

su trabajo de registro y catalogación, como en la conformación de colecciones privadas, que a la postre fueron donadas para su difusión pública.

Con un censo de artesanos, un inventario de productos artesanales, así como una encuesta económica de talleres artesanales que tuvieron lugar en 1980 — importante señalar que se llevaron a cabo en esa ocasión—, intentaban recabar información acerca del artesanado en el país, para así poder establecer políticas acordes a las necesidades del ramo. En 1983 se establece el Programa de Protección y Estímulo a los Valores Tradicionales de las Artesanías y Culturas Populares, que junto con la fundación del Museo Nacional de Culturas Populares, en 1982, redundaron en la puesta en marcha de “subprogramas relacionados con la implementación de talleres de rescate de tecnologías y tradiciones populares; capacitación de artesanos; puesta en marcha de museos, centros culturales, concursos, exposiciones, bibliotecas y acervos culturales y trabajos de investigación sobre el sector”.³⁴

En el año de 1984 se modifica la Ley de Premios, Estímulos y Recompensas Civiles, para poder adicionar el ramo de Artes y Tradiciones Populares al Premio Nacional de Ciencias y Artes, que a partir de entonces se puede otorgar a comunidades, grupos o individuos. Aunque algunos artesanos ya eran reconocidos por su trabajo, sus innovaciones o sus creaciones (como es el caso de Pedro Linares con los alebrijes, Roberto Ruíz con el tallado en hueso, Timoteo González con los árboles de la vida en barro, etc.), a partir de la década de los setenta los propios artesanos buscaron tener mayor reconocimiento a nivel individual por su trabajo, saliendo del anonimato que dictaba la tradición dentro de las artesanías.

La Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal, que fue decretada en 1988 y reformada en 1991, intentó canalizar los apoyos a los artesanos pero modificando el estatus de los talleres, redireccionándolos hacia la conformación de microindustrias para cuestiones fiscales y de financiamiento, pero el intento no prosperó, pues puso en el mismo nivel al artesanado, con su carga de

³⁴ Olga Correa Miranda, *op. cit.*, p. 55.

creación y tradición, con **la actividad empresarial** de competitividad en la producción, **sin tomar** en cuenta la dimensión **de** las artesanías **en el ámbito cultural**.

Un hecho que cambió la percepción y el enfoque hacia el trabajo artesanal, y en este caso hacia **la labor** textil local, sobre todo en la ciudad de México, fue la implementación de la denominación de **Pueblos Originarios**, que ha estado muy presente en las legislaciones tendientes a vigilar y proteger las manifestaciones culturales propias de las poblaciones que ostentan tal nombramiento. **En general, los miembros de un pueblo originario se identifican como tales por su lengua, su indumentaria y sus usos y costumbres, sin embargo,** en **los** territorios donde se encuentran numerosos descendientes de una etnia particular, es bastante sencillo ubicar su procedencia y su pertenencia, pero cuando las poblaciones que se investigan son la mezcla de varias herencias étnicas y culturales, es bastante más **complicado** encontrar su origen, su ascendencia y **aquellos** rasgos que podrían identificarlas como pertenecientes **s** a una tradición cultural definida, con territorio propio y con prácticas que las distinguan de los **otros** grupos que las circunscriben, estas diferenciaciones se vuelven difusas y no muy fáciles de reconocer.

Otro momento que hay que tener en cuenta para la nueva concepción del trabajo artesanal, es que desde mediados de la los años ochenta del siglo **xx**, el término de “patrimonio cultural” ha estado presente en el discurso oficial que tiene que ver con la cuestiones artísticas, culturales, naturales y materiales que son el legado de la cultura mexicana en general. Esta concepción, ya había estado presente desde mucho antes, en **las intenciones** de **quienes estaban** interesados en conservar las manifestaciones de la cultura en todas sus variantes; primero fueron los vestigios materiales de **las** culturas que aún permanecen, después, las bellezas naturales tuvieron cabida en **esta** categoría, **intentando** mantener **el simbolismo** que representan, **a pesar de que** no hayan sido creadas por el hombre. Después, la cultura en manifestaciones que no eran del todo palpables y que se refieren a las tradiciones y los saberes que se transmiten de generación en generación, y de las cuales no había precisamente un registro de **quién, cómo y cuándo** habían surgido ni tampoco **de** la manera en que seguían perdurando.

En el caso de los llamados pueblos originarios de la Ciudad de México, nos encontramos con un crisol de tradiciones, costumbres y prácticas que hacen complicado el establecer las características que distinguirían a **algunas de sus poblaciones** como merecedoras de **la denominación de pueblo originario**, con respecto a otros pueblos y barrios vecinos.

Con el término “pueblos originarios” se autodenominó inicialmente un grupo de nativos de los pueblos asentados en la delegación Milpa Alta, con un definido contenido simbólico-político, al adquirir presencia nacional e internacional el movimiento de los pueblos indígenas, a raíz del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994 y con la posterior firma de los Acuerdos de San Andrés Larráinzar.³⁵

Con la posterior realización del Foro de pueblos originarios y Migrantes indígenas del Anáhuac, en 1996, precisamente en Milpa Alta, el gobierno del entonces Distrito Federal comenzó a generar políticas públicas **específicamente dirigidas** a dichas **comunidades**.

El hecho de que la mayoría de las investigaciones referentes a estos pueblos originarios hayan sido **bajo la óptica de la antropología**, y por lo tanto, más enfocadas a su contexto actual y a las problemáticas que ello provoca, nos lleva a preguntarnos **qué tipo de aportaciones podrían brindar** las investigaciones históricas que se ocuparan de estos grupos, con sus manifestaciones culturales y sociales particulares a lo largo del tiempo, para **así** poder llevar estas aproximaciones de carácter comunitario hacia la conformación de una identidad que **continúa formándose** desde la época prehispánica hasta los tiempos actuales.

Las características que **encontramos en** la parte sur de la ciudad, son las de una zona rural que tiene amplios campos de sembradío, con bosques que los rodean, además de zonas lacustres que aún perduran, con las actividades propias que permiten esas particularidades del territorio, y **en las** que también **se** convive

³⁵ Teresa Mora Vázquez, *op. cit.*, p. 27.

con las formas de la vida moderna de toda ciudad: innovaciones tecnológicas, la introducción cada vez más rápida de nuevas formas de socialización, el roce con nuevas culturas que antes no se conocían y la migración de personas y de costumbres. **Todo ello**, hace que sea de particular interés el ocuparnos de sus manifestaciones culturales y, **para el caso específico que tratamos**, del de las actividades relacionadas con la indumentaria y los textiles **en** la zona.

La parte sur-sureste del **Valle de México**, ha sido históricamente **una zona** importante del **movimiento** comercial entre las poblaciones locales y las de los actuales estados de Morelos y Estado de México, por lo que las labores textiles **de esta amplia región presentan** bastantes similitudes, **ya sea por la cercanía entre sus poblados**, por el continuo flujo de influencias que se ha dado, **por los movimientos migratorios o por su actividad comercial**.

La zona agrícola más extendida dentro de la ciudad de México se encuentra en la parte sur del territorio, **y no es casualidad que en esta misma área se hayan localizado, en primera instancia, las labores textiles, incluyendo las de hilado, entramado, tejido y bordado**. Como ya se dijo, las zonas en donde se han podido ubicar estas prácticas textiles con características más definidas, se encuentran dentro de las **Alcaldías** de Milpa Alta y Xochimilco, particularmente en los poblados de Santa Ana Tlacotenco, San Gregorio Atlapulco, San Lucas Xochimanca y Xaltocan, **todos ellos designados como** pueblos y barrios originarios.

...son pueblos que han existido durante siglos pero que en la actualidad no se ven claramente por no tener límites visibles y por encontrarse ya integrados a la gran metrópoli. A pesar de ello, si se examina con cuidado cualquier mapa o plano de la ciudad, se pueden encontrar las diferencias entre un pueblo originario y otras colonias que han sido reestructuradas recientemente. En la mayoría de los casos, tanto las familias que han vivido ahí (que se llaman “nativos” u “originarios”) como los nuevos habitantes (a quienes llaman “avecindados”) viven en el mismo pueblo.³⁶

³⁶ Yuditaka Inoue, “Aspectos históricos de los pueblos originarios de la Ciudad de México”, en: *Cuadernos canela*, vol. XXV, España, mayo 2014, p.18.

Otro punto a considerar, cuando nos enfocamos en la actividad textil de los pueblos originarios, es que tendríamos que revisar también la cuestión del debate de lo que se define como “artesanía” en la actualidad, por ser la actividad en la que se incluyen las labores textiles y la indumentaria, a las cuales nos hemos referido anteriormente. Las labores artesanales, que tiempo atrás se consideraron como una forma menor de la expresión del arte popular, en comparación con el arte académico, de igual forma fueron consideradas por sus técnicas rudimentarias tradicionales y los materiales empleados para producir sus objetos, y han sido revaloradas en diferentes momentos de la historia del país, empezando con el nacionalismo posrevolucionario de la intelectualidad mexicana, que buscaba reivindicar esta actividad como auténtica y representativa de la población y de la cultura nacional. Con el “descubrimiento” y apreciación de las artesanías, así como con su posterior integración al patrimonio cultural en el discurso oficial, se le otorgó entrada al mundo comercial al ser tasadas en un precio y, por ende, ser merecedoras de un valor económico, lo que provocó la aparición de los intermediarios culturales que decidían qué manifestación o trabajo en particular, era digno de representar a las llamadas artesanías de México.

