la cual plantea que un mestizo puede ser: aquel que llegó a vivir a la comunidad, como la tejedora Flor Soledad; aquellos que han vivido en la comunidad pero sus padres llegaron al lugar; y aquellos que viven en la comunidad pero su familia llegó al territorio desde varias generaciones atrás.

Finalmente, esta idea sobre qué pasaría si el saber del telar de cintura de Milpa Alta quedara restringido a la comunidad milpaltense, es solo una hipótesis de la que no muchos hablan o consideran, ya que como se ha estado mencionando en este análisis, la relevancia de rescatar el saber del telar de cintura de Milpa Alta radica en reproducir el saber y abrir paso a su reconocimiento en la sociedad para revalorar estos saberes ancestrales y volver a usarlos y practicarlos.

“una chica que no me acuerdo, que la llegué a ver en Tiktok, decía que todos los que no éramos de las comunidades originarias y portábamos, estábamos robándonos como la esencia, pero si dije: ‘ahora resulta que en ese reconocimiento tampoco podemos usar esas prendas porque entonces es suplantar esa cultura’, cuando lo que se ha ido buscando es tener el reconocimiento, y ¿cómo vas a tener el reconocimiento?, también valorando y portando x prenda” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

¿Cuántos de los y las nuevas tejedoras tendrían prohibido de reproducir la técnica ancestral compartida abiertamente, si se llevara a cabo la idea de proteger legalmente el saber y práctica de telar de cintura?

Esta acción, prohibiría tejer a 8 de los 12 entrevistados para esta tesis, tomando en cuenta las ideas de comunidad o miembros de una comunidad, brindadas por los tejedores.

Ahora bien, respecto a la cantidad de tejedores y tejedoras entrevistados para esta tesis, que son “externos” a la comunidad y los datos presentados por los entrevistados en sus talleres, se sabe que la población de aprendices externos a Milpa Alta no es mínima, y evidentemente se estaría perdiendo una cantidad importante de tejedores y tejedoras, y aprendices.

“En realidad empecé en el 2014 aquí en San Pedro, en la plaza pública, en el quiosco que se llama El ventorrillo, ahí daba clases varios años, clases gratuitas. A veces me sorprendía que venían personas de otros lugares, de otras alcaldías a tomar clases aquí” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“durante la pandemia que estuve dando clases en línea con personas de todos lados” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

Además de esta prohibición y reducción de tejedores de telar de cintura, el objetivo principal que presentan los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura aprendido en Milpa Alta sería quebrantado, ya que se estaría cerrando la enseñanza y limitando la reproducción, salvaguarda y uso del saber ancestral, como se hacía hasta hace unos años con las tejedoras tradicionales.

Por esto, la idea de limitar la reproducción y pertenencia del saber no tiene tanta fuerza como la importancia del uso de la iconografía, pues como bien lo mencionan la mayoría de los tejedores y las tejedoras, lo que importa es otorgar el reconocimiento de lo aprendido y practicado a quien o quienes merecen, en este caso, a las tejedoras tradicionales que practicaron el saber a pesar de la modernidad y discriminación hacia su trabajo, y a la comunidad que salvaguarda el territorio, la cultura y la historia de donde se alimenta el telar de cintura.

#### 4.5.4.2 Propiedad abierta o compartida

Para el caso de Milpa Alta, los y las nuevas tejedoras de telar de cintura, reconocen continuamente que el saber fue aprendido en Milpa Alta, a través de sus talleres, clases, pláticas, e incluso a través de la forma en que venden sus piezas, respetando precios similares entre tejedores o favoreciendo a las piezas de tejedoras tradicionales. Es por esto, que algunos de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras coinciden con la idea de una propiedad intelectual abierta, para quienes conocen, respetan y reproducen el contexto, la historia y la cultura de la comunidad milpaltense, reprobando las acciones de aquellos que solo toman y reproducen las técnicas e iconografía sin dar crédito a Milpa Alta y a sus tejedoras tradicionales.

“más que registrar tal cual el diseño, es como darle el lugar a la comunidad, esa denominación de origen: “el telar de cintura en la Ciudad de México se preservó en la zona de Milpa Alta”, (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Y es que creo que es importante el origen, si es importante saber de dónde viene, porque para todo hay una explicación (...) Ese es el discurso que ahora manejo, y solamente decir: si lo portas pues di que es de Milpa Alta nada más, porque es importante saber del origen.” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

Por ello, la idea de propiedad sobre el saber del telar de cintura, que manejan los y las nuevas tejedoras, radica en la acción de **enseñar y reproducir: la técnica y el contexto del saber**, lo que ocurre cuando crean piezas artesanales e involucran simbolismos ancestrales y modernos (figuras o iconografía), así como el contexto social, cultural e histórico de la comunidad que, en experiencia y

palabras de los entrevistados, se aprende mejor en el contacto directo con Milpa Alta:

“Yo creo que es diferente lo que hacemos nosotros, que cuando te inspiras en esa técnica y que empiezas a tomar elementos; por ejemplo: este (señalando su blusa) a lo mejor no lo encontremos en ninguno de los bordados o tejidos tradicionales de Milpa Alta porque la combinación la estoy haciendo únicamente yo, a diferencia de que como tal, así como está esa prenda, yo la haga en una industria, ahí si es robo, pero realmente no es algo que apenas se vea afectado, siempre, por el tiempo de manufactura.” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

“Yo creo que es ese respeto a la comunidad, eso es algo que nosotros en algún momento platicamos cuando estábamos dando clases, en no enseñar al menos el labrado de urdimbre y mandarlos a Milpa Alta, en esta cuestión de respeto a la comunidad es: ‘sí, ya saben tejer, ¿quieren aprender el labrado de urdimbre?, vayan a Milpa Alta, conozcan la comunidad, conozcan a las tejedoras, compren una prenda de Milpa Alta, visiten el espacio donde nosotros aprendimos, que es con la maestra Flor, vayan”, al menos nosotros, las fajas de labor nunca las hemos vendido, siempre han sido de uso personal.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“decidimos que en el taller teníamos que ver un contexto sociocultural a la par de que enseñábamos a tejer (...) fue como de: vas a tener que venir a Milpa Alta, vas a tener que conocer los usos y costumbres, el lugar que se ha conservado, por quienes se ha conservado, la historia del taller. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

Esa combinación de lo ancestral con lo moderno da paso a la innovación que los mismos tejedores mencionan, la cual permite crear nuevas piezas e introducirlas al mercado actual.

“hay muchas piezas que son innovación, que el único contexto tal vez cultural o histórico que tengan es que fueron hechas en telar de cintura, pero a lo mejor ya no tienen un diseño de la zona o a lo mejor es un tejido básico; pero el hecho que sean tejidas en telar de cintura les da una riqueza cultural, a lo mejor no es una faja, a lo mejor es un monederito blanco con un botón, pero si esa persona que lo tejió sabe todo el contexto

cultural que viene en telar creo que es una pieza que no le resta valor por la sencillez de su presentación” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

“cuando se empieza a trabajar innovación en un proceso artesanal me parece que ese proceso artesanal está ganando mucho porque lo pone en el centro de atención, entonces la gente empieza a conocerlo (...) habrá quienes estén en contra de que la innovación, de pronto ya va a afectar la tradición, probablemente sea así (...) esa tecnología aplicada al telar no representa una afectación o un daño, o un ataque a la actividad, más bien la están fortaleciendo porque está llegando a otras personas.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Los y las nuevas tejedoras de telar de cintura de Milpa Alta, practican una nueva forma de tejer guiada por la innovación y la apertura de conocimiento, lo que genera, actualmente, una propiedad abierta o compartida para y por los y las nuevas tejedoras de telar de cintura.

Las tendencias en constante cambio han hecho resurgir lo tradicional, en donde se han replicado diseños, técnicas y tradiciones en el cine, las artes y la moda, para identificarlos con lo mexicano, por ello, se ha planteado en algunas comunidades la protección legal de los diseños textiles artesanales; para el caso de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras que aprendieron en Milpa Alta, restringir el uso de la iconografía a la comunidad generaría problemas para muchos de ellos y sus aprendices, que son externos al territorio, es por ello que su reproducción del saber se asienta bajo normas morales, entre tejedores, que dictan el uso y reproducción del saber y la práctica en conjunto con el contexto social, histórico y cultural de Milpa Alta, dejando a un lado la idea de propiedad intelectual y utilizando el concepto “apropiación” para justificar el uso y reproducción del saber, la técnica y la cultura aprendida de Milpa Alta a través de telar de cintura, y su propia identidad.

