



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

COSMOVISIÓN DE UN CUERPO TEXTIL

ETNOGRAFÍA E ICONOGRAFÍA DEL BORDADO XOCHICUAHUIT O
ÁRBOL FLORIDO MASEWAL

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN ARTES
PLÁSTICAS**

PRESENTA: **ANDREA FERNÁNDEZ SEVILLA**

DIRECTORA DE TESIS: **DRA. MARÍA ELENA MÉNDEZ GUZMÁN**

PUEBLA, OCTUBRE 2024

CONTENIDO

Protocolo de investigación	4
Introducción	13
Antecedentes	19
Capítulo 1. Marco teórico	21
1.1 La investigación textil en México y sus fuentes	21
1.2 Acciones culturales del textil en México	26
1.3 Lo textual del pensamiento textil	32
1.4 Aproximaciones al estudio del cuerpo textil	37
1.5 Cosmovisión de los espacios sagrados masewal	46
1.6 Aproximaciones al xochicuahuit o árbol florido masewal	53
Capítulo 2. La identidad indígena y la tradición textil en Cuetzalan	61
2.1 Breve contexto histórico de la identidad del pueblo masewal	61
2.2 Medio ambiente y territorio	70
2.3 Técnicas textiles y saberes antiguos de Cuetzalan	73
2.4 El saber-hacer textil para la indumentaria masewal	81
Capítulo 3. Etnografía e iconografía del bordado xochicuahuit	91
3.2 Procesos y prácticas textiles en campo	91
3.3 Uipil y tencuahuipil, soportes del xochicuahuit	97
3.4 Análisis formal de la imagen. Iconografía del xochicuahuit masewal	108
3.5 Textiles antiguos como metáforas de la casa, el monte y el cosmos	117
Capítulo 4. Una investigación práctica del textil masewal	130
4.1 Mujer de fibra	130
4.2 Proceso fotográfico e intervención textil	132
4.4 El gesto de un cuerpo textil. Reflexiones	140
4.3 Presentación y difusión del proyecto	144
Conclusiones:	148
Bibliografía	154

*A Lola Sevilla por darme la vida y
dejar en mí la gran inquietud de regresar a Cuetzalan para
conectar con su recuerdo.*

*A la vida y obra de Gonzalo Fernández,
el hombre que me enseñó a forjar mi identidad por medio
del arte y que me inculcó una gran admiración hacia la
diversidad de formas de vida, especialmente la indígena.*

*A Sofía, una admirable mujer indígena,
por ser lo más cercano a una madre y cuidarme tantos años.*

*A Panchita, Juanita, Martha, Cecilia, Azucena, Mari y Sarai
mis grandes maestras y amigas masehualmej
que confiaron en mí abriéndome
las puertas del conocimiento ancestral masewal.*

*A Santiago por creer en mi palabra y motivarme
cada día para realizar este proyecto.*

Protocolo de investigación

PLANTEAMIENTO

Diversas son las investigaciones que se realizan en torno al arte popular, especialmente, a los textiles en México y Latinoamérica. En ellas se encuentran el ímpetu y esfuerzo de una gran cantidad de personas que han dedicado su vida al análisis, explicación y difusión de las distintas técnicas textiles que existen en el territorio mexicano. Convirtiéndose en trabajos y metodologías muy meticulosas de aspectos formales de las expresiones artísticas de comunidades indígenas. Demuestran la grandeza de técnicas textiles mediante catálogos e investigaciones antropológicas que profundizan en los procesos de producción y circulación de las expresiones artísticas de distintas etnias de México.

En perspectiva se observa que la mayoría de estas investigaciones parten desde el contexto histórico que le atañe a cada grupo étnico, logran exponer con precisión los procesos socioculturales y socioeconómicos que las prácticas textiles conllevan. Sin embargo, se considera que en ellas falta profundizar en otro tipo de aspectos que establece el textil, como la dimensión creativa y las relaciones que entrama con el cuerpo de sus creadores.

En el municipio de Cuetzalan en la Sierra Nororiental del Estado de Puebla, abundan las prácticas culturales y agrícolas, las cuales funcionan como eje para entender las experiencias de la relación cuerpo- medio ambiente. Es así que en Cuetzalan se generan proyectos estrechamente relacionados a la defensa del territorio y la autogestión de proyectos económicos y culturales. Algunos ejemplos fehacientes de estos procesos organizativos son la Cooperativa Tosepan Titaniske, la Telesecundaria *Tejtitsilin*, la Cooperativa Masehual Siuamej Mosenyolchicauani, la radio comunitaria Tsinaka, por mencionar algunos.

Por lo anterior es importante referir que en este municipio son abundantes los trabajos en relación a la conservación y difusión de la lengua indígena náhuat¹, con la creación de distintos proyectos como talleres de tradición oral, radios comunitarias,

¹ Variante lingüística de la región de Cuetzalan, con terminación "t".

planes de estudio bilingües, investigaciones y procesos que buscan preservar la cultura náhuat y la palabra de sus hablantes.

Con respecto a la línea de esta investigación: el bordado y el tejido, se manifiestan como una práctica cultural primordial dentro estas localidades debido a la abundancia de técnicas, el uso constante como indumentaria cotidiana y ritual entre mujeres y hombres así como una fuerte actividad de comercio entre lugareños y visitantes.

En este margen de ideas es importante mencionar que existen diversos colectivos de mujeres organizadas en torno a sus prácticas textiles como lo es el caso de las cooperativas: *Chihuanime* y *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani*. Estas organizaciones están conformadas por mujeres de distintas comunidades del municipio, que en conjunto han logrado reivindicar el papel del tejido y el bordado en Cuetzalan. Pues gracias a sus labores organizativas, actualmente sus prácticas textiles no sólo se les consideran como actividades domésticas y/o de ocio sino también actividades de solvencia económica para las familias así como actividades culturales de gran valor que las definen como mujeres *masewal*².

Sin embargo, en algunos casos existe un distanciamiento entre los creadores y el legado cultural que entranan sus prácticas, debido a la automatización a la que han llegado muchas de las artesanas y artesanos para solventarse de sus oficios, así como las condiciones laborales de su contexto. Estas situaciones crean dinámicas de producción y comercialización masivas de textiles, concentradas en procesos de mercantilización que no siempre permiten vislumbrar la riqueza que los textiles conllevan en relación a los procesos creativos y conocimientos ancestrales.

A raíz de este proceso de mercantilización se observa que a muchas artesanas y artesanos de generaciones más jóvenes, no les es posible crear un diálogo entorno a sus prácticas y los saberes más antiguos, lo que lleva a tener un desconocimiento de muchos símbolos de la cosmovisión del textil de Cuetzalan. Sin embargo, aún en la comunidades existen maestras artesanas que poseen un pensamiento sagrado y conservan un arraigo cultural profundo entorno a la iconografía textil, como lo es la

² Autodenominación del pueblo nahua de Cuetzalan.

figura del árbol florido, es por ello de gran importancia investigar, registrar y rescatar sus experiencias desde las relaciones que crean por medio del textil.

Para la recopilación de esta información se hizo un trabajo documental que permitió entender el contexto económico, político y cultural del textil en Cuetzalan, a este proceso se le sumó un trabajo en campo el cual duró aproximadamente unos 4 años, proceso en el que se lograron crear lazos de confianza con las maestras artesanas, quienes compartieron con esta investigación: sus historias de vida y los saberes indígenas que preservan acerca de sus textiles. De cada encuentro se rescató aquella información que se enlazaba directamente con los árboles floridos y el resultado fueron diversas entrevistas, fotografías y dibujos.

DESCRIPCIÓN:

Cosmovisión de un cuerpo textil, investiga las relaciones que el bordado del árbol florido establece con el cuerpo que lo borda, entendido éste más allá de su dimensión anatómica, biológica; como un espacio de transmisión de conocimientos. El concepto de cuerpo textil propuesto para esta investigación consiste en estudiar al textil como una experiencia integral que se conecta profundamente con el territorio de donde emerge gracias a las experiencias de sus creadores. Ya que las vivencias con la naturaleza se afianzan constantemente por medio de la creación textil debido a que parten de la obtención de materias primas, la producción, la comercialización y sobre todo con los símbolos que narran las experiencias de sus creadores con relación a su pasado y presente, todo lo anterior conlleva una relación profunda que ha marcado la historia del ser humano y la indumentaria que porta.

Esta investigación se enfoca en estudiar la imagen y la materialidad del árbol florido de Cuetzalan del Progreso, por medio de un análisis iconográfico que permitirá reconocer sus aspectos formales como lo son: texturas, colores, formas y las variaciones que presentan entre ellos. El segundo nivel del análisis consiste en vincular otros aspectos para la interpretación del árbol florido como lo son recursos retóricos que surgen de la lectura de los bordados, esta información se obtuvo por medio de la tradición oral de sus creadores y portadores. Estos elementos en conjunto vinculan la

relación del cuerpo, medio ambiente y comunidad de los nahuas de Cuetzalan, creando una metodología que ofrece distintas herramientas para acercarse a una interpretación más congruente de los procesos creativos y comunitarios que envuelve el textil *masewal*.

El bordado del árbol florido que es objeto de estudio se elabora en las esquinas o bordes de una prenda triangular que usan las mujeres indígenas de Cuetzalan encima de sus blusas bordadas, el nombre más conocido de esta prenda en México es *quechquemitl*, pero en esta comunidad se le acostumbra a llamar *uipil*. Con la intención de plantear y responder preguntas que ayuden a comprender cómo es el proceso creativo de esta prenda, en este texto se exponen y describen sus puntadas, soporte y los procesos técnicos que le dan forma.

Es así que esta tesis indaga en los procesos creativos de 6 artesanas pertenecientes dos generaciones: artesanas mayores de 60 años que se pueden denominar “primeras generaciones” quienes llevan gran parte de su vida cerca de estos conocimientos y prácticas, conocen empíricamente los procesos, pero también los significados que hoy se replican. Y la segunda generación de artesanas y artesanos: mujeres y hombres entre 30-40 años, quienes de igual forma han aprendido técnicas textiles de forma autodidacta o por herencia. En su mayoría ambas generaciones ocupan la actividad textil como fuente económica.

Se investiga al árbol florido desde un trabajo de campo que recaba experiencias de la expresión artística *masewal*, tomando como eje trabajos antropológicos que describen las relaciones de los nahuas con su medio ambiente, así como elementos de su simbología. Se eligen sus aportes como eje de trabajo porque brindan pautas valiosas para acercarse a conceptos complejos interesados en abordar y relacionar con la plástica; como las relaciones del cuerpo, espacio y tiempo en la cosmología náhuat de Cuetzalan.

Se propone atravesar la imagen del árbol florido mediante conceptos que abordan las artes plásticas para situar a los textiles como expresiones que desarrollan procesos creativos de alto valor, y a la noción de su corporalidad indígena como un principio imprescindible para el análisis de su cosmovisión, la cual no se puede interpretar desde una teoría occidental del arte popular sino desde una lógica que

requiere cambios epistémicos que cuestionen categorías y metodologías que convencionalmente se han ocupado para entenderlo, y que más bien se acoten a las necesidades que las expresiones artísticas indígenas tienen en relación a su contexto social y religioso.

JUSTIFICACIÓN:

En la comunidad de Cuetzalan hay antecedentes que abordan el objeto de estudio. Sin embargo, vincular el textil, el territorio y la experiencia del cuerpo nahua como saberes y estéticas que narran el cosmos de la comunidad en cuestión, sugiere adentrarse no sólo en sus aspectos formales, sino también en una estética comunitaria y en territorios simbólicos que abonan al rescate de conocimientos que sólo se encuentran descifrando un textil, o así mismo, bordándolo y tejiéndolo.

Es dentro de este tipo de interpretación que la pertinencia de una investigación del textil *masewal* recae en poner en valor los distintos procesos de su expresión. Por medio de herramientas antropológicas y desde el enfoque de las artes plásticas, es posible interpretar aspectos específicos del textil como relaciones sensibles que se materializan en la imagen del árbol, con la práctica del cuerpo y la tradición oral de sus creadores.

El bordado y tejido comparten un mismo lenguaje, y aunque cuando se busca interpretarlos narran momentos de la historia de la humanidad diversos, las experiencias que encarna cada creador textil tienen un hilo conductor, que posibilita la transmisión de su conocimiento y que permite entender al textil como una herramienta pedagógica intergeneracional. Acercarse a la conexión del creador con el medio ambiente, supone formar vínculos entre las generaciones que guardan estos saberes en relación a procesos socioculturales que vive cada comunidad indígena. En este sentido se presenta la posibilidad de reconocer sus procesos creativos como medios constantes de apropiación simbólica de su territorio y cultura.