Las artesanías, si bien parcialmente expropiadas, forman parte de culturas propias, hoy subalternas, pero no clandestinas porque tienen plena vigencia. Estas culturas se han conformado y transformado en la trama de las capacidades productivas y las relaciones sociales. En su desarrollo histórico, han creado formas de trabajo (producción y técnica), que implican conocimientos, saberes y destrezas; y éstos se traducen en valores lenguajes simbólicos y propuestas estéticas que han dado dirección y sentido a su vida social. Las experiencias significativas de los grupos sociales permanecen en la memoria colectiva y se transmiten como herencia de la comunidad. Constituyen, por tanto, un patrimonio cultural del que participan productores y consumidores. Las artesanías, resultado de una inversión particular

de trabajo, encarnan sabidurías y habilidades con referencias simbólicas compartidas.³⁷

Esto decía Victoria Novelo hacia 1997, antes del establecimiento de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal del año de 2003, haciendo hincapié en la emergencia de tales manifestaciones culturales, que hoy como entonces, tienen un lugar dentro del patrimonio cultural inmaterial de México.

Con el cambio de perspectiva y de designación de estas poblaciones, comienza otro proceso en el que se revalúan las tradiciones y costumbres propias de las comunidades; se siguen considerando como artesanías a los bordados, textiles, hilados, tejidos y demás técnicas que tienen que ver con las prácticas tradicionales de estos pueblos originarios, pero se retoman para establecer un nuevo punto de inflexión para la continuación de estas tradiciones junto con sus métodos de transmisión.

Existen nuevas instancias, programas y organizaciones que buscan dar impulso y retomar estas tradiciones artesanales. Desde las instituciones gubernamentales, como ya se mencionó, en el año de 2003 se estableció la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, que reconoce a los pueblos y barrios originarios, y entre otras cosas, se orienta hacia la protección de sus saberes, conocimientos y artesanías. La Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (antes Dirección General de Culturas Populares), busca ampliar su red de acción hacia el ámbito de los pueblos originarios; la Coordinación Nacional de Arte Popular, a través del Programa Nacional de Arte Popular, busca realizar el registro, identificación, desarrollo y promoción de las artesanías como patrimonio cultural inmaterial, así como llegar a una verdadera posición garante de la conservación del arte popular.

³⁷ Victoria Novelo, "Las artesanías mexicanas", en: *El patrimonio nacional de México II*, Enrique Florescano (coord.), México, CONACULTA-FCE, 2013, (Colección Biblioteca Mexicana), pp. 125-126.

La revaloración de las tradiciones —en este caso la textil—, donde nuevas generaciones retoman estas manifestaciones culturales como **propias**, y buscan darles continuidad **de** la manera que les parece más apropiada, es la tendencia que se ha observado en los últimos años. Existen dos vertientes de este fenómeno que, aunque parecen un poco contradictorias, en realidad se complementan y finalmente tienen el mismo propósito. Una, es la conservación de las técnicas y saberes tradicionales en la forma más auténtica que pudieran tener en estos días, tratando de mostrar que se puede recuperar un conocimiento y una práctica ancestral para su aplicación en el contexto moderno; los defensores y practicantes de esta modalidad, son por lo regular habitantes del lugar en donde se siguen conservando estas tradiciones, o personas que buscan la “autenticidad” en medio de una sociedad y una cultura de consumo. La otra vertiente, es la que tiene a practicantes que no están dentro de la tradición ni son parte de los grupos portadores, pero que están interesados en retomar alguna parte de las técnicas **tradicionales, como pudieran ser el diseño o la iconografía**, pero dándole un giro al innovar**las** con diseños propios, **nuevos** materiales o en **su** utilización **para** la decoración. Dentro de estos innovadores, encontramos diseñadores profesionales que buscan insertar los diseños y las técnicas tradicionales en productos de mayor atractivo para las nuevas generaciones de consumidores; también, se encuentran los que no hacen el trabajo artesanal, sino que lo encargan a los verdaderos artesanos, quienes lo realizan de acuerdo a **las especificaciones que reciben**, pero **que obtienen el reconocimiento al trabajo manual que realizaron y** una remuneración justa. Esta tendencia en la moda es conocida como “ethnochic”.



Denisse Kuri, Colección SS19.

Dentro de las zonas en las cuales se localizan las labores textiles tradicionales, existen muchos talleres que buscan conservar y mantener el tejido y el bordado en su forma tradicional; muchos de los asistentes a dichos talleres, replican después los conocimientos adquiridos y fundan colectivos, o a su vez,

imparten talleres que crean un semillero de posibilidades, así como una red de participantes y practicantes de este trabajo artesanal.

Además, **no debemos de pasar por alto** la apropiación **de estos trabajos** por parte de diseñadores o marcas internacionales, que utilizan los diseños artesanales tradicionales en prendas de alta moda, **obteniendo un** gran margen de ganancia, sin dar el reconocimiento **a sus autores y** sin compartir las ganancias por la venta de las prendas. Esta cuestión de la apropiación indebida, es una situación que ha generado mucho debate e interés en los últimos años, lo cual ha traído la discusión a la arena pública, principalmente con los temas de los derechos de autor y de los derechos colectivos de los pueblos, así como **a** los principios éticos de las compañías internacionales y el reconocimiento a las tradiciones y los saberes propios de las comunidades en particular. Existe, en el caso de nuestro país, un proyecto de ley que intenta garantizar que estos derechos —para los casos de apropiación cultural—, no se vuelvan a transgredir y que es la iniciativa de Ley General de Salvaguardia de los Elementos de la Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas, Afromexicanas y Equiparables; también en el mismo tenor, se modificó la Ley de Derechos de Autor para proteger los derechos colectivos de las comunidades.

Las tradiciones y prácticas textiles, son muy ricas y diversas a lo largo y ancho de la república mexicana, existen representaciones y representantes muy conocidos de la indumentaria y los textiles que se elaboran artesanalmente, como por ejemplo los sarapes de Saltillo, los rebozos de Santa María del Río, los huipiles mazatecos **y oaxaqueños y** los ternos yucatecos, los cuales se elaboran en el interior de la república y llevan consigo el reconocimiento que dichos trabajos han ganado. Pero en el centro del país, en la capital de la nación, las tradiciones textiles continúan vivas y gozando de cabal salud, y aunque los trabajos y los artesanos no sean tan conocidos como los de algunos otros estados, el empeño, la laboriosidad, las horas de trabajo **y** el esmero están presentes en cada artículo que se **hila, se** borda o se teje, porque en cada uno de esos trabajos se encuentra la huella de cada artesano que se dedica a plasmar hilo a hilo los pensamientos, los ideales, las creencias y la cosmovisión de su propia existencia.

2.2. ESTUDIOS SOBRE EL TEMA

En una primera revisión de la literatura especializada en el tema de la indumentaria y los textiles en la Ciudad de México, hemos encontrado que son pocos los realizados específicamente sobre el tema.

Entre estos estudios especializados, se encuentran **los siguientes**:

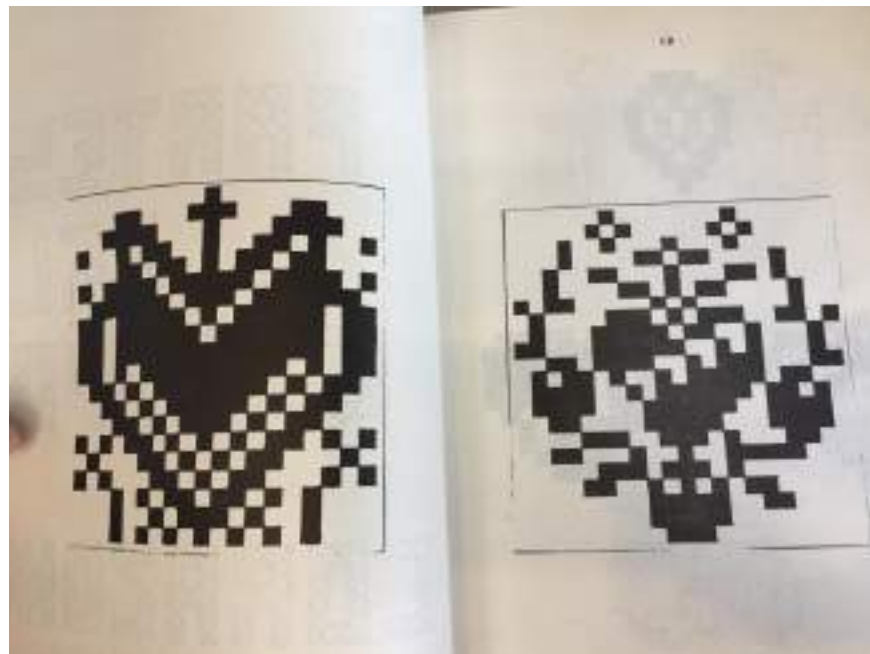
Las artes populares en México, de **Gerardo Murillo Cornadó** (Dr. Atl), publicado en 1922, **que si bien** no es propiamente un estudio de los textiles, y ni siquiera está enfocada en la región del centro del país, es la primera referencia que se tiene de los trabajos textiles de Milpa Alta que fueron plasmados en un libro, además, cuenta con fotografías de la época. La obra, que en realidad fue planeada como el catálogo de la Exposición las Artes Populares en México que se realizó en 1921, para conmemorar la consumación del primer centenario de la Independencia. Cuenta con fotografías de ceñidores, fajas y cordones que los propios organizadores habían **recolectado** de la zona conocida como “Milpalta”, que en esa época no pertenecía a la Ciudad de México, pero que con el paso del tiempo fue absorbida por ella. Estas muestras de trabajos artesanales tienen la peculiaridad de que como no existía un acervo propiamente dicho para la exposición, los organizadores se dedicaron a viajar para **conseguir** las muestras de dichos trabajos que ellos consideraban dignas de pertenecer a la exposición; también sacaron **algunos** ejemplares de sus propias colecciones, por lo que se puede considerar que lo que se exhibió en dicha exposición, tenía todas las características de autenticidad y originalidad que hubieran podido tener las artesanías que fueron utilizadas.