“Eso de la apropiación pues no lo sé, a mí me encantaría que se apropiaran de los saberes y que identificaran, y que dijeran: ‘sí, es una pieza textil con iconografía náhuatl’ (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

## 4.6 Definición y nombramiento de las piezas elaboradas en telar de cintura

Para entrar en la discusión sobre el nombramiento de las piezas tejidas en telar de cintura, partiré de las definiciones dadas por las y los entrevistados acerca de la herramienta que crea estas piezas, el telar de cintura; posteriormente se revisarán las respuestas sobre qué es arte y qué es artesanía, para adentrarse en la problemática de si los tejidos de Milpa Alta son arte o artesanía, y así entender la construcción del concepto o nombre que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras brindan a sus piezas textiles, tomando en cuenta, también, todo el contenido simbólico mencionado en los capítulos anteriores de este análisis.

### 4.6.1 Telar de cintura

El telar de cintura (*Otlame*), desde la voz de los y las nuevas tejedoras que aprendieron de Milpa Alta, se define como una **herramienta, una tecnología y un mecanismo que permite tejer piezas textiles**, mediante el uso de técnicas como: la labor o labrado de urdimbre, el tafetán y el alistonado o mosqueado (visto en el apartado “Características del tejido en el telar de cintura de Milpa Alta” de esta misma tesis), así como el uso de la creatividad y el simbolismo.

“Una tecnología que permite tejer.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022 y Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).



Telar de cintura de la tejedora Ogla Thelma. Fotografía propia.

De acuerdo con el autor Bijker, Wiebe, el significado de tecnología está referido a tres cuestiones, de las cuales, para el entendimiento de lo que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras refieren a telar de cintura, se retoma que: “En el nivel más básico, ‘tecnología’ refiere a un conjunto de objetos físicos o artefactos, tales como computadoras, autos, o máquinas para votar” (...) Finalmente, y más cercano a su origen griego, ‘tecnología’ refiere a conocimiento: se trata tanto de aquello que la gente conoce como de lo que hace con las máquinas y los procesos de producción relacionados” (Bijker, Wiebe E. 2005). Para el primer caso, se entiende que **el telar de cintura es una tecnología** porque es definido como una herramienta que ayuda a tejer, y, por tanto, dentro del significado de Bijker, se toma en cuenta como artefacto, que está compuesto por cierta cantidad de palitos que en conjunto forman el telar de cintura y permiten tejer.

“es una herramienta tecnológica creada a partir de otates o palitos para transformar hilos en artesanía y en telas específicamente” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022)

“es un mecanismo a raíz de palitos e hilos que nos sirve para crear prendas textiles que podamos usar o adorar. (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022)

Para la segunda cuestión, WieberBijker dice que **tecnología es conocimiento**: “aquello que la gente conoce como de lo que hace con las máquinas y los procesos” (Bijker, Wiebe E. 2005), es decir, la tecnología en este sentido es el conocimiento que los y las tejedoras tiene para crear; este conocimiento implica la aplicación de diferentes procesos (tintar las fibras, torcer las fibras, urdir los hilos, medir), el saber operar los palitos del telar de cintura u *Otlame*, el saber tejer con ciertos tipos de técnicas, y saber aplicar significado y contexto a la pieza textil (iconografía, cultura e identidad).

“el telar de cintura es un arte no una artesanía (...) es un cúmulo de conocimientos que permite expresar a los tejedores su sentir, su historia, su contexto” (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“pues la tecnología, y cuando decimos eso, lo que dijo Flor, involucra la química, la matemática, hasta la taxonomía...” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Dentro de las percepciones de los y las nuevas tejedoras, se considera que el telar de cintura es también un **instrumento de comunicación**, como se vio en el apartado “Comunión: entender el telar” de esta tesis, ya que el *Otlame* vincula o pone en común al cuerpo con la naturaleza, la cultura y la historia; también se crea una comunión entre el cuerpo y la mente que da paso a la meditación y la conciencia sobre el yo; y por último, el *Otlame* sirve como instrumento o medio de comunicación generacional a través del cual se cuentan historias de familias, hechos o culturas del pasado, se conoce y se comparte el contexto natural, cultural e histórico, y además se comunica sobre la persona que lo realiza (tejedor), sobre sus gustos, sus ideas, su habilidad, sus sentimientos, y su creatividad; como lo decían las tejedoras tradicionales y las actuales, el telar comunica, es un lienzo en blanco para contar acerca de otros o de uno mismo.

“es una tecnología en la cual aplicas técnicas (...) Es una tecnología que nos permite tejer indumentaria, tejer arte, y representar, comunicarnos a

fin de cuentas, porque también lo veo como un instrumento de comunicación”. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

“Para mí el telar no es una artesanía, para mi es parte del arte que realmente prevalece de la época prehispánica, es de verdad un arte, el comunicarte..., es un universo los hilos, porque en el momento que tú lo pasas por el urdidor, que pueden ser cuatro palos, tres palos clavados en la tierra, y es un universo que tú vas yendo y viniendo y no se corta, empieza y se corta al final que terminaste tu urdimbre” (Islas Vargas, Luisa. 30 de abril del 2023).

“El telar de cintura es una oportunidad de estar en contacto con mi raíz, con mi esencia, (...) ese contacto con la naturaleza; es que justo eso, el telar de cintura viene de la madera que viene de un árbol, y que un árbol puede ser representado como el árbol de la vida, entonces, justo es el contacto con la naturaleza y el contacto conmigo misma, porque en el telar me enfrento a mí misma: mis complicaciones, (...) el telar de cintura ha sido un aprendizaje, es una herramienta que me heredaron mis ancestros” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

“El telar de cintura, para mí, es un medio que me permite conectarme conmigo, para estar presente en ese momento (...) yo digo que el telar es un buen compañero que te permite hacer un ejercicio de reflexión tanto en tu persona, y que también te permite expresar tus emociones a través del tejido, porque muchas veces cuando no estamos bien en lo emocional, se refleja en el telar: se llegan a reventar los hilos, o se amarran, o el tejido nos queda muy tenso, dependiendo también de nuestro estado de ánimo es lo que reflejamos en el tejido.” (Dávila Galicia, Oglá Thelma. 13 de febrero del 2023).

En el contexto de los y las nuevas tejedoras, también se entiende que el telar como instrumento de comunicación, ha logrado poner en común a la cultura tradicional con la cultura actual, hablando de la implementación de nuevas técnicas, figuras, colores y diseños de piezas.

Por último, se considera que el telar de cintura es una forma de subsistencia, un oficio que permite a los y las nuevas tejedoras generar ingresos para cubrir ciertas necesidades.

“para mí, por ejemplo, es mi subsistencia, yo me dedico a esto. Para mí es mi forma de vida, mi sustento, mi alimento, todo.” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“me gustaría definirlo como algo que sustenta la vida, como algo que es, bueno que debería de ser una parte medular en nuestra vida diaria, bueno en mi vida diaria.” (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

#### **4.6.2 Pieza textil definida como arte**

“es un arte porque es único, porque es irrepetible, porque te crea emociones, te crea sensaciones, es una creación única, no importa si la misma persona teje una pieza similar, siempre va a ser diferente. (...) aclarando que no solo es arte, el telar de cintura es ciencia aplicada..., el telar de cintura requiere de física, de matemáticas, de química”. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

En la cita anterior, la tejedora Flor vincula el concepto de arte y artesanía a través de la idea de que el arte es único e irrepetible; respecto a lo narrado por los y las tejedoras entrevistadas para esta tesis, las piezas textiles que crean en telar de cintura son únicas e irrepetibles, porque, independientemente de que su apariencia pudiera coincidir con otras piezas, los textiles creados en telar de cintura llevan diferentes significados en cuanto a los gustos, sentimientos, historias del tejedor o del comprador, además de las historias sucedidas y sentimientos plasmados en la pieza a lo largo del proceso de tejido.

“son una representación artística, yo creo que en cada pieza uno pone, además de la creatividad porque si esta la creatividad, la imaginación, la combinación de colores..., pero uno exterioriza lo que es uno, y yo creo que también habla del atrevimiento” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

“Sí sigue siendo arte, aunque no tenga iconografía, la creatividad y los sentimientos siguen plasmándose ahí.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Intelectualmente, el arte está relacionado con la expresión de los sentimientos, el artista generalmente crea una pieza y se expresa a través de ella, para el caso de las piezas textiles creadas en telar de cintura, también aplica este reflejo del artesano o tejedor.

“yo creo que cada pieza de telar o cada objeto que uno crea, no solamente las cuestiones textiles, tiene que ver con sentimientos, con todo lo que le está pasando al artista.” (León Paredes, Yolia Judith. 14 de mayo del 2023).

Cuestiones simbólicas e inmateriales como: la exteriorización del tejedor (hablando de sus gustos, sus emociones, su contexto, su historia), la imaginación, la creatividad y la cultura que se plasman en el textil, son las que sugieren que el arte y las piezas textiles elaboradas en telar de cintura son lo mismo.