Es así que la importancia del carácter doméstico del textil, permite proponerlo como un lenguaje común, enseñado por una abuela, madre, hermana. Una enseñanza que se pudo gestar en el seno de una familia indígena o mestiza, las manos de una

abuela hilando, un abuelo tejiendo jonote, una madre enseñando a los más pequeños de la casa a bordar; sugiere una naturaleza corpórea del quehacer textil en lo individual y en lo colectivo, aportando diálogos comunitarios como menciona Rivera (2017) “la posibilidad de convertir la sensorialidad en una estrategia metodológica que tenga un compromiso teórico para abordar temas como la memoria y la imaginación” (p.151).

El reciente desarrollo exponencial del bordado y el tejido contemporáneo ha insertado al textil dentro del circuito del arte, logrando visibilidad de técnicas textiles, pero también creando dinámicas injustas y un sinfín de casos relacionados a la apropiación y explotación cultural del conocimiento de diversas comunidades indígenas quienes son principalmente quienes han cuidado y preservado estas técnicas. Así como existen casos de apropiación de iconografías indígenas, existen investigaciones académicas con poco compromiso hacia las comunidades que investigan y que muchas veces descontextualizan los textiles a estudiar. Por las razones antes descritas es necesario promover aquellos diálogos que suman de forma congruente a la apreciación y reconocimiento de las expresiones textiles, con prácticas y relaciones horizontales entre quienes crean, intrepentan y consumen textiles. Estas investigaciones son tomadas como ejes teóricos para esta tesis.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

¿De qué forma la interpretación del árbol florido *masewal* Cuetzalan permite establecer conexiones entre el cuerpo y la cosmovisión de la comunidad que los borda?

HIPÓTESIS:

La imagen del bordado del *xochicuahuit* o árbol florido *masewal* es una expresión de la experiencia del cuerpo nahua y una síntesis visual de los espacios sagrados que habitan los *masehualmej*³, por ello interpretar la figura del árbol florido desde los procesos empíricos que conlleva, ayuda a profundizar en el campo de conocimiento de la cosmovisión de la comunidad que lo crea, valorando su dimensión creativa y las percepciones de sus actuales creadores.

³ Plural de *masewal*.

OBJETIVO GENERAL:

Desarrollar una estructura narrativa que permita interpretar el sentido del bordado del árbol florido de los *masehualmej* de Cuetzalan, por medio de datos etnográficos y conocimiento empírico que muestre las conexiones que las creadoras del árbol entablan con el medio ambiente y las experiencias de su propio cuerpo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Hacer una revisión de estudios antropológicos y etnográficos acerca de conceptos de la tradición indígena mesoamericana que aborden los textiles para proponer la importancia del cuerpo en relación a los espacios sagrados de la cosmovisión *masewal*, situando al árbol florido como un elemento imprescindible para la concepción de estos vínculos.
- Investigar a partir de datos etnográficos los antecedentes de la historia de la pertenencia de la tierra indígena de Cuetzalan y el contexto actual de las prácticas textiles para comprender la cadena de transformaciones que se han desarrollado.
- Realizar un análisis con ayuda del método iconográfico de Panofsky que ayude a reconocer los elementos formales del árbol florido que posibilitan obtener una primera lectura de su significado y posteriormente continuar a un segundo nivel de interpretación donde se propone a la tradición oral como parte fundamental para la apreciación de los saberes más antiguos que entrama la imagen del textil.
- Desarrollar una serie de fotobordados que de imagen a la investigación realizada del textil de Cuetzalan, para homenajear a las guardianas del conocimiento más antiguo del textil ritual *masewal*, mostrando la relación que ellas tienen con sus técnicas y sus percepciones de los procesos.

METODOLOGÍA:

Para acercarse al objeto de estudio se utilizó el método de observación cualitativa, acompañado de una revisión de teorías y conceptos que tienen pertinencia en la antropología del arte. Una parte esencial del proyecto, fueron las fuentes directas que

son resultado de la investigación etnográfica realizada en la comunidad; por lo cual a la tesis se sumaron entrevistas realizadas a las bordadoras de árboles floridos narradas en primera persona, con la intención de evidenciar que los objetos de estudio textiles y sus creadoras pueden ser documentos históricos y fuentes de conocimiento.

DOCUMENTACIÓN

Recopilación y clasificación de bibliografía entorno a las técnicas textiles en el México antiguo y conceptos que explican la cosmovisión de los nahuas de la sierra nororiental de Puebla. Estos elementos se recopilaron para desarrollar una investigación que permitió una descripción objetiva del textil a analizar, situándolo en relación a su contexto histórico y la realidad actual en la que se encuentra el quehacer textil de la comunidad de Cuetzalan.

INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA

En esta etapa se realizó un trabajo de campo que conllevó una observación participante de distintos procesos sociales, religiosos y culturales en la zona de estudio, fue un proceso significativo debido a que se realizaron prácticas textiles que permitieron un acercamiento estrecho a la conexión y habilidad corporal de las artesanas indígenas. Lo anterior permitió una recopilación de datos etnográficos en comunidades del municipio de Cuetzalan donde se bordan los árboles floridos. El objetivo de esta actividad fue reunir información diversa con fuentes directas de artesanas indígenas tanto de comunidades como de la cabecera municipal de Cuetzalan. Las artesanas fueron elegidas por distintos criterios como lo fue su experiencia, su disposición y sobre todo con aquellas que se propició un diálogo de confianza. Por ello el resultado de este proceso fueron entrevistas y testimonios de vida, que se centraron en la generación de mujeres mayores en pos de mostrar sus experiencias y conocimientos entorno a la creación de los simbolismos que componen al árbol florido.

INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Para esta etapa se enlazó el contexto de Cuetzalan con la indumentaria y los procesos textiles que se vinculan con los árboles floridos, lo que llevó a registrar el bordado a estudiar con aspectos del uso de prendas textiles en su ámbito social y los procesos prácticos que involucra. Después de tener un panorama amplio de la indumentaria donde se suscribe el bordado del árbol florido se expusieron los elementos visuales que lo componen para abordarlos en dos niveles de interpretación con el método iconológico e iconográfico de Panofsky. Es así que los resultados anteriores fueron nutridos con uno de los elementos más importantes: la tradición oral, la cual explica la situación actual de árbol florido y la cosmovisión que le acompaña. Esta etapa proporcionó distintos productos culturales como entrevistas, fotografías e interpretaciones de cada artesana acerca del árbol florido, material que es anexado.

Introducción

El bordado a estudiar dentro de esta investigación representa el árbol florido (fig. 1) o *xochicuahuit*⁴, motivo relacionado a la creación del cosmos que podemos encontrar en diversas manifestaciones del arte plástico mexicano y constantemente en textiles de la región nahua. Para el caso de esta tesis se elige el árbol florido de la comunidad masewal de Cuetzalan del Progreso, debido a que en este tipo de árbol bordado se aprecia un trazo y una estética de tradición mesoamericana que deleva conceptos profundos de la realidad y perspectiva de su comunidad creadora, producto también de un sinfín de transformaciones históricas, pero que conserva una esencia del pensamiento prehispánico.



Fig. 1. Árbol florido bordado con hilos de estambre sobre tejido en curva, elaborado por la maestra artesana Juana García, San Andrés Tzicuilan, Cuetzalan, 2024. Fotografía Andrea Fernández.

⁴ Palabra en náhuat que refiere a un árbol florido. En distintas fuentes hay variaciones acerca de la forma en la que se escribe como “xochincuahuitl”, “xochikuahuitl”, “xochikouit”. Para fines prácticos en esta investigación se conserva el uso de “xochicuahuit”, con terminación (t) pues es la variante lingüística de la región de Cuetzalan.

Es de gran importancia contextualizar las expresiones textiles en relación con su pasado prehispánico, por ello *Cosmovisión de un cuerpo textil* parte de referencias antropológicas y etnográficas que estudian minuciosamente la diversidad de textiles en distintas regiones de México. Estas investigaciones son eslabones para situar la producción, circulación y recepción actual de los textiles en relación al proceso creativo de la comunidad que los realiza. Aunque existen diversos ejemplos dentro de la investigación textil en México, para el caso de la comunidad nahua de Cuetzalan hace falta desarrollar una metodología que permita abordar al objeto de estudio con distintas herramientas teórico- prácticas, por ello esta investigación propone un acercamiento al árbol florido que se borda en las puntas del *uipil*. Esta metodología parte del proceso práctico de las técnicas textiles con las que se relaciona el árbol florido, enlazando su narrativa y elementos visuales con la tradición cultural de la comunidad cuetzalteca.

Actualmente se puede observar un creciente interés por el reconocimiento y rescate de la identidad indígena de México en donde se incluyen expresiones culturales diversas como lo es el caso de las prácticas textiles. Es así que el textil en México se relaciona a la denominación de arte popular o artes aplicadas, categorías que continuamente se utilizan en certámenes y museos, pues incluyen la diversidad de expresiones de las comunidades indígenas, sin embargo, la apreciación del arte popular remite a varias contradicciones.

La primera contradicción que se puede observar es que aunque las expresiones artísticas de los pueblos indígenas no se reconocen con los cánones convencionales dentro de las instituciones del arte, la nación les ha ocupado para crear y reforzar una imagen de “identidad”, convirtiendo a las artesanías en referencias de la plástica nacional sin mejorar las condiciones de vida de sus creadores, Novelo (2002) señala a este fenómeno como un acto discriminatorio en el terreno de la apreciación estética: “se otorga valor simbólico nacional a ciertos objetos que son expresión de culturas cuyos participantes no tienen las condiciones materiales para ejercer la libertad de creación artística ni de decisión sobre sus obras; ambas le son expropiadas” (p. 174).

La segunda contradicción, es que las referencias y enseñanza acerca de las producciones artísticas en México se concentran en valores estéticos y estilísticos occidentales, lo que ha causado una gran brecha entre arte y artesanía condicionando

la identidad mexicana pues no le apuesta a un desarrollo desde las bases de una estética indígena, sino lo contrario. Si la tierra, la identidad y los derechos de los indígenas fueron expropiados, ¿qué ocurre con sus formas de expresión artística? ¿qué papel juega el textil como transmisor de la identidad cultural mexicana? Así como las relaciones hacia los indígenas han cambiado respecto a intereses políticos, se observa que la historia de dominación que vivió México también promovió una clara distinción entre el arte asociado a las élites con influencias europeas y la artesanía asociada a la clase campesina e indígena, perpetuando jerarquías de poder y privilegios.

Por lo anterior para la construcción de esta tesis primero fue necesario estructurar un tejido de sentidos dentro del campo de estudio de la antropología, para explorar los simbolismos del textil de los pueblos indígenas mesoamericanos, por lo que en el primer capítulo se abordarán conceptos y procesos históricos que permiten develar metodologías que sitúan al textil como una fuente de conocimiento que interviene en las relaciones socio-culturales de su contexto.

Cabe mencionar que estudiar fuentes del mundo prehispánico supone forjar un aparato crítico ante ellas, debido a que mucha información históricamente ha sido manipulada y actualmente persisten mitos del colonialismo español que es necesario desmentir. Asimismo, abordar las fuentes antropológicas de los textiles en México implica encontrarse con investigaciones que no siempre profundizan en las prácticas culturales, los valores y las interacciones sociales de los objetos textiles en relación con sus comunidades de origen, lo que lamentablemente conlleva a diversas conjeturas desde una mirada occidental. Por ello el primer capítulo también se ocupa de exponer aquellas metodologías que son valiosas para acercarse desde etnografías al objeto de estudio, es así que por medio de conocimientos de la tradición mesoamericana se esbozan los espacios sagrados a los que se vincula el árbol florido o xochicuahuit, así como las percepciones que se tienen del mismo.

Este trabajo de investigación no busca entrar en detalles acerca de la compleja discusión sobre las distinciones que se hacen entre el arte y la artesanía, más bien con un breve recorrido histórico trazado al inicio del segundo capítulo se busca dejar en evidencia que la historia de los pueblos indígenas ha quedado constantemente marginada bajo la cultura dominante, lo que invita a cuestionar cómo se ha dado el

desarrollo de sus expresiones artísticas y de qué manera los valores estéticos con los que se estudia han sido impuestos. De acuerdo con ello, se puede afirmar que la indumentaria indígena proveniente de una tradición prehispánica pervive en estos días y se ve constantemente sujeta a órdenes sociales y transformaciones históricas profundas.