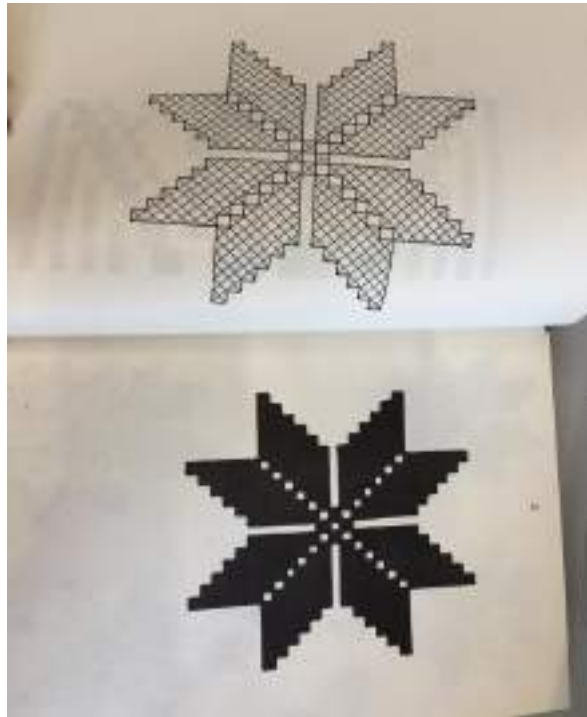
Ceñidores de Milpa Alta, Estado de México, Tejidos en Blanco y Negro.

Dentro de los trabajos académicos, el estudio que realizó Joaquín Galarza sobre los diseños de los tejidos y bordados que se elaboraban en Santa Ana Tlacotenco, población en Milpa Alta, *Dibujos Tradicionales y Tejidos de Santa Ana Tlacotenco*, , 1982, merece el primer lugar; su obra recoge los motivos y diseños que eran utilizados en fajas para enredos, cintas para el peinado, blusas tejidas,

bordados de chaquira, puntas de cintas, fajas de macramé y de chaquira también. Galarza divide los motivos en cuatro grupos principales: cielo, tierra, motivos geométricos y puntas. Dentro del grupo Cielo, se encuentran las figuras de estrellas que son muy recurrentes en estos textiles; en el segundo grupo, de Tierra, se incluyen figuras humanas y de distintas partes del cuerpo, figuras de animales y plantas; dentro del tercer grupo, Motivos Geométricos, hay una subdivisión en las categorías de varios *Xonecuilli*, que se puede traducir como “forma del rayo”, y que en la representación geométrica que se hacía en los textiles, estaba asociada a la serpiente y, precisamente, al rayo. En el cuarto y último grupo, se encuentran las Puntas de macramé.



Corazones



Estrellas



Cielo

El Colectivo Sociedad de Experimentación, publicó *Abuela Luna. Creación textil en la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta*, con la ayuda del Programa de Apoyo

a las Culturas Municipales y Comunitarias, en 2012. Este libro es una obra colectiva de personas especializadas en diferentes disciplinas, y que en sus propias palabras explican sus objetivos:

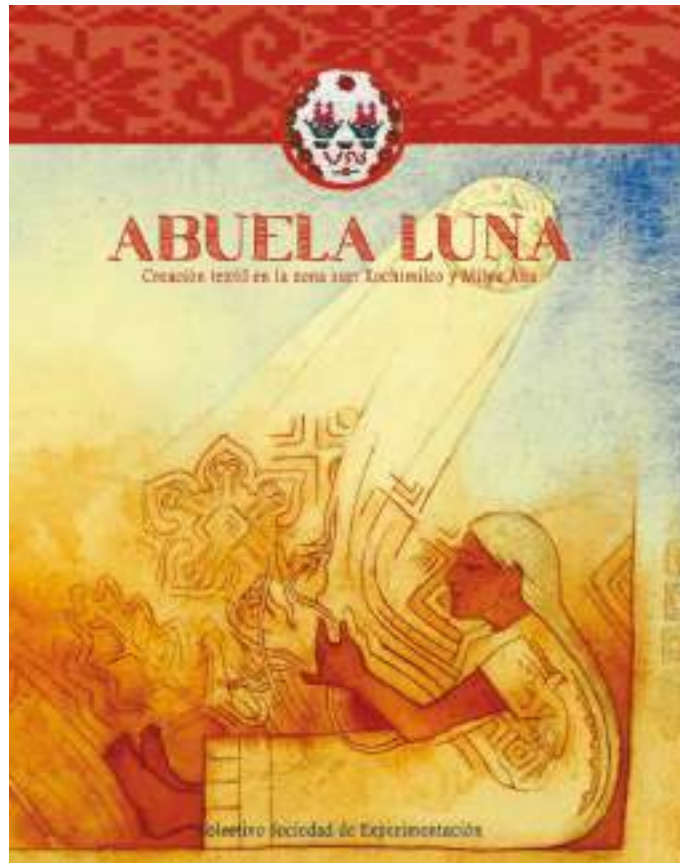
Somos un colectivo de xochimilcas. Nos dedicamos a la investigación social, como parte de nuestro interés en conocer sobre tradiciones, formas de organización comunitaria e historias que aún no se han contado. En este camino vamos recopilando y produciendo materiales audiovisuales, que posteriormente exhibimos en las plazuelas de los barrios del centro de Xochimilco. O bien, buscamos el medio para explorar las contradicciones, tradiciones y demáses [sic] en esta construcción de mundo, sobre todo en la zona sur de la Ciudad de México: Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta³⁸.

El libro intenta hacer un repaso sobre la tradición textil al sur de la ciudad de México; el trabajo está dividido en tres partes: reconocer el patrimonio, vivir el patrimonio y actualizar el patrimonio. En la primera parte hacen un somero recuento del contexto e historia de la zona, así como de los tipos de vestimenta que se realizaban por medio del telar y el bordado, tales son los huipiles, las fajas, los llamados “chincuetes”, las blusas, los ceñidores, etc. También se hace un repaso de la vestimenta que se considera “típica” de la zona de acuerdo a los personajes indígenas que han aparecido en el cine nacional, así como una exposición de los motivos recurrentes representados en los textiles.

En la segunda parte, esta obra se convierte en un verdadero libro de texto con respecto a las técnicas, los instrumentos, los materiales, las tinturas y las diferentes técnicas que se pueden utilizar para continuar con la tradición textil aquí tratada; y finalmente en la tercera parte, se ofrece un directorio de tejedores tradicionales de la zona, así como de jóvenes tejedores, colectivos, talleres y grupos

³⁸ Tomado de: https://www.facebook.com/sociedaddeexperimentacion/about/?ref=page_internal

que se encargan de mantener viva esta tradición. Por último, se presenta una galería de trabajos textiles y una serie de recomendaciones para cuidar y preservar los mismos.



3. CARACTERÍSTICAS

3.1. DESCRIPCIÓN

La elaboración de las prendas o productos derivados de estas prácticas textiles, se enmarcan dentro de las consideradas por la UNESCO como Patrimonio Cultural Intangible o Inmaterial, ya que son, en su conjunto, un grupo de técnicas

artesanales tradicionales que se manifiestan específicamente en las labores de tejido, bordado, hilado, teñido, etcétera.

Entre los lugares donde se han podido identificar con mayor claridad las manifestaciones reconocibles de estas técnicas textiles, se encuentra la parte sur del territorio de la ciudad de México, dentro de las alcaldías de Milpa Alta y Xochimilco y, específicamente en los poblados de Santa Ana Tlacotenco, San Gregorio Atlapulco, San Lucas Xochimanca y Xaltocan.

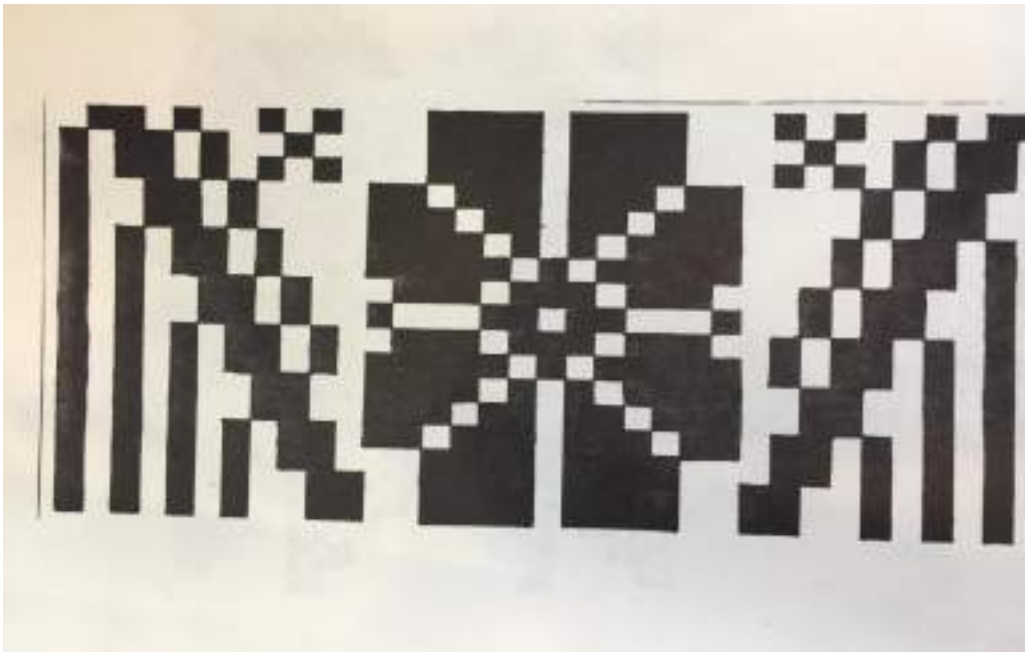
Se considera que la técnica es el elemento fundamental de las artesanías, y en este caso particular, la técnica es muy parecida a las demás tradiciones textiles del interior de país, es decir, se continúa utilizando el telar de cintura, pero ahora existe una combinación de hilos elaborados con técnicas tradicionales e hilos de producción industrial; la elección de los materiales es por cuenta del tejedor, ya que ahora el proceso completo que lleva desde la recolección de las fibras, la preparación de las mismas, el hilado, el teñido y el tejido, es muy difícil de ser completado por una sola persona, ya que algunas de las técnicas de este proceso no son tan conocidas y, también, porque actualmente los materiales de manufactura industrial tienen una mayor disponibilidad y un costo menor.