#### **4.6.3 La artesanía en la noción de los y las nuevas tejedoras de telar de cintura**

“di por hecho que una artesanía es una pieza que se realiza, igual, plasmando los saberes, los recuerdos, las vivencias, las ideas, el sentir..., ahí a lo mejor le pondría: por medio de materia animal y vegetal para poder realizar, una artesanía.” (Flores Luna, Miriam. 17 de febrero del 2023).

En esta definición, la representación del creador a través de su vida y su sentir forman parte del concepto de artesanía, al igual que del arte, pero se añade el uso de materiales animales y/o vegetales, que continúan la aplicación de prácticas tradicionales que señalan el uso de materiales a la mano o a disposición.

“podría yo decir que es un trabajo manual, con elementos propios de una comunidad que representan al pueblo” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

“pienso que quizá artesanía es un conocimiento tradicional, comunitario, que resguarda cierta comunidad o ciertas comunidades (...) pero si es algo muy característico de una comunidad, es como un oficio que se dedica una comunidad en particular” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En las definiciones anteriores, la artesanía es considerada como un oficio característico de una comunidad, y como tal, incluye elementos de esa comunidad en su creación, respecto a la sabiduría, la historia y la cultura, y en su representación o aspecto físico (colores, formas, figuras). Pero, al hablar de comunidad, generalmente los y las nuevas tejedoras refieren a grupos con herencia cultural prehispánica, por lo que relacionan las artesanías con los pueblos indígenas o comunidades indígenas.

“tendría que ser de un pueblo indígena para que pueda ser artesanía, y la elaboración básicamente a mano”. (Villegas Hernández, Flor Soledad. 20 de septiembre del 2022).

De modo que los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura conciben a la artesanía como una pieza que representa al creador (artista / artesano), a la cultura, a las prácticas y a la sabiduría de una comunidad, y que tiene como base a lo tradicional, refiriéndose a lo natural y las prácticas heredadas.

“Entonces la artesanía creo que es un proceso que debe contemplar estas características: los materiales que sean de calidad, pero que sean elaborados de una forma pues natural o tradicional, digámoslo así; dos que tengan un contexto cultural; y tres que tengan un contexto histórico, (...) creo que la artesanía debe destacar, además de la propia actividad, debe destacar por el proceso cultural e histórico.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

#### **4.6.4 La problemática de nombrar y definir las piezas creadas como arte o artesanía.**

A lo largo de la investigación realizada para esta tesis, se identificó que el problema de nombrar a las piezas creadas en telar de cintura con saber ancestral,

radica en la percepción individual o grupal de los conceptos arte y artesanía, y en su influencia académica o tradicional, es decir: la o las personas definen y nombran a las piezas a partir de su contexto de aprendizaje (ya sea académico o de herencia) y de su propia percepción de lo que es arte y artesanía; donde se puede encontrar que un artesano y un intelectual nombren a la pieza creada como artesanía, o, que un artesano y un intelectual nombren a la pieza como arte, como sucedió con los y las tejedoras entrevistadas para esta tesis, donde algunos adquirieron su conocimiento práctico y teórico en escuelas especializadas de artesanía, otros de las historias y las reuniones de tejido con las tejedoras tradicionales, y algunos más de ambas cuestiones, la escuela y lo heredado. Esto, junto con sus percepciones individuales, los llevó a pensar sus propias definiciones sobre lo que es artesanía, y cómo nombran y conciben a las piezas que crean en telar de cintura.

“pues habrían muchas cosas que son catalogadas como arte que no deberían de estar y en artesanía por el hecho de que son piezas únicas y son hechas manualmente, (...) yo le encuentro mayor relevancia a las artesanías que al arte de categoría.” (García Cisneros, Elizabeth Eutiquia. 14 de mayo del 2023).

Si retomamos las definiciones académicas, que se muestran en el capítulo Arte o artesanía de esta tesis, se encuentra una justificación implícita, que sugiere que las artesanías son nombradas así por ser piezas creadas por una comunidad cultural; pero también se encuentra explícitamente la definición de artesanía, como un producto elaborado manualmente. Y aquí se halla el problema para definir arte, artesanía o producto comercial, ya que por un lado están las piezas creadas con sabiduría y técnicas ancestrales; por otro lado, están las piezas creadas con técnicas novedosas y simbolismos actuales; y, por último, se insertan los productos comerciales sin contexto cultural, con mayor valor comercial que cultural o simbólico. Estas clasificaciones de las piezas o productos, podrían ayudar a la definición de ellos, pero el error cae sobre la interpretación y la poca claridad de los conceptos, ya que si se asume que artesanía está relacionada con lo indígena o las culturas o comunidades con prácticas tradicionales y con lo hecho manualmente, se cae en el error común de nombrar por igual a la pieza con contexto y simbolismo cultural y/o tradicional y a

la pieza sin contexto cultural<sup>7</sup> con fines lucrativos que cumple la regla de ser hecha manualmente.

Continuando con la problemática del arte y la artesanía, en la investigación realizada para esta tesis se halló una distinción entre ambos conceptos o ideas, lo cual se basa en el contacto o aproximación entre la pieza y las personas.

“el arte es solamente para ver y la artesanía se puede tocar, (...) una vez un compañero me dijo eso, es que el arte... estamos acostumbrados a verlo en exposiciones, de no tocar, de que es algo quizá como más elitista..., le digo: pero es que la artesanía puede ser arte, ¿quién dice que no es arte? qué concepto o qué elementos toman para decir que esto es arte y esto es artesanía. (...) si tú te vas con alguien que ha estudiado, que ha viajado, él tendrá otra definición de arte, para él la artesanía puede ser algo muy... del pueblo, y para mí no, yo veo las piezas de las compañeras, antiguas, y digo: esto no es artesanía, esto es... ve como está elaborado, es todo un arte tejer... pero hay quien dice que no. No podría decir, no podríamos separarlas, arte y artesanía” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

En la cita anterior, se menciona que la **proximidad entre el sujeto y el objeto** son las que definen si se trata de una pieza de arte o artesanía. Hablando del arte, se podría considerar que la proximidad entre el sujeto y el objeto es nula, ya que es necesaria la distancia para mantener la “esencia” o expresión original del autor; aquí hay dos direcciones del arte que no se toca: una está dirigida a las piezas históricas que son consideradas arte, y por su antigüedad y delicadeza, la exposición al medio ambiente y a las personas, es controlada para mantenerlas en buen estado<sup>8</sup>. Por otro lado, está el arte moderno o actual, aquel que también

---

<sup>7</sup> Al hablar de las piezas sin contexto cultural, con mayor valor comercial que cultural, me refiero a las creaciones actuales que se hacen con material natural, prefabricado o reciclado, que gana la denominación artesanía por ser piezas elaboradas manualmente, como: jabones artesanales, velas artesanales, ropa artesanal, accesorios artesanales, etc. Productos que no tienen relación con una comunidad o cultura tradicional o prehispánica, y que generalmente solo son invenciones con fines lucrativos.

<sup>8</sup> “Al tocarlas dejamos grasa que el cuerpo produce naturalmente, pero también quedan células muertas, así como bacterias y virus. Con tocarlas una vez no pasa nada, pero multiplique por cientos de personas que visitan diariamente el museo, por 365 días, por 65 años que llevan las piezas expuestas, y tendríamos una capa de grasa que provocaría daños irreversibles a la superficie” (Delgado Calderón, Alfredo. s/f).

sugiere el desgaste o daño a las piezas nuevas, con valor más comercial - cultural, es decir, referido a la popularidad del artista, al auge del tipo de arte o a la técnica<sup>9</sup>.

Ahora bien, en el caso de las artesanías, la proximidad entre sujeto y objeto es total, es decir que no hay restricciones, al contrario, considero que la proximidad pone en contacto al sujeto y al objeto: agudiza los sentidos para admirar y sentir los colores, las formas, las texturas y los olores. Desde el punto de vista de alguien que ha visto y vive la artesanía, como los tejedoras y las tejedoras entrevistadas, se puede notar el trabajo que implica elaborarlas, por ello su ojo especializado se centra: en el detalle y los colores, la simetría, y el simbolismo; el arte dentro de esta cosmovisión es lo que todos ellos ven en su vida como tejedores, aquella pieza manual, elaborada con materiales naturales o herramientas ancestrales, que lleva una carga simbólica y cultural, que representa a través de una historia (de la penosa que la hizo o de quien la pidió) y genera historia (por ser piezas tradicionales de la cultura mexicana o la cultura quien las elabora).

Otra distinción que surge entre el arte y la artesanía, de acuerdo con los y las tejedoras entrevistadas, es la **privación o limitación del arte**.