Por lo tanto, investigar la situación actual de las expresiones textiles en cualquier comunidad indígena de México supone encontrar una serie de relaciones de despojo de tierras y una profunda marginación, es así que el rescate del pensamiento sagrado se enfrenta a un sistema neoliberal que constantemente impone y homogeneiza la cultura, a pesar de ese contexto los indígenas de Cuetzalan han protegido sus prácticas y saberes ancestrales por medio de la defensa de su territorio y el fortalecimiento de su identidad. Esto es visible en distintos aspectos de su vida cotidiana como son el trabajo agrícola, la organización comunitaria, el uso de su lengua originaria, danzas y rituales, así como el uso de su indumentaria tradicional. Por lo que en este segundo capítulo se describen los saberes que entran las prácticas textiles antiguas y contemporáneas las cuales en conjunto conforman la identidad *masewal*, y que “son testimonios gráficos que apenas nos introducen a manera de conceptos a la lógica cotidiana, social y religiosa de los pueblos” (Gómez, 2014, p. 88).

Asimismo, el textil entrama un proceso visual admirable, pues en las comunidades indígenas se prioriza la comunicación del hombre con el mundo, por lo que sus expresiones artísticas materializan esa comunicación con objetos de cargas simbólicas muy profundas. Lo que comúnmente podría percibirse como una mera repetición de patrones se convierte en una comunicación del ser humano con la comunidad, que ha perdurado por años en su imaginario colectivo. Y a diferencia del arte de la academia, no se trata de una producción individual o un diálogo incomprensible del creador con su forma de percibir el mundo. El textil ha tenido la tarea de sintetizar y preservar información que es importante comunicar para el bien común por medio de imágenes que contengan un sentido para el resto de los individuos de su comunidad.

El tercer capítulo se enfoca en exponer los procesos prácticos de producción del bordado, que vínculo se genera con el resto de la indumentaria *masewal* y cómo se

inserta en la dinámica cotidiana de Cuetzalan. Es importante acotar que no existe en la lengua originaria de los *masehualmej* una palabra que refiera al arte, por lo mismo no se busca enviciar esta investigación con un lenguaje ajeno a la comunidad. Más bien con el análisis iconográfico del árbol florido, que se aborda de igual forma en este capítulo, se procura mostrar que los procesos de la imagen indígena están dotados de elementos de una riqueza simbólica que merece ser estudiada con formalidad y proponer distintas metodologías para abordar su imagen textil ayudará a comprender a más profundidad la comunicación visual e identitaria de su comunidad y el contexto al que se han enfrentado sus creadores, aspectos que están imbrincados en un bordado de la naturaleza del árbol florido.

De igual forma, lo anterior será posible desde el acercamiento a los procesos empíricos para gestar investigaciones comprometidas, que sumen al reconocimiento de los procesos creativos del textil, metodología que de igual forma se aborda en dicho capítulo y que en síntesis ayudó a vincular la imagen del bordado del *xochicuahuit* en relación a sus colores, formas y contenidos simbólicos, con el medio ambiente, el cuerpo y la cosmovisión de Cuetzalan.

Esta tesis tiene la intención general de reflexionar acerca del por qué estudiar el textil desde la mirada del arte, lo que podría parecer inconexo dados los cuestionamientos anteriores, pero la propuesta principal es que el arte tiene injerencia dentro de los procesos perceptuales y sensibles, los cuales observando las pedagogías que el textil conlleva, son vitales para el desarrollo de la comunicación y expresión artística de distintas comunidades. Por eso mismo el tercer capítulo comienza analizando el árbol florido desde una etnografía de la técnica, para después vincular su imagen con la tradición oral y develar las metáforas que crea con el territorio donde emerge.

Con la idea de sustentar lo anterior, en el cuarto capítulo se presenta un proceso artístico y de creación de obra titulado *Mujer de fibra* el cual es una serie de fotografías bordadas a mano, que muestran el trabajo de tres maestras artesanas Martha Bautista, Juana García y Francisca Rivera, especializadas en técnicas del textil ritual masewal tales como: hilado de algodón con malacate, teñido con cáscara de palo y tejido en curva en telar de cintura; técnicas que están en peligro de desaparición en el municipio

de Cuetzalan. Este proyecto busca desde la creación textil, sumar al lenguaje visual identitario de Cuetzalan y de Puebla, apoyando la investigación, difusión y rescate de técnicas textiles prehispánicas. Al mismo tiempo, revela en la imagen la experiencia del cuerpo *masewal* y su relación con los territorios habitados por las artesanas que elaboran estas técnicas. Esto con la finalidad de sumergir al espectador en un territorio hilado que permita entender de dónde emergen historias de vida, simbolismos textiles, conceptos de la realidad y espiritualidad *masewal*.

En síntesis *Cosmovisión de un cuerpo textil* procede desde una formación artístico estética la cual se ampara de los métodos antropológicos, lo que permite cuestionar las lógicas de valor de cada campo. De igual forma lo comunitario del textil permite también acercarse a relaciones más profundas con mujeres, que revela conocimiento práctico muy valioso y que solo se logra en el cruce de disciplinas.

Es por ello que este trabajo se enfrenta a una tarea compleja; si bien las expresiones artísticas de los pueblos indígenas mesoamericanos han sido constantemente estudiadas desde los cánones del arte occidental, es necesario proponer metodologías que ayuden a capturar la riqueza y complejidad del arte popular desde la raíz del pensamiento que les dio origen. Aunque más recientemente se han realizado diversas investigaciones que así lo proponen, sigue siendo imprescindible abonar al estudio de las expresiones artísticas indígenas como sistemas comunicativos complejos, lo que requiere crear etnografías que develen las estrechas relaciones del textil con los aspectos sociales, espirituales, políticos y económicos de toda su comunidad, objetivo que persigue esta tesis.

Antecedentes

Es posible encontrar distintos proyectos que han realizado registros documentales de los conocimientos y actividades que se relacionan con los textiles de la zona nahua y que son de gran interés para esta tesis.

En primer lugar tenemos *Gasas Arte textil Nahua*, donde los coautores muestran una documentación de las tradiciones textiles de Cuetzalan, situándose con antecedentes históricos importantes de la comunidad. Esta investigación se concentra en la indumentaria ritual nahua de Cuetzalan, específicamente de la localidad de San Andrés Tzicuilan con un acercamiento breve del objeto de estudio, el *xochicuahuit* o “árbol florido”. Este bordado se realiza en las puntas de una prenda muy conocida en México llamada *quechquémitl*, esta investigación precisa que los indígenas la nombran *uipil* o *huipil*: “Aunque muchos cuetzaltecos conocen la palabra *quechquémitl*, utilizan espontáneamente la palabra *uipil* para nombrar este asombroso par de rectángulos que semejan triángulos y que en otros lugares de México se conoce por *quechquémitl*.” (Heiras y Mora, 2019, p. 79)

Así es que los árboles floridos se bordan en las esquinas de los huipiles, sus símbolos antiguamente aludían a un sentido ritual que los nahuas le otorgaban. Heiras y Mora (2019) describen al *xochicuahuit*, como un eje que cruza todos los planos del mundo, donde corren el tiempo, los destinos y las fuerzas cósmicas.

Es importante mencionar, que algunas de las artesanas que fueron entrevistadas para la investigación de Gasas Arte Textil han fallecido, por lo que el trabajo de campo que se registró es de gran importancia ya que estas artesanas pertenecían a una generación de mujeres cuetzaltecas con experiencias y conocimientos más cercanos a la ritualidad *masewal*, así como con un gran arraigo a lo que las piezas textiles significaban en la vida ritual de los habitantes de Cuetzalan. Sin embargo, el trabajo podría haberse enriquecido con imágenes de mayor resolución y calidad, así como la digitalización de los diversos símbolos descritos en las prendas.

En un margen similar de ideas, el uso ritual y los distintos valores de uso que se le otorgan a los tejidos y bordados en las comunidades nahuas se vislumbran en *Los textiles Nahuas y Otomíes, arte tradición y dinámica cultural indígena*, donde Gómez

(2014) detalla un panorama del estudio textil a partir del reconocimiento de los contenidos simbólicos que producen y de que manera estas imágenes son signos comunicativos y representativos de la vida cotidiana, la mitología, la religión y naturaleza. Es posible distinguir a cada paso, las expresiones, prácticas, formas y contenidos de las etnias: nahuas y otomíes.

También es importante mencionar el trabajo realizado en *Geometrías de la imaginación*, pertenece a una serie de publicaciones que han recuperado la iconografía de artesanías de distintos estados de México, en el caso particular del libro dedicado a Puebla se expone muy brevemente la visión plástica de indígenas nahuas, totonacos, tepehuas, otomíes, mixtecos, popolocas y mazatecos que se ubican en distintas partes del estado y que conforman una gran franja territorial.

Ante la escasez de registros visuales de los símbolos que componen dicha plástica, el libro tiene una gran relevancia ya que da cuenta de la importancia de su rescate y difusión, mediante la recopilación y estudio del patrimonio gráfico de las comunidades, centrándose en el análisis de símbolos cuyos significados se relacionan con el pensamiento sagrado. El libro rescata digitalizando motivos iconográficos la riqueza visual de los textiles, así se puede encontrar un acercamiento a los árboles floridos, con imágenes de árboles de la vida de la zona nahua, específicamente de la comunidad de Hueyapan. A estas imágenes las acompaña una breve descripción hacia a su connotación, los árboles de la vida se vinculan con los relatos míticos de la representación que se hace del universo en relación con la naturaleza y la posición del hombre.

Capítulo 1. Marco teórico

1.1 La investigación textil en México y sus fuentes

La actividad textil del México prehispánico fue vasta, gran parte del conocimiento al que hoy se puede acceder es gracias a un conjunto diverso de fuentes como lo son revistas, artículos de investigación, colecciones, acervos y libros; las cuales aglomeran una considerable cantidad de información y permiten adentrarse teóricamente a lo que significan las piezas textiles. Desde los procesos técnicos que las conforman como el hilado de las fibras, la tintorería con pigmentos naturales, técnicas de tejido y ornamentación, etc; hasta conceptos sociales y espirituales de lo que cada iconografía textil significa según la cultura, región y época a la que pertenecen.

Una de las primeras aproximaciones a la comprensión de la indumentaria del México antiguo ha implicado el estudio iconográfico e iconológico de estatuillas de deidades. Estas imágenes tridimensionales permiten establecer relaciones de forma y contenido entre ellas, otorgan respuestas sobre cómo se utilizaban los textiles sobre el



Fig. 2. Chalchiuhtlicue. Estatua que representa a la deidad femenina del agua, la cual está ataviada con quechquemiltl y enredo ornamentados. Dibujo de Françoise Bagot (De la vestimenta y los hombres 2012: 189)

cuerpo y que estatus social representaban. Como expresa Lechuga (1987): “Entre las figurillas tenemos personas humildes ocupadas en sus quehaceres cotidianos, guerreros vestidos con uniformes, danzantes con atavíos fantásticos, nobles y reyes vestidos con gran lujo, sacerdotes y encarnaciones de deidades que portan los emblemas simbólicos de sus atributos” (p. 10).

Por otro lado, se encuentra el estudio de códices el cual es una herramienta importante que vincula la indumentaria indígena con la vida cotidiana y religiosa de los pueblos antes de la invasión española, pues estos importantes testimonios gráficos, se convierten en una

fuentes primarias que ayudan a contextualizar cada prenda, pues a través de sus elementos visuales es que se explican los usos rituales y sociales del textil en la vida prehispánica así como sus transformaciones hasta nuestros días, enriqueciendo la interpretación de las prendas ya que se logran establecer coincidencias y variaciones tanto en los procesos técnicos como en las iconografías actuales.

Por ejemplo el caso de fuentes como la “Matrícula de Tributos” donde se puede observar el tipo y la cantidad de textiles que cada pueblo tributaba según la especialidad que tuviera como lo podía ser el cultivo de algodón, su hilado o piezas de telas tejidas. De igual forma otros códices son fuentes muy valiosas para entender la importancia y relación social de las tejedoras, como comenta Stesser-Péan (2012):

Si no hubiésemos tenido a nuestra disposición los documentos pictográficos, tales como el Códice Medocino, el Códice Vaticano Ríos o el Códice Ixtlilxóchitl, nunca habríamos podido imaginar la habilidad de las tejedoras de los tiempos precortesianos, ya que el subsuelo húmedo de México impidió la conservación de aquellas telas (p. 233).