Las maneras de transmitir este arte se han diversificado en los últimos años, ahora una nueva generación de tejedores y de portadores de las tradiciones y prácticas textiles, se han venido formado en talleres comunitarios en los que se busca mantener y conservar las técnicas tradicionales de tejido, bordado, teñido, y que, en las zonas antes mencionadas, han tenido un gran auge ya que cuentan con suficiente asistencia por parte de habitantes originarios, así como de personas interesadas en la conservación de esta tradición textil.

Como se había mencionado anteriormente, el etnólogo mexicano Joaquín Galarza fue uno de los primeros investigadores que registró y dio a conocer que las tradiciones textiles seguían vivas en el Valle de México, particularmente en la zona de Milpa Alta y especialmente en el poblado de Santa Ana Tlacotenco, hacia el año de 1971. Allí recogió prendas de todo tipo que se elaboraban en telar de cintura y

bordadas; con ellas, realizó un registro general de los motivos que se usaban en el bordado y en el tejido, de los cuales apuntó:

Aunque no faltan los motivos geométricos, la mayor parte de la inspiración de los dibujos procede de la observación de la naturaleza, principalmente de los seres vivos: humanos, animales y vegetales. La “vista” es múltiple: de planta, de perfil y, lo que es más sorprendente, en corte perpendicular. Así, pueden verse todas las partes constitutivas de flores y frutos. En estos elementos plásticos podemos encontrar semejanzas con las “imágenes” aztecas de los códices que me ayudaron a entender algunos aspectos del complejo espacio plástico tradicional.³⁹

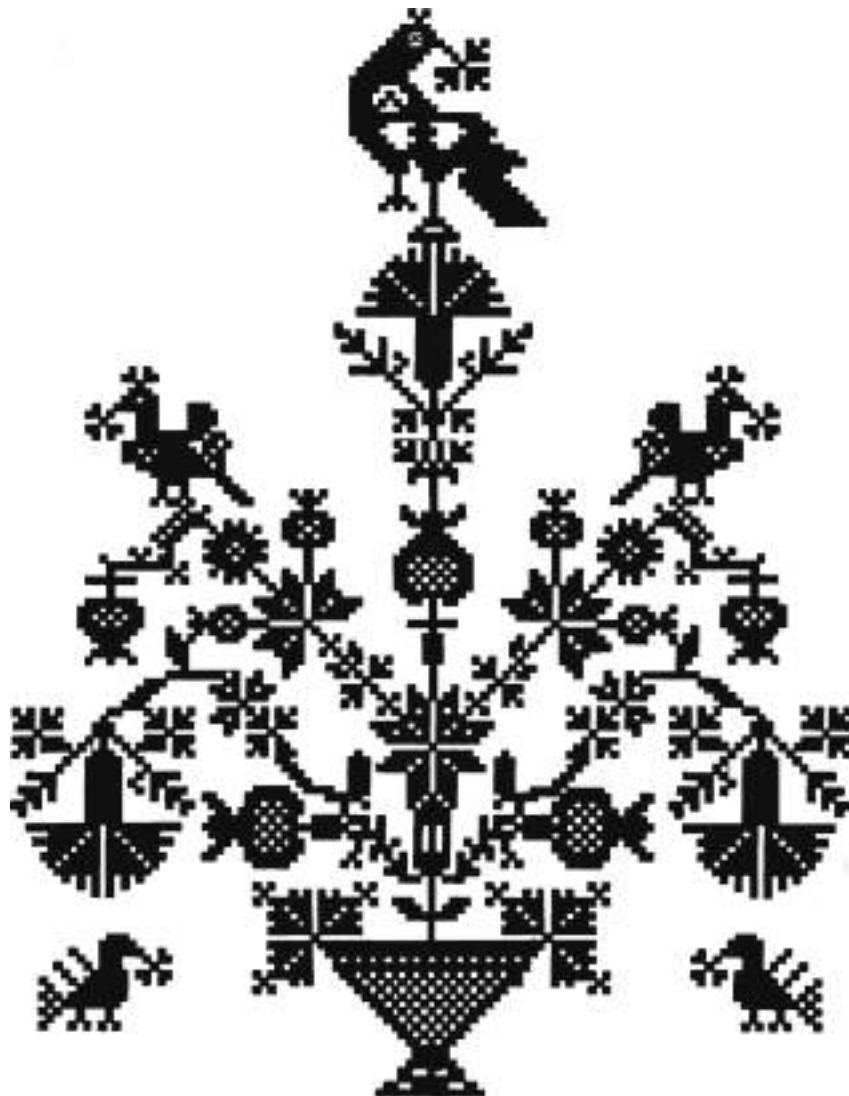


Joaquín Galarza, motivos.

La investigadora Irmgard Weitlaner-Johnson, especialista en textiles mexicanos, también realizó una extensa recopilación de prendas, diversos textiles

³⁹ Joaquín Galarza, *Dibujos Tradicionales, Tejidos de Santa Ana Tlacotenco*, México, CIESAS, 1982, (Cuadernos de la Casa Chata, 52; Serie Malacachtepec Momoxco, 3), p. 2.

y motivos de las diferentes culturas y pueblos a lo largo y ancho de la república mexicana, y en su libro *Mexican Indian Folk Designs* registró, a manera de muestra, unos cuantos diseños del centro del país, específicamente del territorio del entonces Distrito Federal, y los clasificó como pertenecientes a un grupo étnico que denominó “mestizo”.⁴⁰ Estos diseños son similares a los que Joaquín Galarza copió en sus cuadernos, y en el libro de la maestra Weitlaner, podemos apreciar las coincidencias que tienen con los de las poblaciones náhuatl y otomíes de las zonas cercanas.



Irmgard Weitlaner-Johnson, motivo de bordado mestizo.

⁴⁰ Irmgard Weitlaner-Johnson, *Mexican Indian Folk designs. 252 Motifs from textiles*, New York, Dover Publications Inc., 1993, pp. 40-41.

Herramientas

Las herramientas básicas que se utilizan para el tejido en telar de cintura son:

Otate: también **conocido** como telar de otate porque se fabrica de este material, que es una especie de carrizo **o bambú**, que se utiliza para la estructura del telar.

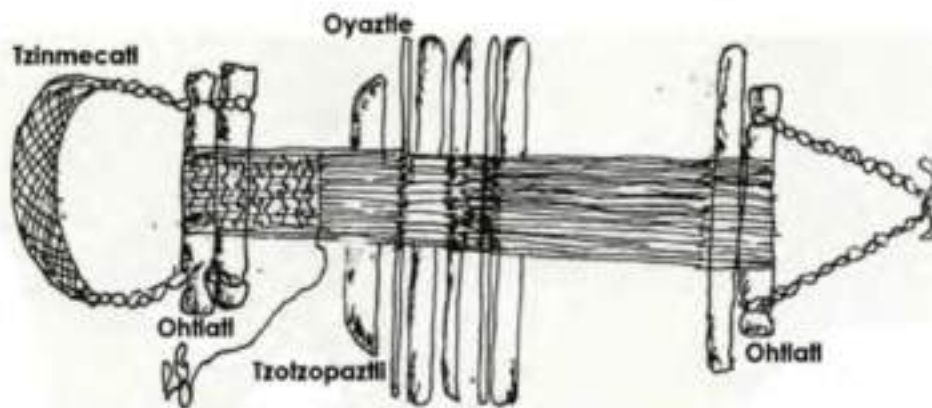
Tzotopaztli o machete: **consiste en** un trozo de madera moldeado en forma de hoja de machete para levantar los hilos de la urdimbre.

Macapal o Tzinmecapalli: **una** especie de faja que se ata la cintura del tejedor.

Pepenador: **el** palo de madera que se usa para mantener separados los hilos.

Malacátl o malacate: base de algún material duro que permita girar el huso de madera que se utiliza para hilar.

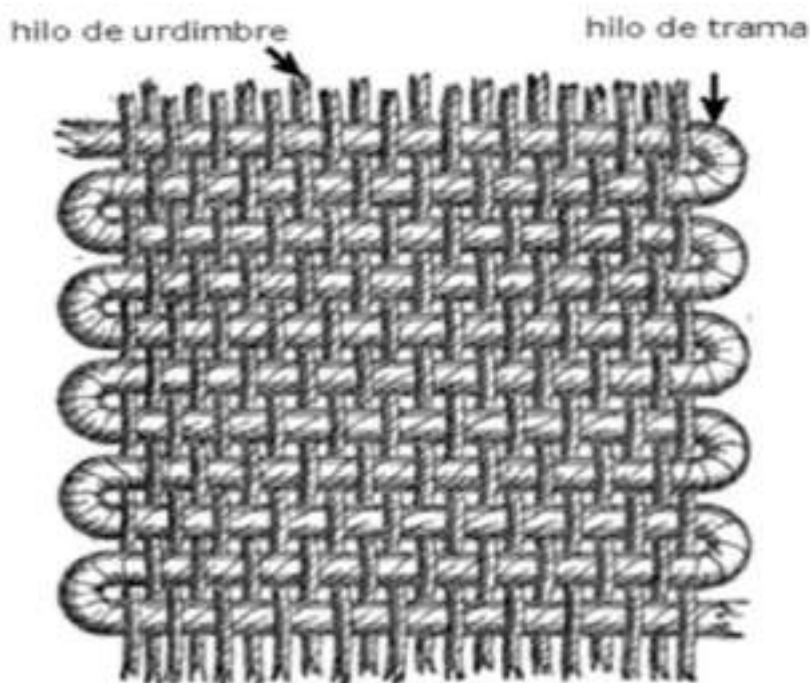
Tzatzaztli o urdidor: estacas que se colocan en la tierra a manera de marco para colocar los hilos, y es una especie de telar fijo.