“siento que el arte siempre se ha movido en estratos muy altos y la artesanía en estratos un poco más de identidad de comunidad (...) artesanía implica la identidad de una región el arte no, el arte es una representación de una sola persona de un artista; y la artesanía a pesar de que lo hace una sola persona no representa a esa persona, representa a una comunidad” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

De lo dicho por el tejedor Gerardo, entiendo que el arte y la artesanía se mueven en cierta posición o clase social, porque al decir que el arte “se ha movido en estratos muy altos” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022), considero que hace referencia a las clases altas donde ese tipo de arte suele presentarse en museos, galerías de arte, exposiciones de arte privadas, de cobro (para quien puede pagar la asistencia o para quién gana la asistencia por ser

---

<sup>9</sup>¿En qué se basan los seguros para ‘valuar’ la obra?: “la oferta y la demanda, el artista o autor, la temporalidad de la pieza y la técnica con la que está hecha.” (Aguilar Claudia. 2016).

popular). En cambio, la artesanía está siendo relacionada por el tejedor con la comunidad, es decir, es un **tipo de arte que es accesible**, a todo público, y que representa a una comunidad, por lo que habría que preguntarse entonces, si estas definiciones no entrañan también clasismo y racismo.

Al final, la problemática de definir qué es arte y qué es artesanía debe sumergirse en las distinciones entre una y otra, en los tiempos y contextos históricos, en las bases donde se construyó lo que hoy se denomina arte: la cultura, los artistas y las técnicas, por ejemplo: los griegos y la escultura; los aztecas y el penacho.

#### **4.6.5 ¿Cómo nombran y reconocen a las piezas textiles los y las nuevas tejedoras?**

Hay diferentes formas en que los tejedores y las tejedoras nombran o refieren a las piezas que elaboran, la primera de ellas es el uso de la palabra textiles, pero no refieren a la pieza solamente como: “todo aquello que esté relacionado con hilados, tejidos, telas, y la industria de la indumentaria.” (Instituto Textil Nacional, A.C. 2019), sino que agregan a esta referencia la idea de cultura y proceso de elaboración, como si estuvieran implícitas en el concepto.

“Le llamé en general textiles, procuro ya no usar la palabra artesanía en general para todas las cuestiones, llamémosles artesanales (...) cuando digo textiles me refiero a las prendas que hacen los pueblos originarios, en general no solamente en México sino en todo el mundo, pues son técnicas sofisticadas de elaboración de prendas, no es nada menor. Para mí la alta costura es eso, no las cosas que vemos en las pasarelas. (...)si es tan sofisticado, pues debe de llevar buenos materiales. (Cuevas, Mauricio. 11 de octubre del 2022).

“Son a lo mejor procesos que no tenemos tan visibles (...) Es una prenda elaborada; pero ¿qué hay detrás de ella?, es conseguir el hilo de algodón, es torcer el hilo de estambre, es diseñarlo” (Lozano, Iris. 7 de septiembre del 2022).

“yo creo que cuando va acompañada de la producción humana esto es una dinámica. Decía, y esa es mi visión, estas narrativas que se crean, se construyen y ¿para qué?” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

Esta idea radica en que las piezas creadas por los y las nuevas tejedoras de telar de cintura no solo son piezas textiles para cubrir el cuerpo, sino que tienen significado, como dice Juan Carlos, se construyen con un objetivo que va más allá del vestir: representar y reproducir la cultura.

Otros tejedores, complementan el concepto anterior de textil con los de arte o artesanía, dando justificación así a su nombramiento.

“es arte textil porque lleva todo su proceso de programación y de planeación.” (Dávila Galicia, Oglia Thelma. 13 de febrero del 2023).

La primera relación, o complemento de conceptos, se hace entre arte y textil (las piezas creadas en telar de cintura) (**arte textil**), dónde se justifica que ambas prácticas emplean procesos mediante los cuales se llega a la creación de la pieza artística, en el caso del arte, se dice que: “El proceso artístico es la actividad por la cual se desarrollan nuevas obras, plásticas, musicales, teatrales, literarias y otras (...) El proceso artístico consiste en una serie de eventos tanto intuitivos como intelectuales que van desde la idea que surge de una realidad (material o inmaterial) hasta su realización” (Torres Pérez, Ana Mercedes. 2002). Para el caso de las artesanías, como se mencionó en el apartado “Sobre el uso de otros saberes (ciencias) que se necesitan para crear piezas en telar de cintura” de esta tesis, la administración o el proceso de planificación también son parte de la creación de las piezas textiles, ya que se habla de programar: el tiempo de trabajo asignado, la planificación mental de los pasos a emplear (dependiendo de la pieza o técnicas a utilizar), adquisición de materiales, creación del diseño (tipo de prenda, figuras y colores), tiempo de tejido y como opción extra, la asignación de valor cambio de la pieza.

En la segunda relación, o complemento de conceptos, es la de artesanía y textil (**artesanía textil**), para dar referencia a los procesos de programación anteriormente mencionados, y la implicación cultural de las piezas. Referencia similar a la mencionada anteriormente con la palabra textiles, la diferencia entre ambos nombramientos, es el agregado de la palabra artesanía para remarcar la implicación cultural.

“Es para mí el resultado de un proceso técnico y tecnológico de tejido (...) tienen una implicación cultural, es complejo (...) es todo un proceso, (...) y todo el proceso de la técnica es saber que primero es el diseño, (...) y en función de tu diseño pues tiene que hacer el urdido para que al momento de tejer todos esos colores que tú quieres que sean visibles se vean. Es un proceso pensado y complejo, y el resultado es justamente artesanía textil.” (Lagunas Ramírez, Gerardo. 20 de octubre del 2022).

Por último, se toma en cuenta la relación entre la pieza tejida en telar de cintura y la idea de identidad, ya que los tejedores y las tejedoras consideran que la identidad cultural o personal va implícita en la pieza, porque los procesos y técnicas de elaboración tienen una fuerte influencia con la cultura y la tradición, y porque la imaginación o estado de creatividad expresan parte del creador.

“Toda esa producción artesanal desde luego tiene un profundo significado de identidad, y solo porque hablamos del textil, pero si lo trasladamos a cualquier otra manifestación de esas culturas, es cultura completa, si va la lengua, la cosmovisión, la manera de identificarse en el espacio, territorio o más todavía en el espacio tiempo...” (Loza, Juan Carlos. 20 de septiembre del 2022).

“más bien yo le doy un valor, para mí es un valor cultural y de identidad, para los pueblos originarios. Para mí eso es el Textil, nuestra identidad y nuestra cultura” (Rodríguez Ibarra, Daniela. 8 de septiembre del 2022).

Llamar a las piezas creadas en telar de cintura como: arte textil, artesanía textil o artesanía, no implica el uso estricto de la significación dada a los conceptos, sino que el significado varía de acuerdo con la cosmovisión que adquieren los y las tejedoras en su aprendizaje, lo cual influye en los procesos de definición para nombrar y referir a las piezas.

Habría que delimitar la línea entre lo que se considera como artesanía “tradicional” (referido a las prácticas tradicionales y de culturas antiguas), artesanía “moderna” (piezas elaboradas manualmente sin implicación cultural antigua) y piezas comerciales con referentes culturales (elaborados en fábrica sin añadidos simbólicos culturales: técnicas, herramientas y conocimiento ancestral), para así entender la igualdad entre arte y algunas piezas tradicionales que

contemplan la transmisión ideas y sentimientos, así como la motivación de creación.

Finalmente, retomo el tema de la discriminación, ya que al igual que la palabra indígena, las “artesanías” o las piezas creadas con técnicas, simbolismo y sabiduría ancestral adquieren un valor inferior tanto en la forma de nombrarlas como en su valor cultural y económico. Con respecto a lo visto dejo algunas preguntas al respecto:

¿Por qué el arte antiguo, o las técnicas y conocimientos de elaboración de otras civilizaciones (Europa) es nombrado y valorado como arte, y el arte antiguo, o las técnicas y conocimientos de elaboración de las civilizaciones antiguas de lo que hoy es América, es nombrado artesanía, degradando su valor como arte?, ¿Acaso la justificación de esto radica en el número de reproducciones de una pieza que podría ser similar, por ser representativa, de la cual sus pequeñas diferencias no se observan tanto como las del “arte” moderno?, reproducciones que de igual forma se usan el arte “viejo” para su venta (pinturas, música, esculturas, cine).

Considero que el arte de las culturas europeas y americanas ha mantenido la historia, el conocimiento y las prácticas antiguas; ambos casos se han desarrollado en diferentes ambientes, pero creo que la diferencia entre el arte de un lugar y de otro se encuentra en la actualización o innovación de los diseños, es decir, las artes “europeas” implementaron desde hace mucho tiempo el uso de la creatividad, teniendo de base las técnicas y algunos conocimientos, pero las artes practicadas en “América prehispánica” o para decirlo mejor, en Mesoamérica, se negaron a cambiar los diseños, lo que nos trae a la actualidad, donde el arte, o la llamada artesanía de algunas comunidades, ha empezado a innovar en la implementación de nuevos diseños, lo que nos lleva a un tipo de revolución de las “artesanías”, para proseguir con la libertad de creación, bases como: esculpir, tallar, moldear o tejer.