Por ende una de las fuentes de información más complejas, son los textiles arqueológicos, muchos de los cuales fueron obtenidos principalmente en cuevas y enterramientos, pertenecientes a ecosistemas muy áridos, con condiciones ideales para conservar parcialmente determinadas partes textiles como observa Lechuga (1987). Pues al ser confeccionadas con materia orgánica los textiles son piezas perecederas, pues la humedad y otros factores ambientales han ayudado a su completa desaparición. La mayoría de los vestigios de textiles arqueológicos que se tienen actualmente son parciales y se conservaron gracias a factores particulares como la presencia de óxido de cobre producido por los cascabeles o joyería que se enterraba junto a los textiles (Stesser-Péan, 2012).

Es importante reconocer que dentro del mundo de la investigación textil de las últimas décadas en México, destaca la labor de especialistas que han forjado metodologías muy valiosas, a continuación se mencionan algunas de las grandes maestras que han consolidado con sus aportes la investigación textil mexicana. Tal es el caso de Irmgard Weitlaner-Johnson, una experta en textiles quien se adentró al núcleo de muchas comunidades indígenas de México para describir los saberes y métodos de

la diversidad textil del país. Irmgard registró una realidad del textil mexicano que hoy es difícil de volver a encarar ya que muchas técnicas y tradiciones han desaparecido por completo. Así apunta De Ávila (2014):

(...) la maestra Johnson desarrolló un trabajo sistemático de investigación que sentó las bases para el estudio y la conservación del textil indígena en nuestro país. Desde un inicio fue consciente de que las comunidades rurales mexicanas experimentaban una profunda transformación social y económica que se reflejaba en un acelerado proceso de cambio en los tejidos. Por ello se esmeró en documentar minuciosamente diversas técnicas y estilos que estaban desapareciendo o transformándose radicalmente (p. 8).

Así fue como Irmgard hizo grandes recorridos dentro de las comunidades de México, para documentar por medio de fotografías, notas y diagramas de campo la diversidad de técnicas textiles. Toda la información que recuperó se sumó a los acervos y colecciones etnográficas del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y del Museo Nacional de Antropología. Así en su trayectoria Irmgard continuó especializándose en el estudio de técnicas de tejido sobre todo en telar de cintura, hasta realizar obras muy importantes como *Design Motifs on Mexican Indian Textiles* (1976) y su investigación sobre la Cueva de la Candelaria en Coahuila, trabajos que son a la fecha los inventarios y estudios más extensos, completos y detallados de tejidos arqueológicos y diseño textil mexicano (De Ávila, 2014).



Fig. 3. Irmgard Johnson observa a Doña Sixta Trejo preparar una tela para diseño de reserva en Querétaro 1953. Fotografía de Guy Stresser Péan (Saberes Enlazados 2016).

El trabajo que la maestra Irmgard recopiló a lo largo de su vida inspiró a muchos estudiantes, por ello asesoró diversas investigaciones que ayudaron a preservar y difundir conocimiento técnico. De modo que la labor que realizó durante su vida es un legado increíble; pauta y base para muchas de las investigaciones actuales. La

información que recopiló durante su vida fomentó estudiar el textil con valor científico, pues lo abordó con diagramas y descripciones minuciosas sobre las estructuras técnicas e iconográficas del textil, que han sentado las bases para investigaciones consolidadas, considerando y preservando el valor de la gran destreza de la disciplina textil.

A estas grandes labores de documentación se le suma el trabajo de la doctora Ruth Lechuga, quien fue una importante coleccionista del mundo artesanal mexicano. Interesada en los modos de vida y la historia detrás de las expresiones indígenas. Por ello adquirió una gran cantidad de piezas en sus viajes por México y fue con la colección de estas piezas que se creó el *Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga*⁵, como parte del Museo Franz Mayer. Dado su interés por profundizar en esta documentación, fue que se inclinó por la fotografía y con todo el material creado por la doctora se forma el *Acervo fotográfico personal Ruth D. Lechuga* del Museo Franz Mayer, el cual se compone de más de 15 mil objetos fotográficos de finales del siglo XIX a inicios del XXI.

Por esta razón, es posible observar en Irmgard Johnson y Ruth Lechuga un especial interés por la creación de registros visuales. Sus fotografías evidencian una gran labor documental, pues se han convertido en fuentes contemporáneas que evidencian los grandes cambios a los que se sujetaron las comunidades indígenas y sus textiles a finales del siglo pasado, pues fue el momento donde desarrolló la expansión de la industria textil, factor que vendría a cambiar radicalmente el uso ritual de ciertas prendas, sus procesos artesanales y la forma en que convivían en la lógica cotidiana de los pueblos indígenas.

Lo anterior, propone pensar a las fotografías como potenciales fuentes de información por lo que es conveniente referir la labor de la etnóloga danesa Bodil Christensen, quien construyó un gran acervo y registro enfocado en pueblos de casi todas las regiones del país, un mundo de imágenes que retrata la diversidad cultural de México. Bodil retrató un país que actualmente sólo se puede volver a ver en fotografías, con una mirada que recae especialmente en los detalles de expresiones indígenas, muchas de ellas extintas por completo. En aquellas fotografías donde se puede apreciar

⁵ Información consultada en <https://artesdemexico.com/el-legado-excepcional-de-ruth-lechuga/>



Fig. 4. Cenobio Cruz y su familia en 'El Maguey', Jalisco, 1938. Fotografía de Bodil Christensen recuperada del acervo digital del Nationaal Museum van Wereldculturen.

indumentaria indígena, han posibilitado comparar prácticas, iconografías y desarrollo de las mismas.

Finalmente, en el entendido de la investigación académica, las fuentes anteriormente descritas se pueden consultar y encontrar comúnmente en libros, revistas, artículos. En muchas ocasiones son el resultado de trabajos de campo de diversos interesados en el tema, quienes se han comprometido con el objeto de estudio y se han enfrentando directamente al textil en sus diversas manifestaciones, dentro de la vida cotidiana y espiritual de cada comunidad.

Los trabajos anteriormente mencionados, son investigaciones etnográficas las cuales requirieron un arduo trabajo de encuentros con cada comunidad. Las etnografías se convierten en una fuente de gran valía para esta tesis porque permiten tener una visión amplia del significado de los textiles según el grupo étnico al que pertenecen, tomando en cuenta factores que muchas veces la investigación académica convencional deja de lado, como lo es la tradición oral. Gracias a las etnografías se

descubre la función social, ritual y económica que sus creadores establecen por medio de los textiles, pero también un enorme legado cultural.

En el sentido de las metodologías que estudian los sistemas simbólicos del textil, cabe resaltar que una de las fuentes más importante y compleja, es la tradición oral, aquella que ha descrito, traducido y transmitido procesos y significados. De ahí la propuesta de Rocha (2019) “los aspectos determinantes para entender a un pueblo y su cultura es la cosmovisión mediante las conexiones permanentes y vivas que se relatan aún en la tradición oral (no obstante sus contradicciones) y que se vinculan con un sistema mitológico” (p. 39).

En síntesis, los estudios de la indumentaria mesoamericana son ejemplos indudables de aquellos vínculos que genera el textil. Revelan visiones particulares de un microcosmos, como comenta Rocha (2014): “destaca el vínculo estrecho mantenido entre individuos de diversos grupos culturales con el entorno natural y social de donde surgen las fuerzas generadoras del ciclo de la vida” (p.33) Es por ello que cobra sentido para esta investigación proponer la práctica de los cuerpos textiles como una fuente de conocimientos: el textil como un texto con códigos que se descifran por medio de la tradición oral y de la práctica corporal, pues a los cuerpos indígenas y sus necesidades sociales, económicas y políticas el textil se amolda y se modifica.

1.2 Acciones culturales del textil en México

Este trabajo de investigación comienza a trazar su cauce desde el quehacer del bordado y las artes plásticas, tiene como necesidad principal acompañar dichos procesos creativos, aglomerando información que permita sustentar una práctica personal de los años recientes como creadora y gestora, proceso que ha tenido una suerte de vinculación con la comunidad textil del municipio de Cuetzalan del Progreso. Por lo que a continuación se hace un breve recorrido de aquellas acciones culturales que caracterizan el quehacer textil indígena y mestizo, con la intención de visualizar las posibilidades y vínculos sociales que este camino ha vislumbrado en torno a las técnicas textiles que son posibles encontrar en México.

Cabe señalar que hoy en día existen diferentes expresiones textiles en las comunidades de personas. En primer lugar, se encuentran aquellas que provienen de grupos o etnias indígenas, quienes elaboran textiles por herencia cultural del saber-hacer, el cual comúnmente es enseñado por tradición en distintas generaciones. Aunque el conocimiento tienda a grandes transformaciones, la memoria colectiva de cada familia y grupo indígena, se preservan en forma y contenido dando lugar a una transmisión generacional de técnicas e iconografías textiles que se relacionan con la vida comunitaria.

En segundo lugar, se pueden observar expresiones de una tradición cotidiana del textil que aunque también tienen que ver con una transmisión del saber-hacer generacional. El conocimiento transmitido no precisamente entrama saberes de una cosmovisión mágico-religiosa, pues se manifiesta en técnicas que cubren muchas veces un ámbito funcional y recreativo en el hogar.

En tercer lugar, se pueden observar prácticas completamente contemporáneas, realizadas por artistas y creadores que han aprendido técnicas textiles de forma autodidacta o en instituciones, dándose a experimentar con las técnicas según los intereses de sus obras. Debido a estas últimas expresiones, los textiles han sido introducidos a los dominios del arte muy recientemente.

Es importante mencionar que la naturaleza del textil como expresión artística se degradó y condicionó por muchos años, pues históricamente se percibió como una actividad del hogar ligada solo a la labor femenina o como una artesanía de menor valía. Con ello, la historia del textil constantemente se ha caracterizado por el sometimiento, la explotación y marginación de sus creadores, dando pauta a que el valor del textil se subordinara dentro de otros ámbitos creativos de la expresión humana.

Debido a lo anterior se entremezclan un conjunto de prácticas y conocimientos muy complejos cuando se busca interpretar e investigar un objeto textil. Por ello no solo es una prioridad estudiar los aspectos formales, estéticos o técnicos, sino que se requiere observar la cadena de relaciones productivas, sociales, políticas, espirituales y sensibles que el textil conlleva, pues para interpretar una expresión textil indígena, es necesario revelar las formas de vida de sus creadores y portadores.

Así, la historia del textil se ha convertido en un reflejo sólido de las relaciones simbólicas hacia la naturaleza y el ser humano, pues con los años la materia prima se ha transformado y, a la vez, el ser humano con ella. Aquellas relaciones con la naturaleza son más claras con los aportes que argumentan Arnold y Espejo (2013) en sus investigaciones donde narran al textil como un objeto-sujeto, pues el ser humano a través de una cadena operativa se ha adaptado a los exigentes requerimientos de los objetos textiles. Como lo ha sido aprender de la cría de las ovejas, del gusano de seda, del cultivo del algodón, del arduo reconocimiento de plantas tintóreas, así como el dominio de técnicas y tecnologías complejas como es el hilado, urdido, tejido, brocado y bordado. Por lo cual Arnold y Espejo (2013) proponen estudiar el textil como un objeto-sujeto que atraviesa por distintas transformaciones: “Es esta articulación estrecha entre el textil como objeto con las actividades humanas en su elaboración y uso lo que lo convierte en un eslabón vital en toda esta red de procesos de socialización, como un sujeto en el mundo” (p.30).