Telar de cintura tradicional.

Las técnicas de tejido que se trabajan en la parte central de México son: la lisa o tafetán, la de mosqueado (peinecillo) y el labrado de urdimbre, esta última es una técnica que se compone de un lienzo base y una urdimbre que formará la figura.

Es importante saber lo que significan estas dos palabras: trama y urdimbre, para entender más sobre textiles. Un tejido está elaborado a base de trama y urdimbre. La urdimbre la componen los hilos que dan la estructura al tejido y son aquellos que se ubican de forma perpendicular al tejedor. La trama, es el hilo que va atravesando los hilos de urdimbre para generar el tejido. Para elaborar los diferentes tejidos, en ocasiones se hacen las figuras con la propia urdimbre o bien con la trama modificando la forma en que se va introduciendo entre los hilos de urdimbre⁴¹.



Trama y urdimbre, en *Abuela Luna*.

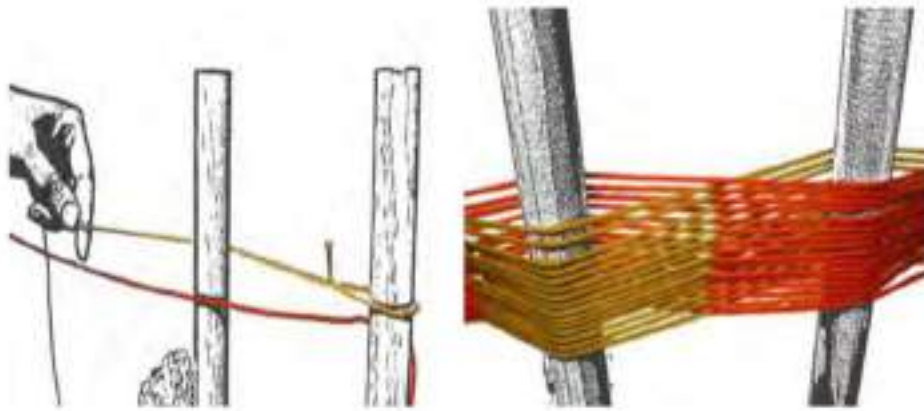
⁴¹ Colectivo Sociedad de Experimentación, *Abuela Luna. Creación textil de la zona sur. Xochimilco y Milpa Alta*, México, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias 2012, pp. 76-78.

Para comenzar la labor del telar, se colocan los hilos que formarán el armazón del tejido de forma perpendicular al tejedor en los otates, que servirán de marco al telar, un extremo del telar se ata a un árbol o a una estructura fija y firme y el otro se sostiene **en** la cintura del tejedor por medio del mecapal, **para** poder controlar la tensión ideal que se necesita para ir realizando el entramado de los hilos. Con el machete y el pepenador se van separando y levantando los hilos que se encuentran entre los otates para ir intercalando **las** demás **hebras**, de forma transversal, e ir formando el diseño junto con el tejido. Esta es una descripción muy somera de la técnica del telar de cintura, pero debemos mencionar que aunque esta labor parezca simple, no significa que sea sencilla, la conclusión de un trabajo textil nos puede sorprender por la calidad del diseño y la finura del acabado, pero esas características están directamente ligadas a la experiencia y sensibilidad del tejedor, ya que son ellos los que mediante su sapiencia, su habilidad y su emotividad, le dan el sentido y la forma definitiva a esta labor artesanal.



Telar de cintura, Archivo Casasola, *ca.* 1904.

Para realizar la técnica del tafetán, se utiliza en primera instancia el urdidor, ya sea este con los palitos clavados en la tierra o con un urdidor hecho a base de una tabla de madera, sobre la cual se colocan pequeños postes en la misma posición del marco para los hilos. Los hilos se van colocando en forma de un ocho continuo a través de los postes, para que formen un patrón que después será sacado del urdidor para pasarlo al telar sin enredar los hilos y sin perder la forma original; al pasar este patrón al telar, se comienza a tejer de la forma tradicional, pero sobre un marco más complejo y más rico de posibilidades para los diseños.

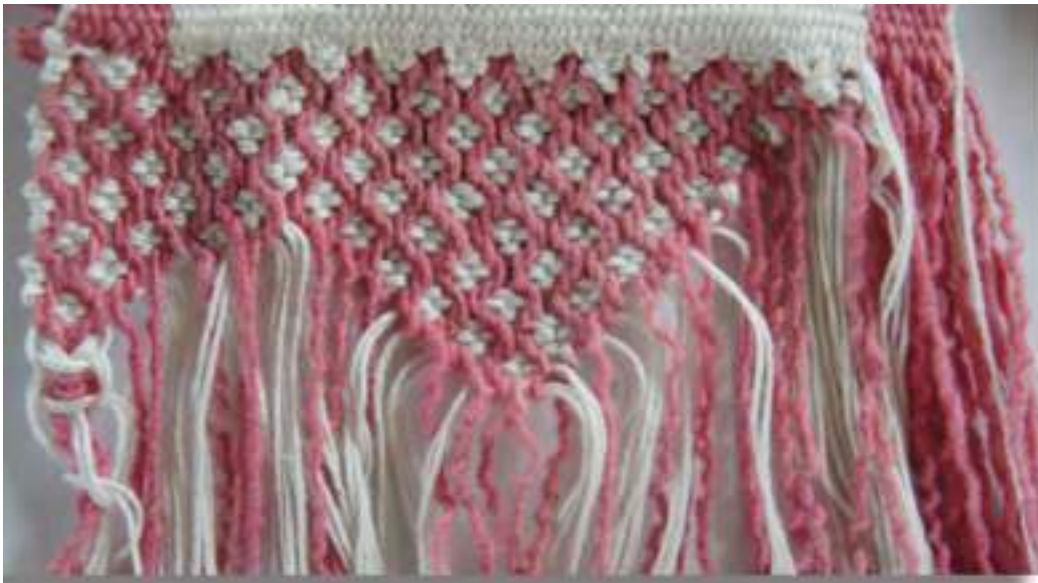


Tafetán, en *Abuela Luna*.

La técnica de peinecillo o mosqueado, es básicamente la misma que la del tafetán, pero tiene la variante de que se utilizan dos hilos de colores diferentes para realizar tres cruces, en forma de ocho, que se necesitan como base, después el procedimiento es el mismo para pasarlo al telar y comenzar a tejer.

Otra técnica muy utilizada en las labores textiles es la del macramé, que consiste en realizar diseños a través de atados o nudos, que se hacen a mano con

los hilos que quedaron sueltos al terminar un tejido en el telar, esto le da una mayor vista al tejido y evita que se deshilache la tela.



Macramé, en *Abuela Luna*.

Las puntas de chaquira son otra técnica que es muy socorrida por los tejedores de la región, esta decoración consiste en un diseño de flores o fauna que se realiza cosiendo las piezas de chaquira a una cinta tejida, elaborada anteriormente, de manera que, al ir añadiendo más chaquira, sea ésta la que forme el diseño que quedará cosido al final de las cintas. Esta labor, al quedar terminada la cinta, se utiliza principalmente en el adorno del cabello y en la decoración de las trenzas.⁴²

⁴² “Una prenda muy original es el *Tlacoyal* de Milpa Alta, en el Distrito Federal, que antaño usaban las mujeres para el cabello. Es una cinta angosta, tejida en telar de cintura y terminada con un fleco triangular añadido de chaquira con dibujos florales. De la punta colgaba una motita en forma de flor y todavía se elaboraban en el pueblo, aunque sólo por encargo”, tomado de Teresa Castillo Iturbide y Carlotta Mapelli Mozzi, *La Chaquira en México*, México, Colección Uso y Estilo, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1998, p. 53.



Puntas de Chaquira, Miriam Flores.



Puntas de chaquira, Mara Godoy.

Las fibras naturales que se utilizan en el hilado y tejido, como son la lana, el algodón y el ixtle, que se extrae de las pencas del maguey, ya casi no se **utilizan** de manera tradicional en la región, **pues** es más **fácil, barato** y rápido utilizar hilos industriales para realizar los tejidos y bordados. De igual manera, las formas tradicionales del teñido natural **de** las fibras se utilizan muy poco, **esto debido al** complicado proceso que lleva extraer los tintes de las plantas. Pero a pesar de ello, existe un grupo de jóvenes artesanos que intenta rescatar las técnicas tradicionales del teñido de fibras, aprendiendo de otras comunidades **que se encuentran** en otros estados del país, para **así** volver a llevar a cabo el proceso completo del tejido tradicional.

A manera de ejemplo, daremos una somera secuencia de los pasos que se utilizan para realizar el teñido de fibras naturales: primero se hacen madejas de los hilos a teñir, después se lavan muy bien con agua y jabón, en seguida se hierven en agua con jabón para terminar de quitarle **cualquier** residuo que hubiera **podido quedar** y, por último, se introducen en el tinte, **sumergiendo** las madejas en el líquido que se obtuvo al extraer **el color** de las plantas necesarias, **junto** con un fijador, como **podría ser** el alumbre o el tequesquite, la mezcla se mantiene caliente y se remueve constantemente, después se sacan las madejas del tinte, se secan y **finalmente** se vuelven a lavar para terminar con el proceso.

Como ya señalamos, los tintes **se obtienen de** plantas, raíces o cortezas, como el achiote para obtener el color naranja, el añil para obtener el azul, el capulín, el encino **y el nogal** para el café, la flor de cempaxúchitl para el amarillo y el ocre, el colorín para el amarillo claro, el huizache para el negro y el gris oscuro, el *muitle* para el azul y el gris, el palo del Brasil para el rojo **y** el heno para el amarillo claro, entre muchos otros.