## CONCLUSIONES

En el análisis y desarrollo de esta tesis, se explica cómo el telar de cintura u *Otlame*, es una herramienta con una doble función: crear y comunicar. El telar de cintura es una herramienta y “mecanismo” tecnológico que permite tejer textiles. Es una herramienta de comunicación que vincula física y simbólicamente a los tejedores y las tejedoras con el mecanismo; permite la conexión de los tejedores y las tejedoras con la naturaleza; ofrece el contexto para compartir entre tejedores; funciona como transmisor de expresiones, sentimientos cultura e historia; y es productor y reproductor de cultura.

Observando esto desde la comunicación, de manera directa, el tejedor es el emisor, el textil es el mensaje y el portador u observador es el receptor, aunque en distintos momentos los tejedores son también receptores y los usuarios de estos textiles se convierten también en emisores. De manera indirecta, los y las tejedoras asumen roles de emisores y receptores; el telar es la herramienta de comunicación entre: tejedora - tejedor, tejedores – aprendiz, tejedores – comunidad, tejedores – naturaleza, tejedores – historia, tejedores – cultura, tejedores – simbolismos, entre los tejedores – y su conciencia, y entre los mismo tejedores; el mensaje es el textil, pero también las formas de expresión verbal y no verbal dentro del contexto del tejido; y por último el receptor, que son los tejedores y las tejedoras, la comunidad, las personas que usan las piezas textiles y aquellos que las observan.

Como parte de esta idea de comunicación, la generación actual de tejedores y tejedoras han desarrollado un lenguaje diferente al tradicional, que a partir del testimonio del tejedor Gerardo Lagunas, donde se reconoce su aporte al nombrar a esta generación de tejedores como “nuevos tejedores”, y como parte del trabajo de investigación y análisis para el desarrollo de esta tesis, se ha desarrollado la idea del neo lenguaje o nuevo lenguaje que manejan los nuevos y las nuevas tejedoras de telar de cintura. Retomando que lo nuevo se inserta en diversas prácticas que van desde el diseño, los instrumentos, los colores, el conocimiento, los aprendizajes, en la capacidad de abrir nuevos talleres, en la apertura que surge del nuevo interés por reconectarse con el tejido, de los nuevos textiles y de los nuevos tejedores.

Este nuevo lenguaje o neo lenguaje, se forma a partir de las prácticas, ideas y visiones de las nuevas generaciones de tejedoras y tejedores, quienes insertan la innovación y adaptación en sus formas de emitir reproducir la práctica y el saber, para que este sobreviva y sea producido y reproducido, como lo indican sus objetivos; lo que genera en la práctica del telar de cintura que cambie el estado privado y generacional del saber del telar de cintura, a uno público o de interés; que se enriquezca el textil con el uso de otras técnicas, materiales y nuevos diseños; y que se contemplen acuerdos económicos sobre el valor de cambio de estos productos en la comunidad, mismos que a su vez están de cierta forma regidos por el valor de cambio del mercado artesanal, hablando de los materiales y las prendas.

Es decir, a través del neo lenguaje y de los nuevos tejedores y las nuevas tejedoras de telar de cintura, se han aumentado los “canales” por los cuales se transmite el saber, como: talleres, diseños de textiles, exposiciones, pasarelas, libros, etc., y se ha expandido el mensaje que contempla la reproducción del saber, la existencia del telar de cintura, de los textiles y la historia y cultura de Milpa Alta.

A lo largo del análisis de esta tesis, se menciona la idea de adaptación, innovación y reproducción del saber del telar de cintura de Milpa Alta, como una oportunidad para salvaguardar y difundir la cultura milpaltense; pero también se presenta un lado opuesto a esta apertura, donde no hay límites establecidos y tanto el saber, la iconografía y las técnicas, se exponen al plagio, dejando vulnerables a los tejedores y las tejedoras que ejercen esta práctica tradicional como difusión cultural y sustento económico.

Este problema desarrollado en el apartado “La propiedad intelectual” de esta tesis, aborda los diferentes puntos de vista sobre una práctica abierta o restringida, que en la actualidad se guía bajo normas morales que los propios tejedores aplican en su día a día; y también se menciona un significado diferente del concepto: apropiación cultural, que no contempla el plagio, sino la capacidad de las personas de aceptar y adoptar este conocimiento y práctica tradicional a su identidad cultural, lo que constituye para algunos el regreso a su cultura. Respecto al concepto original de apropiación cultural: “Se considera que

es apropiación cultural al fenómeno de tomar elementos de una cultura minoritaria y emplearlos sin sus significados originales en un contexto ajeno casi siempre con fines comerciales” (González Tostado, Francisco Javier. 2020). Para tal caso, la práctica de telar de cintura ejercida por los nuevos y las nuevas tejedoras no es una apropiación cultural con ese significado, sino que el telar de cintura, y sus relaciones con la cultura, historia y territorio de Milpa Alta, son adoptados en la identidad de quienes lo practican.

En relación con los temas de discusión presentados en esta tesis, se entiende que los conceptos: Arte y Artesanía, Pueblo indígena, Pueblo originario, Comunidad y Cultura, tienen significados que varían de acuerdo con la visión o cosmovisión, y contexto histórico, social y cultural de cada individuo que lo nombra, y esta visión está determinada por un aprendizaje escolar y/o heredado, así como por las prácticas culturales y sociales que forman el contexto simbólico de quien maneja los términos.

En síntesis, se podría decir que tanto las nociones, las posturas y la forma de practicar, producir y reproducir el saber del telar de cintura, son parte de una mezcla entre lo prehispánico y lo moderno, entre lo aprendido por medio de la escuela y lo aprendido por medio de la memoria e historia, y sobre todo entre lo natural y lo artificial que rodea esta nueva forma de practicar un oficio ancestral.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Águila Alonso, Marina. (2020). “Para una colaboración horizontal entre diseñadores y artesanos mexicanos”. Economía Creativa.
- Aguilar Claudia. (2016). “¿qué pasa si tiras una obra de arte en un museo?” EXCELSIOR. Consultado: 27 de noviembre del 2023. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/09/12/1116454>
- Aguilar Ochoa, Arturo. (2020). “El traje de charro de Maximiliano: ¿Muestra de simpatía a los chinacos mexicanos o nacionalismo del Emperador?”. Signos históricos. Disponible en: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/630/5>
- Alatraste, Óscar. (1979) “El capitalismo británico en los inicios del México independiente. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México”. Moderna y Contemporánea. Disponible en: <http://moderna.historicas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/69179>
- Alegría de la Colina, Margarita. (2013). “Alusiones a la lencería femenina en algunos textos literarios decimonónicos. Un acercamiento al ser mujer en el México de la época”. UAM-A. México. Disponible en: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38273554/Estudios\\_culturales\\_practicas\\_diversas-with-cover-page-v2.pdf](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38273554/Estudios_culturales_practicas_diversas-with-cover-page-v2.pdf)
- Alonso, Pablo: “El arte es transmitir mensajes; la artesanía fabricar objetos más o menos bellos”. Vlex. Consultado: 29 de septiembre 2021. Disponible en: <https://vlex.es/vid/pablo-alonso-marmol-arte-567201050>
- S/a. “Áreas culturales: Oasisamérica, Aridoamérica y Mesoamérica”. (2018). Arqueología Mexicana. Consultado: 6 de octubre 2021. Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/areas-culturales-oasisamerica-aridamerica-y-mesoamerica>
- Barreto Margarita y Bialogorski Mirta. (2020). “Artesanas migrantes, saberes ancestrales y una experiencia en el Museo de Arte Popular José Hernández (MAP)”. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Bartle, Phil. (2007). “¿Qué es comunidad? Una descripción sociológica”. Consultado: 14 de noviembre del 2023. Disponible en: [https://es.pgis.geolive.ca/m04/docs/M04U01\\_MI\\_que\\_es%20\\_comunidad.pdf](https://es.pgis.geolive.ca/m04/docs/M04U01_MI_que_es%20_comunidad.pdf)