Estos conceptos, resultan convenientes para enlazarlos con lo que comenta Morales (2020) acerca de la agencia del arte propuesta por Alfred Gell, la cual se puede definir como la capacidad de los objetos y personas de producir un efecto o de ejercer una acción sobre el otro. Con esta premisa, se propone que una primera manifestación social, política y cultural del textil es la acción de resistencia, entendido este concepto como una capacidad de defensa del conocimiento indígena a no ser colonizado, a preservar valores de la concepción del mundo prehispánico y plasmarlo en los cuerpos, ante un contexto de opresión cotidiana. Así el textil se mantiene como un almacén de saberes que trascienden los años, cuidando y transmitiendo los modos de vida por medio de los hilos, comenta Fábregas (1993):

Los trajes y los tejidos, los diseños de los textiles, sirvieron para transmitir tanto los símbolos ancestrales como los creados en las distintas fases de la sociedad colonial, en suma, un patrimonio ideológico que ha sido básico en la preservación de la identidad. Así los caminos del cielo, el lugar de las estrellas, los secretos de la agricultura, los lugares míticos que albergan a los dioses, las cuevas y los lugares sagrados, la fauna mágica de la mitología, los mismos mitos, fueron transmitidos de generación en generación hasta nuestros días, por

medio de los textiles portadores de diseños enraizados en la milenaria historia de los pueblos (p.27).

Para entender esta permanencia, se puede poner de ejemplo uno de los pasos de elaboración textil más importantes, el proceso de hilado de distintas fibras, en su mayoría blandas como lo es algodón, lana y seda. En el México antiguo, la tecnología que se desarrolló para ello, fue la elaboración de instrumentos como el uso y el malacate. Sin embargo, son pocas las comunidades donde aún se puede observar el cultivo, hilado y tejido de algodón con estas herramientas. La desaparición de esta práctica se debe sobre todo a la llegada de hilos mercerizados industriales adoptados por artesanas y artesanos, que hacen los procesos del textil más veloces y eficientes.

Sin embargo, a pesar de la expansión y éxito de las fibras industriales, en México aún existen mujeres que elaboran hilos de algodón a mano, como lo es el caso concreto de la zona mixteca y amuzga del suroeste de Oaxaca y el sureste de Guerrero. Donde se ubican comunidades como San Pedro Cajonos, Pinotepa de Don Luis, San Mateo del Mar, San Juan Colorado y Xochistlahuaca. Ante un mundo lleno de procesos industriales es interesante preguntarse ¿por qué una mujer sigue eligiendo hacer sus propios hilos a mano? La tradición oral refuerza lo que el cuerpo transfiere, una transmisión y enseñanza que prescinde de textos, que al igual que la danza rescata el ritmo, la fuerza y la destreza. Hacer el hilo propio requiere un arduo entrenamiento práctico que muchas mujeres comienzan desde su infancia, pero sobre todo conlleva una forma de ver y sentir el mundo desde su cultura, estas prácticas textiles son arraigos culturales que consolidan la complejidad de la vida indígena.

Es así que otra gran manifestación del textil que conviene mencionar pues también se convierte en un ejemplo de resistencia cultural, es el tejido en telar de cintura. Esta técnica consiste en montar una urdimbre para atarla a unos palos que la tensan y después con un mecapal se amarran a la cintura del tejedor, quien aparte de urdir previamente los hilos tendrá la tarea de entrelazarlos con una trama para generar un material de base, que muchas veces será ocupado para crear lienzos rectangulares de diversos tamaños, unirlos y cubrir el cuerpo.

En el México antiguo se desarrollaron técnicas autóctonas, así como herramientas para la realización del telar de cintura, pues al igual que el hilado con

malacate, el tejido en cintura es una tecnología que persiste y otorga identidad a las comunidades indígenas. Es por ello que el tejido en cintura más allá de ser una técnica que sobresale por su complejidad y destreza, entrama un proceso de cohesión social, ejemplos podemos ver muchos de cooperativas indígenas organizadas a lo largo de México; Rivera (2017) reflexiona sobre esta dimensión social por medio de una etnografía audiovisual del tejido en la comunidad de Xochistlahuaca, Guerrero, donde evidencia que el tejido tiene el poder de cohesionar, unir y organizar grupos humanos:

El tejido entrelaza disciplinas y articula diversos conocimientos, conecta a las personas, es la analogía del tejido social. Tejer es entregarse a otros, es regalar el tiempo de creación a un ser amado, pero también es un medio de subsistencia, resiliencia, resistencia y de empoderamiento. (p. 141)

De modo que, el tejido en México es generado gracias a una cultura compartida, la cual se ha transmitido de generación en generación, en la mayoría de los casos es una tradición que se hereda entre familias y es por ello que los miembros de estos grupos refuerzan su conexión, fortaleciendo lazos sociales y creando todo un sentido de comunidad y compañerismo. Valores a los que se les suma la división de la fuerza de trabajo que se realiza en la mayoría de las comunidades, debido a que las piezas textiles exigen procesos muy largos y complejos, lo que requiere forzosamente una repartición de tareas, con roles para hilar las fibras, teñirlas, tejerlas, confeccionarlas y comercializarlas. Esto permite hacer más eficiente la cadena de producción, pero visto desde el proceso socio-cultural que se busca resaltar, la cooperación del trabajo textil promueve relaciones de reciprocidad, solidaridad y apoyo mutuo.

Con esta visión del textil atravesado de diversos aspectos sociales, es posible entender que no solamente se trata de técnicas de embellecimiento sino que según la etimología de la palabra textil, cada puntada ha tenido la tarea como un texto de transmitir conceptos, acontecimientos cotidianos e históricos importantes para su comunidad de origen. Dotando al textil de una eminente acción de escritura, volviendo la indumentaria un texto que narra y diferencia el cuerpo que la porta sobre otras etnias.

En ese sentido, se encuentra otra manifestación textil que evidencia esta acción de escritura más claramente: el bordado. Entendido éste como un acto de atravesar fibras, las cuales han sido previamente tejidas, para crear líneas, figuras y texturas

(puntadas). El bordado surge cuando el ser humano deja de ser nómada, pues es necesario cuidar al cuerpo de los cambios de clima pero al mismo tiempo se vuelve primordial embellecerlo para identificarse entre ciertas tribus, para establecer posiciones sociales, y también cobra importancia como un medio de registro histórico y de expresión cultural.

La tradición actual del bordado en México, es resultado de una gran influencia española, que con la vastedad de técnicas artesanales prehispánicas que ya existían antes de la colonia española, dio tierra fértil para una interesante fusión de habilidades y estilos artísticos con los hilos. Es así que el bordado mexicano se ha convertido en una forma de expresión cultural y artística que refleja la identidad única de México, y su interpretación constantemente da cuenta de una historia bordada acerca del mestizaje entre la cultura indígena y española.

En síntesis, se puede afirmar que el textil tiene un carácter ambivalente, pues no sólo fue una gran herramienta comunicativa para la narración comunitaria, sino que por muchos años adoptó un rol de sometimiento hacia muchas mujeres. A lo largo de la historia fue visto como un quehacer doméstico, uno de los muchos requisitos que una mujer debía cumplir para ser una “dama” o “buena esposa”, en detrimento de oportunidades como estudiar o participar en la vida política. Pero también las expresiones indígenas de las cuales se rescató la labor textil, han sido constantemente sobrevaloradas, con una falta enorme de aprecio y consciencia las producciones artesanales en México se siguen enfrentando a situaciones muy penosas como lo son regateo, plagio, explotación, y apropiación cultural.

Hoy en día, hablar del textil se puede hacer desde un lugar más cómodo que hace unas décadas, esa libertad expresiva es resultado de la lucha de mujeres y de la comunidad de artesanas y artesanos mexicanos, quienes se han encargado por años de que su labor sea puesta en valor, apreciando la habilidad, preparación y relevancia social que conlleva el textil. Esto también ha provocado una enorme diversificación de la disciplina, pues al ocuparse como un medio para la creación y experimentación artística, ha ganado un importante lugar dentro de los ámbitos académicos y actualmente se encuentra en un auge significativo, pues cada vez más se valoran los

procesos femeninos y la identidad indígena, ámbitos en dónde mayormente el textil se ha vulnerado.

1.3 Lo textual del pensamiento textil

A continuación, se ahondará en la acción cultural del textil como escritura pues es una de sus características donde cobra mayor relevancia el sentido gráfico, debido a que permite contemplar un proceso iconográfico que se relaciona con el uso de valores estéticos que son sugestivos para los ámbitos de las artes plásticas.

Para ilustrar la dimensión textual del textil, es oportuno mencionar el trabajo de Marta Turok (1988) en *Cómo acercarse a la artesanía*, un libro que abre un espacio de reflexión entre diferentes temas relacionados a la producción artesanal, pero sobre todo, resalta la detallada interpretación del huipil ceremonial en *Alegoría sobre un huipil ceremonial*, pues es posible entender que la dimensión ritual del huipil, en este caso, emerge a través de interpretar cada patrón, símbolo y su disposición, sin olvidar también la importancia de contextualizar sus elementos en relación a la cultura que los produce.

Es en los años setentas que Marta Turok, con conocimientos de la lengua tzotzil se adentra en la comunidad de las Magdalenas, para crear redes de confianza que le permitieran el acceso al conocimiento sagrado del huipil ceremonial de la región. Y con ello crea una interpretación con claves culturales que resaltan para su época, pues describe todo el andamio cultural que rodea la ceremonia de la vestida de la Virgen Santa María Magdalena en días de la fiesta patronal. Es así como el texto analiza este huipil para dotarlo de sentido desde la tradición oral de las mujeres tejedoras chiapanecas de Las Magdalenas apoyándose con fragmentos textiles que comprenden la totalidad de la pieza. Esta prenda técnicamente se compone por tres lienzos tejidos en telar de cintura y brocados originalmente con hilos de lana teñida con pigmentos naturales.

La primera lectura que Turok (1988) hace de la estructura del huipil, es que la mujer al pasar por la apertura del cuello se convierte en una cruz sagrada, pues es la forma que se observa al tener los lienzos extendidos (recién tejidos antes de la unión),

aquella figura principal será la que recaiga en los hombros de quien porte el huipil: “El huipil consta de tres lienzos: el central (su madre) y los costados (sus brazos). Juntos describen nuestro universo en el cual yo, mujer fecunda, estoy al centro” (p.43).

Con esta distribución se observa que en el lienzo central los símbolos que se tejen tienen que ver con la concepción del cosmos, la figura que lo refiere es el rombo o diamante: “en cada diamante está el mundo, que para nosotros asemeja un cubo con tres planos: la tierra está en un plano entre el cielo y el inframundo”. Estas figuras romboides tienen una cuenta numérica específica que continúa narrando el espacio y tiempo tzotzil, pues se brocan 26 hileras “marcas con una línea las filas nueve y trece: trece son los escalones que acercan a la tierra del cielo y nueve los que nos separan del inframundo” (Turok, 1988, p.47).

A las figuras anteriores que describen el cosmos, se le suman las que hablan de los seres humanos, por ello debajo de éstas se agregan los símbolos que harán referencia a quienes son las personas que piden a la deidad venerada, esta forma mostrará tanto a la comunidad, como a la familia y al individuo que crea el huipil.

Después de la descripción del centro del huipil, se continúa con los lienzos de los costados, o sea las mangas, las cuales por medio de más símbolos narrarán los ciclos agrícolas, los meses y días de la milpa que es el sustento de los hombres quienes solicitan lluvias para su crecimiento, en palabras de Turok (1988): “A la altura del hombro comienza el ciclo agrícola con el maíz y el frijol como semillas amarillas y negras. Al bajar por los costados de la manga van creciendo, hilera por hilera, hasta alcanzar la madurez. Y para alcanzarla necesitamos mucha agua, mucha lluvia” (p.51).

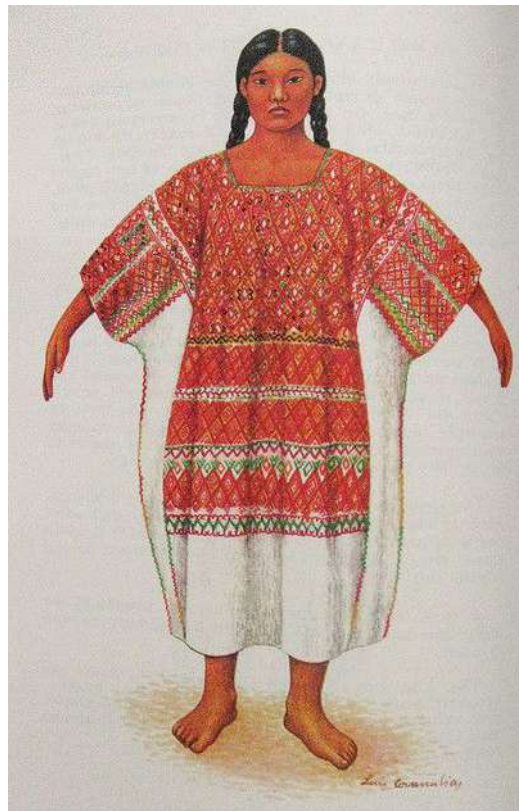


Fig. 5. Mujer tzotzil maya de la comunidad de Aldama, Chiapas, portando huipil ceremonial. Dibujo de Luis Covarrubias (imagen recuperada de la web).