Muitle



Cempasúchitl

Los motivos que se **utilizan** para decorar los tejidos y bordados son, básicamente, elementos que los tejedores encuentran en su entorno, **como** las figuras de flora y fauna, entre las que se pueden apreciar flores, frutos, árboles, hojas, guirnaldas y coronas de flores; los animales también se encuentran presentes en los diseños con figuras de conejos, ardillas, venados, perros, aves, y es de especial mención, un águila bicéfala que se ha encontrado en algunos registros. Las figuras humanas están representadas **por** cuerpos de hombres y mujeres de frente, y son un motivo recurrente en los diseños textiles.

FRUTOS



CAMINO



Motivos, tomado de *Abuela Luna*.

Las partes del cuerpo que encontramos en los textiles son corazones, bastante socorridos dentro de los diseños; las figuras geométricas, en diferentes variantes y con bastante imaginación, que son utilizadas para decorar tejidos y bordados y, por último, las figuras celestes, representadas por estrellas sobre fondos con motivos que representan el cielo y una figura, bastante peculiar, que es el llamado *Xonecuilli*, que es una especie de comodín dentro de los diseños, ya que es una figura que puede representar al trueno, a una serpiente estilizada, o incluso se menciona que puede ser una representación del gusano del maguey.



Motivos tomados de *Abuela Luna*.



Motivos tomados de *Abuela Luna*.

El bordado, que también es una práctica muy utilizada en el decorado de las prendas, no tiene una técnica especial, sino que se echa mano de las **maneras** más conocidas en la mayoría de las **creaciones** textiles de otras partes de la república mexicana, **y que** son **las conocidos como** punto de cruz, punto pasado, punto de palestrina y punto de cadeneta; los materiales **usados**, de igual manera, son los mismos que se utilizan en otras latitudes del país para dicha labor: agujas de distintos tamaños y calibre, hilos, bastidores y tijeras. Lo que cambia y hace diferente a cada tipo de bordado, con respecto a las demás prácticas del país, son los motivos, la iconografía y la mezcla de colores. **El Dr. Atl**, en su catálogo de la Exposición Nacional de Artes Populares de 1921, **comenta acerca de** los bordados de la zona **comparándolos** con otros del país:

Las indias de Xochimilco y de Milpalta fabrican huipiles de algodón y los bordan exclusivamente en negro. Son entre los más interesantes y típicos que se hacen en México. Del mismo carácter son los huipiles de Oaxaca y de Hidalgo, pero tanto

en estos lugares como en Michoacán y en las Huastecas, las indias hacen sus huipiles bordando sobre tela invariablemente blanca, los más variados dibujos hechos con los más vivos colores.⁴³

Las prendas que resultan de estas labores textiles, son finalmente la parte que materializa toda esta mezcla de tradición, técnicas, saberes y costumbres, las piezas que se utilizan en el vestido de las personas son la muestra palpable de la continuidad de estas prácticas a través del tiempo en un espacio concreto; las vestimentas que son las que pueden identificarse como resultado de estas prácticas son:

Las fajas o ceñidores que, como su nombre lo indica, son fajas labradas en el telar con distintos motivos y diseños, sirven para sujetar por la cintura la falda o el enredo en la vestimenta femenina, así como también se utilizan para sujetar el ombligo de las embarazadas durante el período de gestación. También los ceñidores los usaban los hombres a manera de faja, para la realización de trabajos pesados, cuidando que no les resultase una hernia por el esfuerzo realizado.

⁴³ Gerardo Murillo Cornadó, "Dr Atl", *Las artes populares en México*, México, Librería Cvltvra, 1922, p. 16.



Faja labrada de Santa Ana Tlacotenco.

Las cintas, o ataderas, son piezas tejidas que se utilizan para el adorno del cabello y que llevan por lo regular las puntas de chaquira.

EI *Chincuete* o enredo, es la falda que se utiliza en las comunidades más tradicionales, o en ocasión de fiesta para mostrar los trajes y vestimentas tradicionales de la región, consiste en una tira larga de tela, elaborada en el telar de

cintura que se enreda de diferentes **maneras** alrededor de la propia cintura y que se sujeta con las fajas o ceñidores.



Chincuate de 100 años de antigüedad aproximadamente, *Colección Adolfo Aranda*.



Chincuetes y faldas, tomado de *Abuela Luna*.

Las blusas tradicionales son amplias y de forma geométrica, y en el torso y las mangas, por lo regular, están decoradas con bordados.



Blusas bordadas, Miriam Uribe.



Blusa bordada, Santa Ana Tlacotenco.

El *quechquémitl* que es una especie de capa corta, o sobretodo, que se utiliza sobre los hombros y cae en forma de triángulo, por delante y por detrás de quien lo porta, por lo regular no rebasa la línea de la cintura con las puntas, y se encuentra profusamente tejido y bordado.



Quechquémitl Ñaňu/Otomí, *Museo Nacional de Antropología*.

3.2. FUNCIONES SOCIALES Y CULTURALES

Una parte constitutiva de la identidad de los pueblos originarios es la elaboración de herramientas, vestidos, alimentos y refugio, que se enmarcan dentro de las labores básicas de la existencia, en sus necesidades primordiales; al producir estos utensilios y satisfactores, las comunidades comienzan a darle forma a su entorno al transformarlo de acuerdo a sus necesidades y perspectivas. Esta

transformación, lleva consigo una nueva forma de ver el mundo, no solamente por el cambio del antes y después que se sucede al ver cómo se aplicó el trabajo sobre las materias primas, o sobre el medio ambiente, sino también al contemplar el resultado de ese trabajo que obliga a repensar la acción sobre el entorno, se crea así mismo, una nueva actividad que es, la reflexión sobre la capacidad de transformar y resignificar los objetos en elementos completamente diferentes, pero ligados a la comunidad en su concepción y en su resultado.

La función básica de los textiles es la de cubrir el cuerpo contra la intemperie y protegerlo del entorno, la protección que brinda una vestimenta específicamente creada para las características que impone el medio ambiente, es una de las primeras necesidades que fueron satisfechas durante el desarrollo de la humanidad, porque al satisfacer tan apremiante exigencia, las preocupaciones fueron menores y dieron paso a que pudiera poner su atención en asuntos más mundanos. El crecimiento de las poblaciones, que se convertían en ciudades, y la diversificación de la sociedad que se tornaba más compleja, fueron originando una variación en la manera en que se podían subsanar estas necesidades primarias, en este caso, la indumentaria —en cuanto a forma y decoración— y así, el vestido se convirtió en un medio para plasmar las inquietudes, saberes e imaginación de los pueblos.

La historia de los trajes es menos anecdótica de lo que parece. Plantea todo tipo de problemas: de materias primas, de procedimientos, de fabricación, de costos, de fijaciones culturales, de modas, de jerarquías sociales. El traje, tan variado, señala por doquier con insistencia las oposiciones sociales. Las leyes suntuarias responden, pues, a la sabiduría de los gobiernos, pero más aún a esa imitación de las altas clases sociales cuando se ven imitadas por los nuevos ricos.⁴⁴

Una segunda función que se desprende de la anterior, en su etapa más desarrollada, es la distinción y la interacción social a través de la vestimenta. Ahora

⁴⁴ Fernand Braudel, *Civilización material, economía y capitalismo S. XV-XVIII, Tomo 2 Los juegos del intercambio*, Madrid, Editorial Alianza, 1984, p. 265.

los textiles, transformados en prendas de vestir, se convierten en un símbolo de distinción entre los miembros de un grupo y de identificación con respecto a otros. Esta diferencia, es una de las premisas en la formación de la imagen que busca tener una comunidad de sí misma, es la intención primera al formar una idea de las particularidades que cohesionan al grupo, y que se siguen desarrollando para llegar a una figura acabada de representación como individuo, grupo y comunidad.

Entre los grupos indígenas de México, el vestido distingue a los diferentes grupos étnicos entre sí, e inclusive dentro de éstos, en muchos lugares distingue a cada pueblo individualmente. En cada comunidad hay, a su vez, ciertas prendas para distinguir el cargo o rango ocupado por su portador. El traje se convierte así en un símbolo de status social, que refleja los méritos que el individuo ha acumulado en el servicio hacia su comunidad. En el mundo occidental, cada persona escoge la tela del color y diseño de acuerdo a su gusto personal. Entre los indígenas, cada dibujo tiene una tradición; no se elige porque sea bonito, sino porque identifica al portador con su propio grupo étnico.⁴⁵

Al convertirse la actividad textil en un oficio específico, también se va transformando en una ocupación económica que tiene como función la supervivencia de quien lo realiza, en este caso la de los artesanos que practican la labor textil, tejedores profesionales, así considerados por ser los más capaces y con mayor experiencia para realizar el trabajo, pues tuvieron el tiempo necesario para aprender las técnicas de elaboración y generar innovaciones, que los llevaron a ser reconocidos dentro del grupo artesanal al que pertenecen; por último, cabe señalar que éstos plasman en sus productos finales, no sólo los requerimientos estéticos en boga, sino también el simbolismo que se trasluce de acuerdo a su particular forma de ver el mundo, sus creencias y valores que, como grupo, proyectan hacia dentro y hacia afuera de su entorno, es decir, que con su trabajo son capaces de generar una identidad.

⁴⁵ Ruth Lechuga, *op. cit.*, p. 8.

Por todo lo anteriormente descrito, **es necesario** que la actividad textil genere recursos para quien la practica, **recursos** que sean los suficientes para **que** el artesano y su familia **puedan** mantener un nivel de vida digno, **ya que así se convertiría** en una opción **laboral** para los descendientes de los maestros artesanos y para los demás miembros de la sociedad que participan de la reproducción de esta práctica, al ser ellos mismo testigos, consumidores y portadores de los productos resultantes de estas labores. El reconocimiento social también es un factor muy importante para la continuidad de las prácticas artesanales, ya que, al ser verificado un acto de reconocimiento dentro de la comunidad, en relación con el trabajo artesanal, se puede creer que esta actividad artesanal **seguiría** siendo reproducida dentro de la **misma**, por el prestigio que conlleva.