- Bartolomé, Miguel Alberto. (1993) “La construcción de las personas en las etnias mesoamericanas”. Disponible en: <https://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/447>
- Bayón Álvaro. (2022) “¿Por qué no siempre sobrevive el más fuerte?, Muy interesante. Disponible en: <https://www.muyinteresante.es/ciencia/17284.html>
- Bello Fuentes, Jaime. (2016). “Los Tenangos, Textiles que comunican la cultura de los Otomíes: Un análisis desde la Semiótica de la Cultura”. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México. Disponible en: [https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/610/3/JAIME%20CATALINO%20BELLO%20FUENTES\\_6C.pdf](https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/610/3/JAIME%20CATALINO%20BELLO%20FUENTES_6C.pdf)
- Benítez, Fernando. (1989). “Los indios de México”. Era.
- Bernal, Jimena. (2021). “Milpa Alta: Déjate envolver por su atmósfera de pueblo que aún conserva dentro de la CDMX. Gastronomía, cultura, tradición, historia y mucho más descubrirás en cada una de sus comunidades”. México Travel Chanel. Consultado: 27 de septiembre del 2023. Disponible en: <https://mexicotravelchannel.com.mx/servicios/20210913/milpa-alta-pueblo-cdmx-historia-cultura-gastronomia-mapa/>
- Bernecler, Walther. (2013). “Manufacturas y artesanos en México a finales de la época colonial y principios de la independencia”. Vervuert. Madrid. Disponible en: [https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00000582/BI A%20154\\_Historia%20economica%20de%20Mexico.pdf](https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000582/BI A%20154_Historia%20economica%20de%20Mexico.pdf)
- Biasatti Soledad, y Salinas Jaquelina. (2018) “Textiles y objetos arqueológicos: diferentes construcciones de sentido en torno a procesos de patrimonialización”. Estudios Atacameños.
- Bijker, Wiebe E. (2005). “¿Cómo y por qué es importante la tecnología?”. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina. Consultado: 27 de noviembre del 2023. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/907/90702101.pdf>
- Blasco, Lucía. (2018). “Perú: la técnica ancestral que mantiene vivo el Q'eswachaka, el último puente inca en uso con al menos 6 siglos de antigüedad”. BBC Mundo. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45882911>

- Bonfil Batalla, Guillermo. (2004). "Pensar nuestra cultura" Diálogos en acción primera etapa. Consultado: 22 de septiembre 2021. Disponible en: <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/120>
- Bringas, Brígida Graciela y Capaldi, Iván José. (2013). "Artesanos y el comercio internacional. Comercio justo". RIED. Santiago de Chile. Disponible en: [www.riedesarrollo.org/memorias/2013/mesas/mesa5/5.1.2%20Brigida%20Bringas%20-%20Ivan%20Capaldi%20\\_%20Aresanos%20y%20comercio%20internacional.pdf](http://www.riedesarrollo.org/memorias/2013/mesas/mesa5/5.1.2%20Brigida%20Bringas%20-%20Ivan%20Capaldi%20_%20Aresanos%20y%20comercio%20internacional.pdf)
- Burrola Encinas, Rosa María. (2019). "El viaje de Madame Calderón de la Barca". Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/perifrasis201910.19.02>
- Calderón Mólgora, Marco. (2018). "México: de la educación indígena a la educación rural". Historia y Memoria de la Educación. Disponible en: [www.revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/18727/17425](http://www.revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/18727/17425)
- Camargo, Marisa. (2020). "Argumentos textiles: diálogo entre los diseñadores y la industria". Eudeba. Argentina
- Canaval Palacios, Juan Pablo. (2008). "Manual de la propiedad intelectual" Editorial Universidad del Rosario. Bogotá.
- Caputo Jaffe, Alessandra. (2019). "¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas". Revista Aisthesis.
- Carmona José, y Tetreault Darcy. (2021). "Pueblos originarios, formas de comunalidad y resistencia en Milpa Alta". Disponible en: [www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/70796/68892](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/70796/68892)
- Carrera Estampa, Manuel. (1954). "Los gremios mexicanos. La organización gremial en la nueva España (1521- 1861)". México. Ediapsa. Disponible en: [https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T5/LHMT5\\_031.pdf](https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T5/LHMT5_031.pdf)
- Carvajal Villaplana, Álvaro. (2017). "Diseño, innovación y moda: entre la tecnología y el arte". Revista Legado de Arquitectura y Diseño. Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en:

[https://www.redalyc.org/journal/4779/477951390003/html/#redalyc\\_477951390003\\_ref10](https://www.redalyc.org/journal/4779/477951390003/html/#redalyc_477951390003_ref10)

- Cassou, Jean. (1952). "20 siglos de arte mexicano". El correo. UNESCO. Disponible en: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000071060\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000071060_spa)
- Clemente Corzo, Julia (2009) "El arte de formar y la artesanía del saber". UNACH, SEP, PROMEP-Plaza y Valdés. México.
- CONEVAL. "Medición multidimensional de la pobreza. Porcentaje, número de personas y carencias promedio por indicador de pobreza, 2016 – 2020". CONEVAL. Disponible en: [https://www.coneval.org.mx/Medicion/PublishingImages/Pobreza\\_2020/C1\\_pob\\_16\\_20.PNG](https://www.coneval.org.mx/Medicion/PublishingImages/Pobreza_2020/C1_pob_16_20.PNG)
- Contreras, Jesús. (1982). "La producción artesanal campesina en los Andes peruanos: del valor de uso al valor de cambio". Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98419/164478>
- Coordinadora ONG para el desarrollo. "Comercio Justo". Disponible en: [https://coordinadoraongd.org/old/904/original/monografico\\_comerciojusto.pdf](https://coordinadoraongd.org/old/904/original/monografico_comerciojusto.pdf)
- Corona Jiménez, Emmanuel. (2023). "Desvalorización de las artesanías". Revista sin recreo. Consultado: 17 de octubre del 2023. Disponible en: <https://www.revistasinrecreo.com/opinion/desvalorizacion-de-las-artesantias/>
- Correa Miranda Olga, PropinFrejomil Enrique y Navarro Moreno, Jesús (2018) "Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: una propuesta de periodización histórico-geográfica". Papeles de Geografía.
- Cruz García, Blanca Estela. (2016) "El FONART y la legitimidad del Estado Mexicano en el capitalismo postfordista". Universidad autónoma del estado de México. México. Disponible en: <https://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/65542/2.%20EBCG%20CORREGIDO.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Dani-ela Textil-era. (2020). "Hay espacios en dónde se extraña tejer. Taller de telar de cintura en San Pablo Oztotepec". Disponible en: <https://www.facebook.com/Dani-ela-Textil-era-194210404243968/photos/1221051758226489>

- Dávila Fisman, Nancy Paola. (2014). "Pueblos originarios del Distrito Federal: Territorios imaginarios". Presentación en el 2° Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Ciencia Política (AMECIP). Disponible en: <https://vdocuments.site/12pdavilaterritorios.html>
- Del Carpio Ovado, Perla. (2012). "Entre el textil y el ámbar: las funciones psicosociales del trabajo artesanal en artesanos tsotsiles de la ilusión, Chiapas, México". Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53723279010.pdf>
- Del Castillo Cruz Cinthia, Olivares Socorro y González Martín. (2014) "Metodología de la investigación". Grupo editorial Patria. México.
- Delgado Calderón, Alfredo. (s/f) "¿por qué no se pueden tocar las piezas arqueológicas?". Universidad Veracruzana. Consultado: 15 de enero del 2024. Disponible en: <https://www.uv.mx/max/noticias/por-que-no-se-pueden-tocar-las-piezas-arqueologicas/>
- Díaz Gómez, Floriberto. (2004). "Comunidad y comunalidad". Disponible en: <http://repositoriorscj.dyndns.org:8080/xmlui/handle/PSCJ/311>
- Duarte, Rodrigo. (2011). "Industria cultural 2.0". Constelaciones. Revista de teoría crítica. Disponible en: [www.constelaciones-rtc.net/article/view/750](http://www.constelaciones-rtc.net/article/view/750)
- Durán, José María. (2019). "Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo". Ensayos de economía. Disponible en: [www.scielo.org.co/pdf/enec/v29n55/2619-6573-enec-29-55-234.pdf](http://www.scielo.org.co/pdf/enec/v29n55/2619-6573-enec-29-55-234.pdf)
- El economista. (2017) "El justo valor de las artesanías". Disponible en: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-justo-valor-de-las-artesantias-20170703-0057.html>
- Echeverría Álvarez, Luis. (1971). "Seis informes de Gobierno". Secretaria de la Presidencia. México. Disponible en: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1976SIG.pdf>
- Escalante Gonzalo, Pablo. (2004). "Historia de la vida cotidiana en México". tomo 1: "Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España". México. Colegio de México: Fondo de Cultura Económica.
- Esparza Ramírez, Juan Carlos. (2021). "una escocesa enamorada de México: la obra de Madame Fanny Calderón de la Barca". Anuario de

Historia Regional y de las Fronteras. Disponible en: <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/12264/11425>