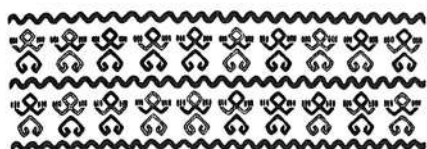


Figura 18. *Agrupados de veinte en veinte.*



Figura 19. *El Dueño de la Tierra con su sapo mozo.*

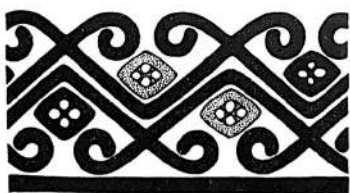


Figura 20a. *Como la serpiente emplumada.*



Figura 20b. *Dejan marcado el camino por el que han pasado.*



Figura 20c. *A veces su camino es espinoso.*

Fig. 6. Algunos símbolos de la iconografía textil del huipil de las Magdalenas, que Turok ocupa para describir sus significados (Cómo acercarse a la artesanía 1988: 53).

Finalmente, hay tres personajes importantes que son: El Dueño de la Tierra que vive en una cueva subterránea y que representa vida, riqueza y muerte. El Señor de la Lluvia (ángel) que trae consigo nubes y lluvia; y el sapo, el mensajero de ambos, que espera en la entrada de la cueva. Cuando esta figura se presenta en el pueblo predice lluvia, una respuesta para los habitantes que la solicitaban (Turok, 1988).

La distribución de los símbolos en el huipil de las Magdalenas es más detallada y compleja, pero se rescató lo más representativo con la intención de demostrar la habilidad con la que se interpreta la totalidad del huipil. Los códigos que contiene son plasmados para unificar el pensamiento comunitario de todo un pueblo respecto al mundo que le acontece. Es así que el trabajo antropológico interpreta sus símbolos conectado su dimensión gráfica con la vida ritual de la comunidad. Haciendo de cada forma, cuenta y color un código que se teje, dibuja y escribe en conjunto, como se puede observar en la detallada interpretación que Turok realiza con imágenes (fig. 6), apoyada de la tradición oral, la separación de los símbolos y el estudio de esta prenda en conjunto se vuelve asequible.

Así como en los huipiles chiapanecos, en todo México se puede apreciar la dimensión gráfica en la diversidad de textiles, mostrando sobresalientes niveles de abstracción, lo cual lleva a inferir que su función comunicativa tenga ciertas similitudes con la escritura. En ese contexto cobran sentido aquellas ideas comunes que se escuchan en la comunidad textil: “el textil como la primera escritura de los pueblos” o “los textiles los libros que no

podieron quemar”. Partiendo de éstas afirmaciones populares que se han insertado en el imaginario colectivo de los apasionados del textil, es conveniente reflexionar sobre la escritura occidental y las interpretaciones que vinieron con ella.

Cabe señalar, que los pueblos indígenas se regían por pictogramas, códices y sistemas complejos de escritura que se articulaban con la oralidad y expresaban todo tipo de conceptos, como describen Beltrán, Herrera, Pinto y Torrico (2008): “Palabra e imagen se funcionaron como simbiosis expresiva, como mecanismo articulado de transmisión del saber, además de ser base innovadora, perdurable y artística para el registro y la conservación de la información y el conocimiento” (p. 293), saberes que en tiempos de la conquista fueron prohibidos y marginados.

Sin embargo, muchos textiles escaparon de la persecución y censura, a diferencia de los otros sistemas complejos de escritura que es en su mayoría se plasmaban en papel y que fue más sencilla su destrucción. Al respecto de la diversidad de soportes donde se plasmó la cosmovisión indígena, Rocha (2014) comenta:

Haciendo un recuento de algunos soportes del arte mesoamericano, se infiere que aquellos productos hechos en materia lítica no se vieron afectados por transformación alguna en su forma, estilo o simbolismo, puesto que dejaron de hacerse a partir del periodo colonial. Esto mismo sucedió con los códices y la pintura mural. Sin embargo, un tipo de arte como el textil no interrumpió su producción a partir de la Conquista, hecho que conlleva a otro conjunto de problemas en cuanto a sus posibles transformaciones a lo largo del periodo virreinal y épocas posteriores.

Por lo tanto, es un gran impacto socio-cultural que los textiles no se hayan destruido, pues la producción y distribución de textiles era difícil de controlar, pues al ser objetos utilitarios no se convertían en especiales fuentes de ideología indígena. Sin lugar a dudas, en esos contextos los objetos textiles crearon una importante adaptación y sincretismo, lo que permitió que mucha información trascendiera pareciendo una forma inofensiva ante la dominación que se hacía en otros ámbitos como el de la religión.

Sin embargo son los aportes de Gómez (2014) los que permiten precisar entorno a la relación gráfica de los símbolos dentro de los textiles:

Los contenidos simbólicos de los textiles no son propiamente sistemas de escritura lineal que se puedan leer como libros, son testimonios gráficos que evidencian conceptos a manera de mitogramas, se trata de las imágenes que forman parte de un conjunto de representaciones simbólicas, plasmadas en diversos soportes materiales que testimonian contextos de cosmovisiones y mitologías; los elementos gráficos aluden a personajes y episodios que funcionan como recursos visuales, posibilitando que los miembros de una colectividad narren las historias de diversas maneras, sirven como guía para generar significados, constituyendo así un sistema simbólico codificado, permisible a un grupo social que le es funcional (p. 75).

Aunque los textiles en el sentido estricto no se consideran un sistema de escritura, forman parte valiosa de la comunicación visual, evidenciando una etapa temprana de la expresión artística indígena, ya que a diferencia de la escritura tradicional utilizada para plasmar conocimientos formales, los textiles históricamente han proporcionado una forma flexible y creativa de transmitir mensajes y significados dentro de las comunidades.

Esta importancia ha sido estudiada con gran amplitud en los textiles andinos proponiéndoles como un sistema de significación tanto estadístico como narrativo, así lo abordan Beltrán, Herrera, Pinto y Torrico (2008):

El tejido andino constituye el libro de la sabiduría, el lenguaje mayor a través del que se expresa, en sus diversas variantes, las cosmovisión del mundo indígena; el modo de organizar la vida de estos pueblos; sus creencias; sus mitos; sus deidades y la naturaleza resignificada en seres antropomórficos, zoomórficos, fitomórficos, abstractos, entre otros (p. 297).

Este proceso articulado entre textil, escritura y palabra se convierte en un método que otorga herramientas para el aprendizaje, como lo sugiere Sánchez-Parga (1995) los tejidos andinos: “no sólo traducen un sistema de concepciones (iconológicas, sociológicas, religioso-rituales) sino también transmiten su memoria, en cuanto reproducción normativa de los discursos de una socio-cultura sobre sí misma” (p.10).

Por lo anterior, Sánchez-Parga (1995) reconoce que la escritura cumple diversas tareas como expresar, comunicar y producir pensamiento que motive la memoria,

afirmando que la escritura no es un proceso autónomo e independiente de la sociedad, lo que motiva a pensar que tanto su creación y transmisión están configuradas desde la base con la totalidad de una comunidad, dicho en sus palabras: “la escritura iguala a todos los miembros del grupo, ya que todos son portadores del mismo mensaje, imborrable, inolvidable: tu no eres ni más ni menos que los demás; tu no te perteneces sino que perteneces al grupo” (p. 9).

Por consiguiente, en el sentido de la comunicación se puede contemplar un contraste entre el textil indígena con el arte occidental, el cual constantemente tiende a centrarse en la concepción del individual del mundo de los artistas. Sin embargo, en este contexto es importante subrayar que por ello la interpretación de textiles cobra especial relevancia pues preserva una historia gráfica que se narra y construye desde una percepción colectiva, como comenta Hernández (2011): “A partir de estas características, las tejedoras reproducen, comunican y comparten su lectura de vida (individual y colectiva), a través de la reproducción de sus creencias, emociones, motivaciones, necesidades, experiencia práctica, y en general de los hechos de su vida cotidiana y memoria colectiva”.

En conclusión, el proceso de colonización hacia todos los ámbitos de la vida indígena, permite reflexionar que la escritura de los pueblos ha sido subyugada, y ante tal infortunio es que cobran relevancia los procesos del textil, los cuales integran todo un mecanismo de enseñanza para la preservación de la memoria y que cobran sentido en comunidades donde la oralidad es un fuerte pilar de la comunicación indígena.

1.4 Aproximaciones al estudio del cuerpo textil

Los siguientes trabajos de investigación construyen y proponen metodologías muy valiosas, sus autores comparten que el análisis de la imagen textil tiene que ser atravesado por métodos integrales de estudio, que reconozcan en los objetos textiles todo el sistema pictográfico que conforman por medio de abstracciones de su vida cotidiana y la naturaleza, haciendo de la indumentaria un libro que necesita ser interpretado tomando en cuenta la historia del cuerpo que la porta y las particularidades de la cultura que la crea.

Es una prioridad tomar como ejemplo trabajos antropológicos, como es el caso del “*Textil Tridimensional, 2013*”, que si bien estudia el contexto y región cultural andino, es muy valioso rescatar lo que converge a la corporalidad del textil y como se aborda desde las experiencias y conocimientos de las tejedoras de los andes. En esta investigación Arnold y Espejo (2013) desarrollan el concepto de textil tridimensional con las siguientes inquietudes:

Nuestro reto es el de entender el textil como una construcción compleja en tres dimensiones (3-D), que a su vez documenta y expresa las realidades económicas y productivas, sociales y culturales de su entorno, incluyendo sus múltiples interacciones con los ciclos de vida de los seres humanos en este entorno, con un enfoque también tridimensional (p. 49).

Lo anterior propone contemplar a los tejidos como criaturas vivas, que documentan y expresan las realidades del entorno económico, social y cultural, se convierten en intrincadas construcciones de tres dimensiones. Esta perspectiva reconoce que los textiles no solo son objetos o meras creaciones pasivas, sino que tienen agencia propia, una capacidad de interactuar con el mundo que les rodea, pues se entrelazan con los ciclos de la vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte y participan activamente en la creación y mantenimiento de la realidad social de una comunidad. Si se les aprecia bajo estas premisas dejan de ser objetos prácticos sino obras de arte que reflejan la creatividad, la imaginación y la destreza de sus creadores.

Es así como comentan las autoras, que el reto no consiste solamente en fabricar tejidos, sino en apreciarlos como creaciones vivas que permiten al ser humano conectar con su pasado, presente y futuro, como puntos de encuentro de interacciones sociales (Arnold y Espejo 2013). Comprender el mundo que les rodea no sólo es un plano bidimensional, sino por medio de una comunicación transformada en hilos y patrones interconectados, un tapiz con distintos niveles a la espera de ser explorado y apreciado.

Es importante mencionar que la maestra Elvira Espejo plantea esta investigación desde su experiencia como tejedora con raíces Quechua y Aymara, lo que permite una cercanía vivencial en temas y problemáticas sustanciales que otras investigaciones y etnografías omiten o explican desde una lógica meramente técnica y no siempre

abordan los aspectos vitales o sensibles que entran los textiles, cómo lo puede ser la corporalidad que este conlleva en sus diversos procesos de elaboración:

Buscamos entender también cómo este sentido tridimensional del textil influye en la autopercepción y experiencia de la tejedora de su mismo cuerpo (sobre todo sus manos), como instrumento de trabajo. Al mismo tiempo, buscamos entender cómo a través de ello, la tejedora transfiere este sentido corporal a los objetos que ella produce y traspasa a otras personas en su vida productiva, para crear las complejas redes sociales que conforman las comunidades actuales de la práctica textil. (Arnold y Espejo, 2013, p. 49)

En este margen de ideas, evidencian que hay muchos investigadores que deducen conceptos del textil que en varias ocasiones están descontextualizados, como es el caso de algunos estudiosos de pueblos amerindios que ocupan el concepto de la “superficie textil”, y que las autoras más bien detallan que en el sur de Bolivia es posible percibir envolturas o capas tejidas que se agregan al cuerpo humano para socializarlo (Arnold y Espejo, 2013). Y que si bien otros autores proponen la perspectiva de “una piel social”, en los andes es complejo abordar al textil desde esa lógica. Partiendo de esa discusión cobra sentido mencionar los términos técnicos que Arnold y Espejo (2013) proponen y que describen las estructuras con las que se realizan los diversos tejidos andinos.