Así pues las artesanías son una fiel expresión del genio creativo del hombre, de su sensibilidad para transformar materia inerte en verdaderas obras de arte o en utensilios que harán su vida más y la de sus congéneres menos difícil. De un simple montículo de arena crea un bello jarrón o una cazuela para el deleite del paladar; de un fruto del candente desierto hace un exquisito sombrero o un resistente morral. Todo ello en un complicado y complejo paraíso de transformación, que quizás en la trama y la urdimbre de un huipil plasma la cosmogonía de nuestros pueblos.⁴⁶

La conformación y el desarrollo de una tradición se da a través de la repetición de los usos y costumbres, así como **de** la implantación de valores que configuran el legado cultural de un grupo o una comunidad a lo largo del tiempo; la tradición es, por tanto, el engranaje que mantiene unidos **al** pasado y **al** presente, ya que da la sensación de continuidad entre las prácticas precedentes con las actuales en momentos determinados, además no es inamovible, porque no se descarta el cambio, en cierto grado, mientras no altere la esencia de las costumbres, por lo que estas innovaciones son una parte fundamental del paso de las tradiciones por la historia de las comunidades.

⁴⁶ Marta Turok, *Cómo acercarse a las artesanías*, México, Plaza y Valdés, 1988, p. 100.

4. SIGNIFICADO Y VALORES

4.1. SIGNIFICADO

Las prácticas textiles que tienen su expresión sensible en el hilado, teñido, tejido y bordado, son una especie de bisagra que conecta **con** la materialidad de esta actividad en su dimensión utilitaria y cotidiana, que a su vez se manifiesta en las prendas de vestir, **mismas** que llevan toda la representación de una cultura en la forma de las piezas, los colores que se utilizan y en los decorados que se plasman en ellas; además de que llevan toda la carga simbólica de las tradiciones, saberes y cosmovisiones, que son la otra parte constitutiva e inmaterial, que se conecta para manifestar en un **sólo** objeto la profundidad de una creación. Al ser esta creación el producto de una cultura específica, se torna en un producto cultural lleno de significados que nos habla más de su proceso de formación que de su **finalidad** como objeto.

El proceso en la formación de una tradición puede ser considerado como el camino recorrido por una manifestación cultural en la historia de una comunidad; **esta** manifestación se encuentra **llena** de pequeñas aportaciones por parte de los individuos del grupo que, al cubrirlo de significaciones, ya **sean** de orden práctico — al hacer mejoras a los materiales o a la técnica—, o de sentido, al darle nuevos usos a los objetos, o incluso el mantener dicha manifestación cultural en diferentes contextos, muestran el alcance de la representación simbólica que está presente en la forma, **aun** contradictoria, que tiene una cultura de manifestarse.

En el caso de los textiles se incluirían aquí los trabajos hechos con hilo y/o fibras, tejidos que no buscan ser útiles ni ornamentales además de que contienen otro tipo de trabajo técnico y se expresan de manera distinta a los dos anteriores (a saber, no son folclóricos ni populares). El textil contemporáneo no sería entonces una expresión que surja de la masa, ni que obedezca a la moda, sino que se apropia de

las características de sus materiales para ofrecer una suma de propuestas en la búsqueda de nuevos significados.⁴⁷

La complicada mezcla que existe hoy en día con respecto a las tradiciones locales y los acontecimientos que suceden, cada vez a mayor velocidad, en la vida moderna, dan la pauta para tratar de seguir las manifestaciones culturales que tienen lugar en el espacio que es la ciudad; en este caso particular que es el de la indumentaria y las prácticas textiles, podemos encontrar que se utilizan jeans junto con blusas bordadas artesanales, playeras decoradas con motivos tradicionales o prehispánicos, diseños de vestidos modernos llenos de imágenes de estampados que simulan los bordados indígenas, así como la utilización de objetos en otros contextos para los que no fueron hechos, como es el caso de encontrar rebozos funcionando como caminos de mesa o sarapes fungiendo como cubiertas de sillones, lo que nos lleva a plantearnos los nuevos significados que puede tener el entrecruzamiento de estas tradiciones, con el horizonte tan corto de experiencia que nos proporciona la vida moderna en los espacios urbanos.

4.2. VALOR DE CONTEXTO

El grado de importancia que se le otorga socialmente a las prácticas artesanales textiles nos coloca en la posibilidad de evaluar cuestiones como la tradición, la historia y la memoria dentro de la modernidad, en la que nos encontramos inmersos. Es un poco contradictorio que ponderando el valor de la tradición de una manifestación cultural como lo es la indumentaria, nos encontremos ante el poco valor monetario que se le otorga a estos tejidos y bordados, aún y cuando conocemos el tiempo y el esfuerzo que se invierte en su realización. La

⁴⁷ Eugenia Yllades, *El textil artesanal y su significación*, tomado de <http://yllades.org/principal.php?seccion=investigacion>

importancia y trascendencia que se le han otorgado al trabajo hecho a mano —que es la parte fundamental del trabajo artesanal—, por parte de los círculos culturales e intelectuales en nuestro país, no se equipara con lo que se quiere pagar por uno de estos artículos realizados bajo estos criterios de elaboración; cuando queremos ajustar el coste del trabajo realizado con el tiempo que se empleó para su conclusión, así como en el de los materiales utilizados, no hay un **parangón** para establecer porqué el valor real que se le ha otorgado a la artesanía a través del tiempo, es un valor que se le pretende dar bajo el supuesto de se trata de un trabajo menor y, además, porqué dicho valor se lo dan los consumidores y no el artesano que lo elaboró.

La adaptación en las prendas que algunos artesanos se han visto obligados a adoptar para poder satisfacer el gusto de los compradores y mantener vigentes sus productos, es otro tema que debemos tomar en cuenta para la reflexión de la pertinencia de las labores textiles artesanales en el contexto actual de esta ciudad; también la especialización a la que se han visto sujetos los artesanos, influye en su capacidad creativa y en la continuación de los oficios. La innovación es un elemento que puede ser de mucha utilidad en la resignificación de la indumentaria y los textiles en la actualidad, ya que al introducir nuevos motivos o diseños, respetando las técnicas y la tradición, podría convertirse en un incentivo **para** lograr un mayor impacto en el gusto de los posibles consumidores que se **buscan** alcanzar; pero por el contrario, si estas consideraciones no son tomadas en cuenta, **podría** ser que los compradores asiduos de las artesanías, y que identifican los motivos propios de una región o tradición, **rechazarán** el nuevo producto por su falta de apego a **la misma**, y se provoque una pérdida de los términos de referencia que lo anclaban a **ella**, lo que al final llevaría a una pérdida de las prácticas artesanales y de la identidad propia.

4.3. VALOR CULTURAL

El conjunto de conocimientos que se encuentran plasmados en un trabajo textil, es el valor cultural que se le puede otorgar a dicha labor; los saberes tradicionales que implican técnicas, materiales y conocimientos, son el capital cultural de los objetos hechos a mano. Otro valor cultural importante, es el hecho de la fabricación realizada a mano, en contraposición a lo fabricado en serie, de manera masiva y descuidada, ya que pone de manifiesto el carácter de una cultura que elabora sus productos con el cuidado y el esmero que garantiza toda una práctica artesanal, que tiene raigambre en una tradición que se ha establecido desde hace mucho tiempo.

El carácter subjetivo de los elementos presentes en los trabajos textiles, tiene la propiedad de hacer que los practicantes de los mismos se identifiquen con los objetos producidos, que denotan los componentes mencionados y que no se ven a simple vista, ya sea porque éstos se encuentren en los diseños, los colores, los motivos e incluso en la estilización de las formas más conocidas y utilizadas, que se representan en los materiales ya de sobra conocidos, y que se continúan plasmando para la continuación de la tradición.

Por último, el valor cultural se refleja en la representación patrimonial que el objeto tiene de acuerdo a las condiciones de producción, circulación y recepción de un bien cultural, esto es, las formas en que surge la tradición y el bien cultural, la manera en que se da a conocer, cómo sale de un entorno específico para ocupar espacios que no le son propios y de qué manera se le percibe y se reproduce por parte de quienes están fuera del grupo productor; la categoría de patrimonio cultural inmaterial se debe a la preocupación por preservar, investigar, proteger, fomentar y difundir una manifestación cultural que se considera en riesgo de desaparecer, que además se identifica como diferente por pertenecer a un grupo específico y que está fuera de los parámetros de una sociedad urbana, educada y moderna.

En este contexto, la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, que se dio a conocer en 2003, señala:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.⁴⁸

4.4. VALOR DE IDENTIDAD

Las creencias, los símbolos, los significados y los valores que hasta ahora hemos mencionado como el conjunto de manifestaciones que se reproducen en el trabajo manual de una cultura o de una comunidad, tienen la cualidad e importancia de ser parte constitutiva y esencial de lo que llamamos arte popular. Esta categoría que, aunque problemática en su definición, también es la más apropiada para referirnos a ese amplio campo de las “artes no formales”, y es también la que identifica las labores artesanales con el pueblo llano, haciendo patente su pertenencia, tanto en la parte creadora como en su parte receptora, y en la utilización de los bienes creados por sus miembros.

El hecho de que un artesano además de formar parte de la comunidad, también sea el proveedor de un bien u objeto que tiene un propósito dentro del contexto material de **ese grupo**, lo identifica como el creador de esos objetos en particular, con lo que se le da **un** sentido de pertenencia a su trabajo y a su posición dentro de la misma.

⁴⁸ *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, UNESCO, 2003, p. 2

4.5. VALOR DE RECREACIÓN, CONVIVENCIA Y ESPACIO PÚBLICO

La reproducción del bien cultural implica la transmisión de los conocimientos y técnicas a una nueva generación de practicantes, para que se continúe con la tradición y se asegure su permanencia. En la situación actual, la manera en que se realiza este proceso, es por medio de talleres abiertos al público que tienen lugar para **que se aprendan** las habilidades básicas del trabajo textil. **En** estos talleres tiene lugar la identificación de la labor entre los asistentes, lo que genera un espacio de convivencia que se reproduce al convertirse, estos aprendices, en maestros de un nuevo taller, que a su vez repiten la dinámica del aprendizaje en grupo, al ser replicado el proceso de acuerdo a la misma función.