- Espejel, Carlos. (1990). "Política de México en las artes populares". Disponible en: [www.documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1201/1/Política%20de%20México%20en%20las%20artes%20populares\\_Carlos%20Espejel.pdf](http://www.documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1201/1/Política%20de%20México%20en%20las%20artes%20populares_Carlos%20Espejel.pdf)
- Esperón Rodríguez, Diego. (2017). "El rebozo tradicional indígena. Un estudio etnográfico de la rebocería de Telar de Cintura de Guanajuato y Chiapas". Universidad de Guanajuato. Disponible en: [www.148.214.84.21/bitstream/20.500.12059/182/1/215984.pdf](http://www.148.214.84.21/bitstream/20.500.12059/182/1/215984.pdf)
- Flores G. Rodrigo. (2009). "Observando observadores: Una introducción a las técnicas cualitativas de investigación social". Ediciones UC. Chile.
- Florescano, Enrique. (2005). "Patria y nación en la época de Porfirio Díaz". Signos históricos. Disponible en: [www.scielo.org.mx/pdf/sh/v7n13/1665-4420-sh-7-13-152.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/sh/v7n13/1665-4420-sh-7-13-152.pdf)
- Galán López, Felipe Javier. (2015). "Replanteando la concepción ideológica del término indio, desde una perspectiva histórica. Memorias de un foro". Universidad Intercultural del Estado de Tabasco.
- Galeana, Patricia. (2007). "Benito Juárez y la solidaridad dominicana: la doctrina Juárez y el benemérito de las Américas. Clio.
- García Alexei. (2022). "Cumple 43 años el Mercado de Artesanías, entre olvido y pandemia". Grupo NVI noticias. Disponible en: <https://www.nvinoticias.com/cumple-43-anos-el-mercado-de-artesantias-entre-olvido-y-pandemia/125665>
- Garibay K., Ángel María. (1959). "Proemio a La Serie De Estudios De Cultura Náhuatl". Estudios De Cultura Náhuatl 1. Consultado: 13 de septiembre del 2023. Disponible en: <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/issue/view/5866/269>
- Geertz, Clifford. (2003). "La interpretación de las culturas". gedisa editorial. Barcelona. Consultado: 16 de abril del 2024. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1HvPa2mz2K6tmMeTuTMyPrltJrfzNIJ0/view>.

- González Tostado, Francisco Javier. (2020). "Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad". Universidad de Guadalajara. Consultado: 14 de noviembre del 2023. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7641960>
- González, Víctor. (2015). "La exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921". Revistas INAH. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/11006#:~:text=La%20Exposición%20de%20Arte%20Popular%20de%201921%20representa,Exposición%20dentro%20de%20una%20nueva%20concepción%20del%20arte.>
- González Villarruel, Alejandro. (2010). "La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización". Alteridades. Disponible en: [www.scielo.org.mx/pdf/alte/v20n40/v20n40a6.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v20n40/v20n40a6.pdf)
- Grisales Vargas, Adolfo León. (2015). "Vida cotidiana, artesanía y arte". *Thémata Revista de Filosofía*.
- Harvey, David. (2019). "Marx, El capital y la locura de la razón económica". Ediciones Akal.
- Hernández García, Claudia. (2020). "Moda rápida: la industria que desviste al planeta". ¿cómo ves? UNAM. Consultado: 13 de octubre del 2023. Disponible en: <https://www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/257/moda-rapida-laindustria-que-desviste-al-planeta>
- Herrera, Cristina. (2022). "Gobierno de México tiene por objetivo proteger la propiedad intelectual de artesanos: SE". Debate. Consultado: 23 de abril del 2020. Disponible en: <https://www.debate.com.mx/economia/Gobierno-de-Mexico-tiene-por-objetivo-proteger-la-propiedad-intelectual-de-artesanos-SE-20220325-0284.html>
- INAH. (2022). "Museo Local de Artes e Industrias Populares de Patzcuaro". INAH. Disponible en: <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/299-museo-local-de-artes-e-industrias-populares-de-patzcuaro>
- INBAL. (2022). "por primera vez, e arte de los pueblos de México llega al museo de Palacio de Bellas Artes". INBAL. Disponible en: <https://inba.gob.mx/prensa/15916/por-primera-vez-el-arte-de-los-pueblos-de-m-eacutexico-llega-al-nbspmuseumo-de-palacio-de-bellas-artes-nbsp>

- INPI. (2018). "Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas". INPI. Disponible en: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/instituto-nacional-de-los-pueblos-indigenas>
- Instituto Textil Nacional, A.C. (2019). "¿qué es textil?". Instituto textil nacional. Consultado: 16 de enero del 2024. Disponible en: <https://www.institutotextilnacional.com/2019/12/26/que-es-textil/>
- León, Nicolás. (1903). "Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas. Segunda parte. Etnografía precolombina". Anales del Museo Nacional. México. Disponible en: <https://www.mna.inah.gob.mx/docs/anales/205.pdf>
- Lifshitz, Alberto. (2003) "La pretendida supremacía de lo natural". Gaceta Médica de México. Disponible en: [www.anmm.org.mx/bgmm/1864\\_2007/2003-139-3-294-298.pdf](http://www.anmm.org.mx/bgmm/1864_2007/2003-139-3-294-298.pdf)
- Lucas Estrada, Fanny. (2019). "Clasificación del Rebozo de Tenancingo(presentación en ponencia)". Disponible en: [https://www.academia.edu/40909119/Clasificación\\_del\\_Rebozo\\_de\\_Tenancingo\\_Presentación\\_en\\_ponencia\\_](https://www.academia.edu/40909119/Clasificación_del_Rebozo_de_Tenancingo_Presentación_en_ponencia_)
- Lugo Morin, Diosey Ramón; Shinn, Candida y Megal Royo Teresa. (2015). "Ambiente y artesanía: Sinergia para el desarrollo rural sustentable". SpanishJournalof Rural Development. Disponible en: [https://www.researchgate.net/profile/Teresa-Magal-Royo/publication/284709256\\_Ambiente\\_y\\_artesania\\_Sinergia\\_para\\_el\\_desarrollo\\_rural\\_sustentable/links/56e2c96e08ae5f706c14a841/Ambiente-y-artesania-Sinergia-para-el-desarrollo-rural-sustentable.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Teresa-Magal-Royo/publication/284709256_Ambiente_y_artesania_Sinergia_para_el_desarrollo_rural_sustentable/links/56e2c96e08ae5f706c14a841/Ambiente-y-artesania-Sinergia-para-el-desarrollo-rural-sustentable.pdf)
- Maciel Martínez, Xóchitl del Carmen. (2014). "Tradición y modernidad. Patrimonio femenino. El telar de cintura en la práctica femenina mesoamericana: estrategias de sobrevivencia entre la tradición y la modernidad". Secretaría general técnica. España
- Marín de Paleen, Isabel. (1974). "Historia General del Arte Mexicano". México, Hermes.
- Muños Pereyra, Javier Ernesto. (2000). "Los Derechos Indígenas y los Derechos de Propiedad Intelectual". Disponible en: [https://scholar.google.com.mx/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=Derechos+de+propiedad+intelectual+de+los+pueblos+indígenas&btnG=#d=gs\\_c](https://scholar.google.com.mx/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Derechos+de+propiedad+intelectual+de+los+pueblos+indígenas&btnG=#d=gs_c)

it&u=%2Fscholar%3Fq%3Dinfo%3A\_wGXdUfv7FgJ%3Ascholar.google.com%2F%26output%3Dcite%26scirp%3D1%26hl%3Des

- Navarrete Linares, Federico. (2008). "Los pueblos indígenas de México". México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (Pueblos indígenas del México contemporáneo).
- Navarro, Silvana. (s/f). "La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades". Consultado: 8 de septiembre 2021. Disponible en: [https://www.academia.edu/37214849/LA\\_ARTESAN%C3%8DA\\_COMO\\_INDUSTRIA\\_CULTURAL\\_DESAF%C3%8DOS\\_Y\\_OPORTUNIDADES](https://www.academia.edu/37214849/LA_ARTESAN%C3%8DA_COMO_INDUSTRIA_CULTURAL_DESAF%C3%8DOS_Y_OPORTUNIDADES).
- Novelo, Victoria. (2015). "Ser indio, artista y artesano en México". Espiral. México.
- Orduña Carson, Miguel. (2014). "Los artesanos en la prensa decimonónica de la ciudad de México. Liberalismo, opinión pública e identidad nacional". El taller de la historia. México. Disponible en: <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/eltallerdelahistoria/article/view/739/684>
- Pérez Carreño, Francisca. (2006). "El valor moral del arte y la emoción" CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de filosofía. Disponible en: [www.scielo.org.mx/pdf/rhfi/v38n114/v38n114a4.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/rhfi/v38n114/v38n114a4.pdf)
- Pérez Hernández, Dulce y Neme Calacich, Salvador. (2021). "La cadena de valor en la artesanía textil: el caso de la tira bordada tabasqueña". Universidad de La Salle Bajío. Disponible en: <http://scielo.org.mx/pdf/ns/v13n26/2007-0705-ns-13-26-00020.pdf>
- Pérez Pérez, Cruz. (2008). "Sobre el concepto de valor. Una propuesta de integración de diferentes perspectivas". Bordón: Revista de pedagogía.
- Presta, Susana Rita. (2020). "Economía social y solidaria, trabajo y 'don de sí mismo'. Análisis de casos". Cooperativismo y Desarrollo.
- Rajchenberg, Enrique. & Héau-Lambert, Catherine. "Historia y simbolismo en el movimiento zapatista". Chiapas. Disponible en: <https://chiapas.iiec.unam.mx/No2-PDF/ch2heau-rajch.pdf>
- Ramírez García, Eduardo. (2004). "Elementos sobre la identidad nacional" Disponible en: [www.historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derycul/cont/13/ens/ens2.pdf](http://www.historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derycul/cont/13/ens/ens2.pdf)