Lo ‘simple’ se traduce como *ina* en aymara (y *siq’a* en quechua), mientras que el término para designar lo ‘complejo’ es *apsu* en ambas lenguas. Por simple, se entiende un textil con solamente una o dos vueltas de urdido en su estructura. ‘Complejo’ se refiere a los textiles con tres a ocho capas de urdido en la estructura (...) Son las estructuras y técnicas complejas las que cuentan con el uso de más colores y diseños iconográficos más complejos. Son estas estructuras y técnicas complejas las que se consideran propiamente ‘tridimensionales’ (p.54).

El fenómeno que plantean se puede expresar en tres dimensiones, y es por ello que las autoras comentan que no se puede hablar de una sola cara o superficie del textil. En términos prácticos, la creación de tejidos complejos con estructuras y técnicas intrincadas es un proceso creativo que requiere un conjunto especial de habilidades y

niveles. Las personas jóvenes son quienes poseen los conocimientos y habilidades necesarios para crear diseños intrincados y complejos “apsu” son personas realmente capaces de dar vida a sus visiones a través de sus creaciones (Arnold y Espejo, 2013).

Por lo tanto, la labor del tejido se adentra a una dimensión profunda, pues se trata de comprender cómo las diferentes partes de la estructura del textil interactúan entre sí, como lo son las vueltas de urdido, y de que manera se constituye la persona tejedora dentro de estas capas, involucrándose desde el interior con el textil.

Más adelante Arnold y Espejo exponen “los tres corazones de la persona” en relación a la vida de las tejedoras, lo que refiere a que la tejedora imagina una estructura textil y logra desarrollarla pues tiene la habilidad de crear diseños complejos (realistas, abstractos y figurativos). Y es esa capacidad conceptual la que logra desarrollar sus tres personalidades:

Esta noción de los tres corazones de la tejedora tiene que ver también con la búsqueda por cada tejedora de la habilidad de plasmar en su obra no solamente el mundo cotidiano, sino los tres mundos en su totalidad: el de arriba, el de abajo y el del medio o interior. Cuando una persona alcanza este logro conceptual en su vida, se dice que es capaz de dominar todo lo que quiera. Este logro personal permite a la tejedora percibir las cosas de otra forma, y en algunos casos trascender aún más allá de los tres niveles convencionales, para llegar inclusive a entender y manipular cuatro capas o más en los niveles del textil y del mundo (p. 56).

Para esta investigación es crucial incluir etnografías que proponen al textil como una perspectiva integral de la comunidad y un desarrollo intelectual de la plástica de sus creadores. En ese margen de ideas se sitúa el trabajo de diversos antropólogos y estudiosos del textil mexicano de la zona nahua; pero es la investigación de Armando Alcantara un fuerte pilar antropológico, debido a que su proceso de argumentación en “*Entre trama y urdimbre, 1998*”, con las aportaciones que realiza en la descripción simbólica de textiles rituales de Tzicuilan retoma los temas que son de especial interés para los objetivos de este trabajo.

Entre trama y urdimbre, es una tesis de licenciatura de suma relevancia pues sus aportes brindan un panorama amplio del textil cuetzalteco, el trabajo etnológico

realizado recopila conocimiento de la tradición oral entorno al textil de la región, que no se ha registrado con tanto esmero en otras investigaciones. El autor reconoce como objetos de estudio a los textiles rituales de la comunidad de San Andrés Tzicuilan, explica el vínculo de los textiles con las prácticas mágico-religiosas de la zona, acompañado de un marco teórico con conceptos prehispánicos de estudiosos de la cosmovisión *masewal*.⁶

Alcantara (1998) vincula constantemente la indumentaria y sus lazos con las prácticas religiosas de la comunidad, lo cual permite percibir al textil como un valioso instrumento de la cultura y religión, que acompaña al indígena por medio de imágenes abstraídas de la naturaleza o que también se le nombran con el término de entidades anímicas. Como es el caso de los cotones infantiles a los cuales se les agrega un elemento de la naturaleza que fungirá como acompañante y protector, llamado gusano leñador, y que más adelante se abordará pues evidencia un relación muy valioso con el trabajo en el monte para la vida *masewal*.

La argumentación del autor se refuerza con la descripción de símbolos importantes en la cultura *masewal* como son el colibrí, los árboles de la vida, la serpiente, etc; explica cómo se vinculan con las tradiciones, mitos y leyendas de la comunidad. Es uno de los pocos trabajos que se abocan en los textiles rituales de Cuetzalan, explicando sus formas y contenidos por medio de una etnografía admirable, la cual recupera por medio de la tradición oral diversas leyendas que explican el origen de los símbolos textiles la comunidad. Lo anterior, permite prestar especial atención a las narrativas que los textiles rituales, como el *Xochipayot* y *Tecuanhuipil*, pues estas prendas narran por medio de figuras bordadas o tejidas un lenguaje realmente asombroso que nace de la necesidad de humanizar simbólicamente el territorio, entablando una estrecha relación entre la naturaleza y textil.

De igual forma, se encuentra aportes sobresalientes como es la investigación realizada por Pierre Becauge, en el libro "*Cuerpo, cosmos y medio ambiente entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, 2012*", con el cual se delimita un eje de trabajo

⁶ Como son los aportes de Alfredo López Austin, acerca de espacios sagrados para los nahuas como el *Talocan* y el *Tamoanchan*.

acerca de las relaciones simbólicas que se establecen en el entorno, aquellas que el autor refiere con el espacio y tiempo en la cosmología náhuat de Cuetzalan.

Becaue (2012) describe las relaciones de los nahuas con su medio ambiente por medio de distintos recursos, empezando con la toponimia. La cual es una forma importante con la cual los nahuas de la sierra pueden simbólicamente apropiarse del territorio, pues los nombres y categorías otorgados se dan por medio de ciertas características que predomina en él y que son evidentes debido a la cercanía y las experiencias vividas en cada espacio, así observa Becaue (2012): “Los topónimos suelen conllevar información práctica sobre las características del entorno. Más allá de esta función utilitaria, los topónimos náhuat expresan una relación íntima entre un pueblo y su territorio” (Pierre, p. 123). Y en el sentido de la gráfica indígena esbozan un proceso importante de conceptualización del mundo que observan.

Así mismo, es de igual forma importante recuperar la argumentación que hace Gilberto León Vega en la conferencia “*El valor cosmológico de la indumentaria sobre el cuerpo, el caso de los nahuas de México, 2022*” impartida durante el Seminario Interinstitucional *Ritual, Imagen y Etnografía del Mundo Indígena* del CIESAS y basada en su tesis doctoral “*Dotar de humanidad al cuerpo*”.

Durante la conferencia León (2022) sugirió que algunos estudiosos del textil comparten la característica común de investigar los objetos de estudio bajo un concepto de “cuerpo universal”, a lo que añade que algunas veces en estos análisis se da previamente por sentado una noción de cuerpo occidental y no un cuerpo indígena. Para ello el autor propone los dominios de lo dado “natural” y lo inventado “artificial”, como categorías que pueden ayudar a no caer en parámetros universales, pues permiten comprender la experiencia humana y como ésta repercute en su manera de ver y estar en el mundo.

Para ejemplificar los dominios del cuerpo, se apoya de los aportes de Pedro Pitarch: en la visión occidental el cuerpo no debe ser modificado, pues la interioridad o el alma deber ser modelada por medio de la educación; en contra parte el cuerpo indígena no nace, sino que debe ser inventado a lo largo de la vida (Pitarch, cita en León, 2022) a lo que agrega:

Entre los masewales el cuerpo si debe ser fabricado (modelado, escarificado, tatuado, etc.), pues, como “objeto” social, pasa a ser producto de las actividades culturales en las que se ve imbricado, como: la alimentación, el vestido, las relaciones de intercambio, el habla, el trabajo, etcétera. En las culturas amerindias la corporalidad representa el elemento “variable” que puede ser modificable a diferencia de sus almas, quienes representan el elemento “invariable” o (“innato”) y que puede ser poco o nada modificado por la acción humana” (León, p. 82, 2021).

Con estas pautas es que el autor prosigue en la conferencia proponiendo una metodología de investigación que incluya cuerpo indígena e indumentaria en conjunto: “pensar la indumentaria como piel o cobertura, pueden ser categorías de pensamiento más fecundas que las tradicionales, adecuadas a sus contextos históricos y sociales propios” (León, 2022).

Para ello propone una relación de inalienabilidad, la que define como aquella posesión íntima e inherente que se puede observar en relaciones con el trabajo, carne, alma y nombres. Más concretamente lo explica apoyándose de otros autores que refieren que para los indígenas nahuas el uso de diversos objetos toman momentáneamente el lugar de la persona viva, por ejemplo, cuando se practica brujería con una prenda de alguien o con un recorte de papel.

Bajo estas premisas y con un arduo trabajo etnográfico en la región nahua de Pahuatlán, en la Sierra Noroccidental de Puebla, León (2022) propone en la conferencia: el cuerpo como un envoltorio dérmico, el cual se puede observar en el mundo vegetal de la región, como las cubiertas de ciertos frutos como *cacauayotl* (cacahuate), y que su traducción en náhuatl refiere a envoltorios relacionados constantemente con la piel.

Es así que el autor realiza un interesante recorrido por medio de imágenes de elementos de la naturaleza como lo son vainas, folículos y cápsulas; describe estos envoltorios y les vincula con el textil, como es el ejemplo de un *cacahuaquechquémítl* que cubre el cuerpo y que tiene algunas formas abstractas que remiten a la forma del cacahuate, así como también varios bordados con hilván en blusas donde se puede dar cuenta de procesos de abstracción de flores, cáscaras, etc.

León (2022) continúa añadiendo datos etnográficos que refieren a la concepción de los nahuas cuando nace un bebé, si es hombre dicen que es elote (envoltorio de semillas) y si es mujer se les nombre tamal (envoltorio de masa), así utiliza estas imágenes como analogías del cuerpo de una persona vestida y niños envueltos en cunas. León (2022) comenta respecto al tema que en Pahuatlán una partera le nombró *itlaquen* (su ropa) a la placenta que se queda adherida al cuerpo del recién nacido, siendo esta su “primera ropita”.

En relación con estos elementos del cuerpo en tiempos de gestación, lo que para la medicina alópata es algo desechable (cordón, placenta y bolsa amniótica) para la medicina tradicional de los nahuas, estos elementos orgánicos tienen un valor ritual y cosmológico, trascendental, aspecto que también desarrolla Alcantara (1998) en referencia a los entierros de cordones umbilicales y que León (2022) refiere que los nahuas de Pahuatlán tienen una piedra de entierro de ombligos.

Con estos vínculos de tejidos orgánicos en la naturaleza es posible inferir que hay muchos rasgos del mundo natural en la cosmovisión nahua que entran conceptos complejos más allá de los que se pueden contemplar a simple vista, su interpretación requiere estudiar con detenimiento el área lingüística, la forma en que se abstraen las imágenes y como se conjugan con la noción de cuerpo indígena (León, 2022):

Debido a la existencia de una tradición intelectual mesoamericana, los pueblos nahuas dotan de valor y de significado propio a determinados aspectos, que salen fuera de nuestros marcos de pensamiento lógico (...) por ejemplo, en la descripción que hacen de un aguacate, éste es descrito así: tiene “hueso” en vez de decir que tiene semilla, tiene “carne” en vez de decir que tiene pulpa; tiene “piel” en vez de decir que tiene cáscara. (León, 2022)

Así mismo, el autor también vincula la imagen de los tamales al textil, explica que la forma esencial de algunos tamales, en tanto a su silueta, sus características se pueden asimilar con las formas de algunos textiles como lo es el caso de un quechquemiltl, huipil, algodón y enredo. Lo cual es de gran interés pues posibilita pensar en una tradición de abstracción vinculada con formas del mundo vegetal que se

ASPECTO	DIBUJO	TIPO DE TAMAL	ENVOLTURA DE HOJAS
		PITSAK ETIXTAMAL	ENVOLTURA DE HOJAS EN FORMA DE PENTÁGONO.
		NAKATAMAL	ENVOLTURA DE HOJAS EN FORMA RECTANGULAR.
		TAMAL	TAMAL ENVUELTO EN HOJAS DE MAÍZ. NO SE UTILIZA CON FRECUENCIA EN EL PUEBLO. CONSIDERADOS COMO UNA ELECCIÓN SI LAS OTRAS DOS ENVOLTURAS NO ESTÁN DISPONIBLES.