La formación de nuevos **aprendices** en **los** talleres, **que** en el caso de la ciudad de México, tienen lugar dentro de las Fábricas de Artes y Oficios (FAROS), que constantemente ofrecen **cursos** y son impartidos de manera gratuita, **con el tiempo**, se vuelven a su vez maestros que ofrecen talleres en diferentes espacios, como son las casas de cultura, las escuelas **o** de manera privada.

Hay tejedores que van más allá de la reproducción **que se aprende en los** talleres, como es el caso del tejedor de Milpa Alta, Daniel Yautic Quiróz, quien ha llevado estas prácticas textiles locales a diferentes lugares **de** Sudamérica, impartiendo talleres e incluso es fundador del Festival Anual de Textiles, que a la fecha cuenta con seis ediciones, algunas de ellas **realizadas** en ciudades **del** interior de la república.



Yautic Quiróz.

Tampoco podemos dejar de mencionar a Miriam Flores de la Luna, quien es promotora cultural y empresaria de Xochimilco, también tejedora, que se **enfoca** a la difusión de las labores textiles mediante ferias, festivales, bazares y encuentros culturales en esa región. Miriam no sólo promueve las labores textiles, sino que también impulsa los conocimientos tradicionales **de** la cocina, medicina, festividades y diferentes artesanías en su localidad.



Miriam Flores.

Mención aparte es la que se tiene que hacer con respecto a los colectivos, asociaciones y talleres anónimos que a pesar de las dificultades que **enfrentan** para la difusión de su labor, se encargan de seguir manteniendo vivas las tradiciones, los saberes, las técnicas de la indumentaria y las prácticas textiles en la Ciudad de México.

ANEXOS

V. PROMOVENTES

5.1. DATOS DE LOCALIZACIÓN

- Nombre
- Dirección
- Teléfono
- Correo electrónico

6. BIBLIOGRAFÍA

Arqueología Mexicana. Textiles del México de ayer y hoy, edición especial, núm. 19, México, Editorial Raíces, 2005.

Arroyo López, María del Pilar Ester y María de Lourdes Cárcamo Solís, “La evolución histórica e importancia económica del sector textil y del vestido en México”, en: *Economía y Sociedad*, vol. XIV, núm. 25, enero-junio, Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Bernecker, I. Walther, “Manufacturas y artesanos en México a finales de la época colonial y a principios de la Independencia”, en: *Estudios sobre la historia económica de México. Desde la época de la Independencia hasta la primera globalización*, Sandra Kuntz Ficker/Reinhart Lier (eds.), Madrid, Bibliotheka Ibero-Americana, 2013.

Braudel, Fernand, *Civilización material, economía y capitalismo S. XV-XVIII. Los juegos del intercambio*, tomo 2, Madrid, Editorial Alianza, 1984.

Calderón de la Barca, Frances Erskine Inglis Madame, *La Vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, trad. y prólogo Felipe Teixidor, México, Editorial Porrúa, 1974. (*Sepan cuántos...*, 74).

Castillo Iturbide, Teresa y Carlotta Mapelli Mozzi, *La Chaquira en México*, México, Museo Franz Mayer, Artes de México, 1998. (*Colección Uso y Estilo*).

Castro Gutiérrez, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/extincion/artesania.html>

Cid, Alfredo, “La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI”, en: *El indígena en el imaginario colectivo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2010.

Colectivo Sociedad de Experimentación, *Abuela Luna. Creación textil de la zona sur. Xochimilco y Milpa Alta*, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, México, 2012.

Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, UNESCO, 2003.

Cordero, Karen, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, Esther Acevedo (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Correa Miranda, Olga, Enrique Propin Frejomil, *et. alt.*, “Acontecimientos socioeconómicos ligados con la actividad artesanal en México: una propuesta de periodización histórico-geográfica”, en: *Papeles de Geografía*, España, Revista Universidad de Murcia, núm. 64, 2018.

Cottom, Bolfy, (coord), *La política pública de la cultura*, México, El Colegio Nacional, 2019.

Galarza, Joaquín, *Dibujos Tradicionales y Tejidos de Santa Ana Tlacotenco*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1982. Serie Malacachtepec Momoxco, núm. 3. (*Cuadernos de la Casa Chata*, 52).

Gallardo Negrete, Francisco, “Breve historia de la desecación de los lagos del valle de México”, en: labrujula.nexos.com.mx (13 de agosto de 2017)

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Debolsillo, 2009.

González, Víctor M., “La exposición de arte popular o el surgimiento de la vanguardia”, en: *Historia 90*, (ene-abr/1995), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Harvey, Marian, *Crafts of Mexico*, New York, MacMillan Publishing Co. Inc., 1973.

Ibarra Chávez, Fernando, “Los contextos de la crítica de arte en México en los inicios del siglo XX,” en: *Reflexiones Marginales*, núm. 53, UNAM, junio 2019 (revista digital).

Kobayashi, José María, *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México, 1996.

Lechuga, Ruth D., *El Traje Indígena de México, su evolución desde la época prehispánica hasta la actualidad*, México, Panorama, 1982.

Lenaz, Mireya, “Historia natural del valle de México”, en: *Ciencias*, núm. 15, México, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Miño Grijalva, Manuel, “La política textil en México y Perú en la época colonial. Nuevas consideraciones”, en: *Historia Mexicana*, vol. 38, núm. 2, (150), octubre-diciembre, México, El Colegio de México, 1988.

Mora Vázquez, Teresa, coord. *Los pueblos originarios de la Ciudad de México, Atlas etnográfico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

Murillo Cornadó, Gerardo “Dr. Atl”, *Las artes populares en México*, 2da. ed., México, Librería Cvltvra, 1922.

Olivé Negrete, Julio César, *Antropología Mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2000.

Novelo Oppenheim, Victoria, *Flores de la capital. Artesanos de la Ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, 1997.

-----, “La fuerza del trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria”, en: *Alteridades 18*, núm. 35, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

-----, “Las artesanías mexicanas”, en: *El patrimonio nacional de México II*, Enrique Florescano (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2013. (*Colección Biblioteca Mexicana*).

Parra Hinojosa, Mónica, sustentante, *Proyecto madejándola, una textilteca digital de resistencias silenciosas: narrativas multimedia sobre los textiles artesanales de América Latina*, tesis para obtener el grado de maestría en Diseño y Comunicación Visual, Coordinación General de Estudios de Posgrado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México 1780-1853*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

Revista Comercio Exterior, BANCOMEXT, diciembre 1968.

Sayer, Chloë, *Mexican Textile Techniques*, England, Shire Publications LTD, 1988.

Takahashi, Masako, *Mexican Textiles: Spirit and style*, USA, Chronicle Books, 2003.

Teitelbaum, Vanesa y Florencia Gutiérrez, “Sociedades de artesanos y poder público ciudad de México, segunda mitad del siglo XIX”, en: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, no. 36 julio-diciembre, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2008.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Turok, Martha, *Cómo acercarse a las artesanías*, México, Plaza y Valdés, 1988.

Velasco Rodríguez, Griselle J., *Origen del Textil en Mesoamérica*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1995.

Velázquez, Mireida, (coord.) *Facturas y manufacturas de la identidad: el arte popular mexicano en 1921*, México, Museo de Arte Moderno, IXE-Amigos del Museo de Arte Moderno, 2010.

Weitlaner-Johnson, Irmgard, *Mexican Indian Folk Designs. 252 Motifs from Textiles*, New York, Dover Publications, Inc., 1993.

Yllades, Eugenia, *El textil artesanal y su significación*, blog Yllades.org

Yukitaka, Inoue, "Aspectos históricos de los pueblos originarios de la Ciudad de México", en: *Cuadernos canela. Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Lingüística y Metodología de la Enseñanza del español como Lengua Extranjera*, vol. XXV, mayo, **Japón**, 2014.

PLAN DE SALVAGUARDA

Objetivos principales	Resultados esperados	Actividades de Salvaguarda
1. Reconocer las prácticas textiles como patrimonio inmaterial de los pueblos originarios de la CDMX	- Las autoridades culturales de la CDMX reconocerán las prácticas textiles que se llevan a cabo en la CDMX (Gobierno, Secretaría de Cultura de la CDMX, Alcaldías, Secretarías afines)	- Documentar las competencias técnicas, los conocimientos, los materiales, los diseños, los productos, etcétera. Que sean necesarios para las creaciones textiles y de bordados.
	- Las autoridades de las localidades, comunidades o pueblos originarios reconocerán las prácticas textiles en su territorio	- Realizar un censo o padrón de los practicantes de las labores textiles en las zonas identificadas.
2. Difundir las prácticas textiles en la CDMX	- Que las labores textiles sean visibles y se encuentren plasmadas en los programas culturales de la CDMX	- Realizar y tomar parte en foros que den a conocer las prácticas textiles de la CDMX.
	-Que la población en general conozca que existen labores textiles propias de la CDMX	-Poner a disposición de la población en general los materiales documentados de las labores textiles, ya sea en línea, en foros, en centros culturales o por cualquier otro medio de difusión.
		-Realizar muestras de las labores textiles (hilado, teñido, tejido, bordado).
3. Reproducir las prácticas textiles de la CDMX	- Se formarán nuevos practicantes y portadores de las labores textiles de la CDMX	-Organizar talleres para enseñar técnicas y saberes relacionados con los textiles a una nueva generación de practicantes, tanto locales como a todas las personas interesadas en aprender dichas labores.

		-Realizar ferias, festivales o encuentros de artesanos que se ocupan de las labores textiles para que nuevos practicantes conozcan y se apropien de los trabajos que se realizan.
4. Reconocer a los practicantes y portadores de las labores textiles de la CDMX		