- Real Academia Española. (s/f). "greca". Disponible en: <https://dle.rae.es/greca>
- Reynoso Jenaro, Jaime y Nava Gomes, Nancy Guadalupe. (2016) "Certidumbre y sorpresa en la historia: la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el contexto mexicano de modernización neoliberal". Procesos Históricos. Venezuela. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/200/20047079003.pdf>
- Rizo García, Marta (2011). "Reseña de "Teoría de la comunicación humana" de Paul Watzlawick Razón y Palabra. Consultado: 6 de septiembre del 2023. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199518706028.pdf>.
- Rodríguez Ortiz, Francisc. (2014). "Sobre lo charro". Anexos de Revista de Lexicografía. Disponible en: [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/28012/Cap16\\_Rodríguez\\_Ortiz\\_Francisc\\_2014\\_Sobre\\_lo\\_charro.pdf?sequence=3](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/28012/Cap16_Rodríguez_Ortiz_Francisc_2014_Sobre_lo_charro.pdf?sequence=3)
- Roffe, Pedro y Santa Cruz, Maximiliano. (2006). "Los derechos de propiedad intelectual en los acuerdos de libre comercio celebrados por países de América Latina con países desarrollados". CEPAL. Santiago de Chile. Disponible en: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4416/S2006610\\_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4416/S2006610_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Romero Tovar, María Teresa. (2009). "Antropología y pueblos originarios de la ciudad de México. Las primeras reflexiones". México. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v22n59/v22n59a2.pdf>
- Rubio Toledo, Miguel Ángel. (2020). "El diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal". Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Saganogo, Brahimán. (2012). "LA IMAGINACIÓN EN EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA". Sincronía. Universidad de Guadalajara. <https://www.redalyc.org/pdf/5138/513851805005.pdf>
- Saldaña Ortega, Aldair; Serrano Barquín, Rocío del Carmen; Pastor Alfonso, María José y Palmas Castrejón, Yanelli Daniela. (2018). "Análisis interpretativo del impacto del turismo en el patrimonio cultural artesanal". México. Investigaciones Turísticas. Disponible en:

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84548/1/Investigaciones-Turisticas\\_16\\_03.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84548/1/Investigaciones-Turisticas_16_03.pdf)

- Sámano Rentería, Miguel. (2005). "Identidad étnica y la relación de los pueblos indígenas con el estado mexicano". Universidad Autónoma Indígena de México. México. Disponible en: <http://uaim.edu.mx/webraximhai/Ej-02articulosPDF/14.pdf>
- Sánchez Gonzáles, Edson John. (2018). "la influencia de la charrería en la construcción de la identidad nacional mexicana en la segunda década del siglo XX". Horizonte histórico. Disponible en: <https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/1504>
- Sandoval Valle, Marco Antonio. (2020). "Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño". Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación.
- Salinas, Orlando. (2022). "El duro golpe de productos chinos amenaza a artesanos de Teotihuacán". El Sol de México. Consultado: 30 de marzo del 2022. Disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/el-duro-golpe-de-productos-chinos-amenaza-a-artesanos-de-teotihuacan-7917787.html#!>
- Santana, rosa. (2021). "La rebeldía de las peloteras mayas: franelas no, enaguas sí". Proceso. México. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/12/23/la-rebeldia-de-las-peloteras-mayas-franelas-no-enaguas-si-277992.html>
- Secretaría de gobernación. (2018). "Día internacional de los Pueblos Indígenas". Secretaría de Gobernación. México. Disponible en: <https://www.gob.mx/segob/articulos/diadelospueblosindig>
- Secretaría de Bienestar. (2015). "Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías". Secretaría de Bienestar. Disponible en: <https://www.gob.mx/bienestar/acciones-y-programas/fondo-nacional-para-el-fomento-de-las-artesantias#:~:text=El%20Fondo%20Nacional%20para%20el%20Fomento%20de%20las,artesanos%3B%20mediante%20su%20desarrollo%20humano%2C%20social%20y%20económico.>
- SIC México. "Pueblos indígenas por estado: 70". Gobierno de México. Disponible en:

[https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=grupo\\_etnico&disciplina=&estado\\_id=](https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=grupo_etnico&disciplina=&estado_id=)

- Socías Salvá, Antonio y Doblas, Natividad (2005). "El comercio justo: implicaciones económicas y solidarias". CIRIEC. España. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/174/17405101.pdf>
- Suárez Martín, Antonio. (2021). "Semiótica de la transversalidad para una formación contemporánea en la artesanía". Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/bidiuacm.remotexs.co/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=152218418&lang=es&site=eds-live>
- Subcomandante Marcos. (2018). "El ejército Zapatista de Liberación nacional. 25 años". Zapatista Encuentro: Documents from the 1996. Encounter for Humanity and Against Neoliberalism, La Realidad, México. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2008/11/17/Images/Ojarasca139.pdf>
- Toledo, Arcelia. (2012). "La producción y comercialización de los textiles artesanales de Mitla, Oaxaca". Aquí Estamos. Disponible en: <http://ford.ciesas.edu.mx/downloads/Revista16.pdf#page=21>
- Toledo Llancaqueo, Víctor. (2006). "El nuevo régimen internacional de derechos de propiedad intelectual y los derechos de los pueblos indígenas". Pueblos indígenas y derechos humanos. Disponible en: [www.politicaspUBLICAS.net/docs/propiedad\\_intelectual\\_derechos\\_indigenas\\_vtoledo.pdf](http://www.politicaspUBLICAS.net/docs/propiedad_intelectual_derechos_indigenas_vtoledo.pdf)
- Torres, Andreia. (2020). "Vistiendo la independencia de México. Visiones y revisiones de las Independencias en el mundo hispanico". Disponible en: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/118407/1/Anexo\\_4.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/118407/1/Anexo_4.pdf)
- Torres Pérez, Ana Mercedes. (2002). "Misceláneas: Nostalgia, remembranza y recuperación de valores". Universidad de las Américas Puebla. México. Consultado: 16 de enero del 2024. Disponible en: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lap/torres\\_p\\_am/capitulo2.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/torres_p_am/capitulo2.pdf)
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. (2000). "La china mexicana, mejor conocida como china poblana". UNAM. Disponible en: [www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v22n77/v22n77a4.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v22n77/v22n77a4.pdf)
- Velázquez, Melissa (2022). "Conoce los diferentes tipos de códigos de

vestimenta y cómo identificarlos”. Bazar en español. Consultado: 6 de septiembre del 2023. Disponible en: <https://www.harpersbazaar.mx/moda/que-es-el-codigo-de-vestimenta-tipos-como-identificarlos>

- Vercellone, Carlo. (2011). “Plusvalía: una ley de explotación y de antagonismo”. Prometeo, Buenos Aires. Disponible en: <https://e-tcs.org/wp-content/uploads/2014/03/Vercellone-Plusvalía-ley-de-la-explotación-y-el-antagonismo.pdf>
- Zanelli, Carmela. (1994). “La loa de El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”. Cardo. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/155354.pdf>

### **Bibliografía por consultar**

- Correa García, Luis Ángel y González Acolt, Roberto (2016). “El sector artesanal en México y el combate contra la pobreza” TRANSITARE. Revista de Turismo, Encomia y Negocios.
- Cortés Ruíz, Efraín y Rodríguez Lazcano, Catalina. (1999). “Tejedores de la naturaleza: La cestería en cinco regiones de México”. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- Fernández, María Patricia. (1975). “El arte del pueblo mexicano”. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Martínez Peñaloza, Porfirio. (1972). “Arte popular y artesanías artísticas en México: un acercamiento”. Dirección General de Prensa, Memoria, Biblioteca y Publicaciones. México.
- Medina del Valle, Ariadna y Armas Arévalos, Enrique. (2020). “La construcción del sector artesanal, para un desarrollo comunitario”. Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C.
- Novelo, Victoria. (1993). “Las artesanías en México”. Gobierno del Estado de Chiapas.
- Stavenhagen, Rodolfo. (s/f). “La política indigenista del Estado mexicano y los pueblos indígenas en el siglo xx”.