Fig. 7. Tabla comparativa de los envoltorios de tamales con algunas formas de textiles, que León (2021) crea con los aportes de Rossana Lok. (Dotar al cuerpo de humanidad, 2021: 96)

despliega en otros ámbitos de la vida indígena y es asequible observarla en su textilería (Fig. 7).

En el sentido de los textiles como envolturas o pieles, León (2021) plantea que estas prendas actúan como protección y su materialidad pueden simbolizar aspectos del cuerpo, como es el caso de el *quechquemitl* de gasa que utilizan las mujeres de

Cuetzalan, una tela tejida con menor densidad y con elementos semejantes a las membranas observadas en otras envolturas de la naturaleza, podría figurar un tipo de himen que protege el cuerpo pero también expresa o contiene lo preciado, como señala León (2021):

Algunos bordados en las blusas, *kexkemitl* o *huipiles*, pueden ser la representación de “algo” precioso como lo pudieran ser, entre otras cosas, las entidades anímicas. Es decir, algunos bordados son una manera de externar y hacer evidente el contenido “precioso” alojado dentro; ya sea, mediante figuras de plumas, aves, piedras preciosas, etcétera. (p. 205)

Retomando aportes de la antropología del arte como las propuestas por Morales (2020) para estudiar la filosofía cotidiana de la expresión textil, sugiere que:

(...) el análisis de las expresiones artísticas aparece como un campo de conocimiento en sí mismo que no se limita al análisis formal de los objetos, sino que se dirige a los impulsos que motivaron su creación, a las diferentes ontologías y cosmovisiones, a la forma como se relacionan con las personas en la vida diaria y al contexto social y ecológico en el que participan, incluso a las emociones y diferentes percepciones que generan (p. 345).

En conclusión, las investigaciones previas se revisan en conjunto para crear las bases del concepto cuerpo textil, metodología propuesta para esta investigación, la cual ayuda a trazar una ruta en el proceso creativo del árbol florido, para vincular sus elementos gráficos con conceptos del contenido simbólico de la sabiduría *masewal*, convirtiendo al árbol florido como un objeto activo en relación a la tradición indígena que lo crea y el cuerpo que lo porta.

1.5 Cosmovisión de los espacios sagrados *masewal*

Es evidente que el sincretismo que caracteriza el mundo textil mexicano, descubre en sí una serie de profundos conceptos que pertenecen al sistema mágico religioso de las comunidades, donde resalta una tradición cultural que a pesar de sufrir grandes transformaciones según las circunstancias históricas, los saberes que transmite transforman la realidad de los pueblos, pues preservan información que permite explicar la forma de ser y actuar en el mundo indígena.

Por lo anterior es de suma importancia adentrarse en el término de cosmovisión para enriquecer la concepción del mundo indígena, y en el caso particular de esta investigación, del mundo nahua. Para lo cual son valiosos los aportes de López (2016) quien señala que la cosmovisión debe ser estudiada como un producto social que se forma por: “la diversidad de los actos mentales que producen o inhiben, dirigen, configuran, condicionan, intensifican o disminuyen, inducen o modifican la acción humana. Estos actos son sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos, imágenes, recuerdos e intenciones” (p. 16).

Si bien la finalidad de esta investigación no es abarcar todos los conceptos de la cosmovisión *masewal*, es importante plantear y definir algunos de ellos para adentrarse en el simbolismo del árbol florido. Por lo que, para este apartado se rescata el estudio de “Talokan Tata y Talokan Nana, 1990”, para desarrollar algunos de estos conceptos que siguen teniendo valía en las creencias y prácticas de los habitantes de la Sierra Norte de Puebla, en el caso específico de Cuetzalan, así comenta Aramoni (1990) que: “El concepto náhuatl que más se acerca al de cosmovisión corresponde seguramente al

*semanauak*⁷, puesto que es una abstracción que encierra la propia visión del mundo y del universo de lo sobrenatural” (p. 161).

De igual forma la autora se adentra al sistema mágico religioso de los nahuas de la Sierra Norte de Puebla por medio de conceptos de la sabiduría que otorga el curanderismo y nahualismo. Afirma que este conocimiento no puede ser encasillado como simples supersticiones sino que merece ser mostrado como “parte medular de una identidad, y sus complejos simbólicos, como ejes que han guiado la sabiduría popular que ha sabido usar su herencia cultural con un imaginario siempre creativo e inquieto en el decurso de una historia tortuosa y difícil” (Aramoni, 1990, p. 161). Así la autora a lo largo de su investigación describe enfermedades, entidades del espacio y tiempo del universo sobrenatural de los nahuas para explicar el mundo mágico religioso náhuatl.

Existen diversos espacios sagrados en la concepción del mundo náhuatl, algunos de ellos son importantes para la imagen del árbol, florido por lo que por medio de los aportes de Aramoni y Becauge, son descritos a continuación:

Semanauak (“lugar rodeado por el agua”): globalidad del universo o la síntesis del cosmos.

Iluikat (“cielo”): Donde vive dios y los santos.

Talmanik (“en la tierra plana”): Base del universo, su estructura o representación formal, plana, es donde se desarrolla toda actividad humana.

Taltikpak (“sobre la tierra”): Todo el universo sensible, lo que se puede ver, oler y tocar.⁸

Taltijtik (“bajo la tierra”): Mundo subterráneo al cual se accede por medio de grutas.

Total (“nuestra tierra”): El espacio familiar/ el territorio del pueblo, donde ocurren todas las experiencias de la vida.

Chan (“hogar”) y **xolalpan** (“pueblo”): lugares donde se protege la vida.

Kuoujtaj (“lugar de árboles”): Monte atravesado por profundos barrancos y asociado a los cerros en los que se abren las grutas.

⁷ Pierre Becauge: “Etimológicamente, *semanauak* proviene de *se* (“uno”), de *at* (“agua”) y de *(-nauak* (“junto a”) y expresa la idea de un mundo integrado rodeado por aguas”.

⁸ Aramoni también precisa que en el espacio referente a *Taltikpak*, se incluye lo que contiene el mundo tanto natural como sobrenatural.

Ouijkan (“lugares difíciles, peligrosos”): orillas de río profundos que se encuentran en el monte alto, donde los árboles son más densos, donde hay grutas, barrancos y cruces de caminos. Son puntos de encuentro entre la superficie de la Tierra y los mundos subterráneos.

Talokan (“lugar de Tláloc”): Inframundo sagrado, vivo y palpitante que despide y reclama energía. Donde habitan una pareja de ancianos llamados Talokantata (“nuestro padre”) y Talokanana (“nuestra madre”), los cuales sustentan a la gente.

Hoy en día se le otorga una gran relevancia a las figuras de la tradición católica como es posible observar en la mayoría de las comunidades de Cuetzalan. El conocimiento perteneciente a la cosmovisión más antigua se ha descuidado o perdido con el pasar de los años. Asimismo, se han transformado significados muy profundos, lo que hace posible encontrar traducciones de las imágenes y conceptos que veneraban los antiguos mexicanos:

Tejuatsin Semanauak, santísima madre virgen de la trinidad o padre trinidad, madre trinidad, donde los juegos del proceso sincrético contracultural, el significado atribuido a la trinidad no corresponde a la máxima de la fe católica “tres personas distintas y un sólo dios verdadero”; sino a la oposición masculino-femenino (calor frío), que es el verdadero principio organizador del universo náhuat” (Aramoni, 1990, p. 165).

Mesoamérica era un campo simbólico donde proliferaban entidades divinas; Aramoni (1990) hace precisiones importantes acerca de cómo en ese contexto los misioneros católicos sin mayor dificultad encuentran puntos de conexión e introducen la religión católica por medio de la figura de la Santa Trinidad, así se observa que en el proceso de la conquista espiritual se sustituyen dioses y se traducen conceptos ideológicos que eran propios del indígena. En lo que respecta a las prácticas rituales Rocha (2014) señala:

(...) muchos rituales prehispánicos se han preservado a lo largo de las centurias; algunos de ellos, a pesar de su prohibición, se camuflaron o siguieron realizándose en la clandestinidad. Ello pudo ser el reflejo de una fuerte sistematización cultural diseminada en distintas regiones que ha mostrado una tenaz resistencia de larga duración histórica, explicada entre otras cosas por su

estructura sistémica o lo que López Austin define como el núcleo duro mesoamericano (...) (p. 68)

En ese sentido, Aramoni (1990) infiere que ciertas entidades divinas y sus representaciones estuvieron sujetas a una mayor dominación que otras, este el caso de dioses como Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl. Por ello plantea que una vez vencidas estas figuras que encarnaban el más elevado nivel de elaboración y sistematización de la cultura náhuat, permanecieron deidades que expresaban la naturaleza y sus leyes: “Deificada la tierra desde tiempos precolombinos, después de la conquista es el único y el máspreciado bien que queda a los indígenas, y a ella siguen aferrados como eje de su vida material” (Aramoni, 1990, p. 169).

Es cierto que la concepción mágica de la Tierra es una estructura ideológica que ha persistido en civilizaciones diferentes, la cual ha ordenado y proporcionado sentido al mundo pues ha establecido relaciones comunicativas entre los seres humanos, con sus deidades y la naturaleza (Beltrán, Herrera, Pinto y Torrico 2008). Esta concepción sagrada también se ha encargado de modelar continuamente la cultura a través de los mitos, con ello, a lo largo de la historia de la humanidad este pensamiento se ha bifurcado y en el caso de la tradición antropocéntrica occidental, la dualidad ser humano-naturaleza ha quedado claramente marcada, determinando la posibilidad de las acciones humanas hacia la propia naturaleza, pues en esta ideología el hombre es el punto focal del universo, una entidad distinta de la naturaleza, que domina y manipula el mundo natural en lugar de ser parte integral de él.

En el caso opuesto, el mundo indígena prehispánico concebía la dualidad ser humano/ naturaleza como el cúmulo de una profunda conexión entre humanos, animales, plantas, elementos y ciclos naturales. Y como comenta Aramoni (1990) el mundo natural, la salud y la enfermedad se interpretaban como una acción directa de las entidades divinas, principio que regía la vida cotidiana: “los nahuas de fines del siglo X aún viven al interior de la forma de comunicación que privilegia el diálogo entre la comunidad y el mundo, su mundo” (p. 173). Por ello la sacralidad de los nahuas de la sierra posibilita la comunicación con su entorno natural y se traduzca en tradiciones integrales que honran la naturaleza, pues buscan constantemente un equilibrio y armonía con ella.

En este margen de ideas, se demuestra la importancia de las ofrendas y prácticas rituales que premian la comunicación sagrada de los indígenas con los entes extrahumanos, en palabras de Báez (2004):

Con dichas acciones, el hombre espera influir en las fuerzas de la naturaleza que inciden de manera directa en sus medios de subsistencia, en su integridad física y en su bienestar social; pero, sobre todo, estas acciones están dirigidas a mantener el equilibrio del entorno donde se mueve, pues de él depende su bienestar; el hecho de que él mismo sea partícipe de las fuerzas que animan el cosmos y dan regularidad a su vida, hace que su responsabilidad sea mayor. (p.12)

En la mayoría de los estudios etnográficos realizados en la zona de Cuetzalan prevalece un amplio conocimiento del campo, lo que sugiere que gran parte del conocimiento de la región se almacenó y resguardó con cultos agrícolas: “La actividad agraria ha sido determinante en la conformación de las cosmovisiones y de las prácticas religiosas, y sobre ella giran los esquemas sagrados para equilibrar el mundo divino y terrenal, obteniendo importantes resultados en favor de su economía, vida material y desarrollo humano, todo ello gracias al uso de los recursos mitológicos, rituales y las ofrendas”. (Gómez, 2009, p.110)

Es gracias a este mapa de conceptos que es posible introducirse al espacio sagrado donde se erige el árbol florido, para lo cual es necesario comprender la importancia del Talokan, como el reino del agua y la fertilidad, donde habita la pareja primordial, los ancianos: Talokan tata y Talokan Nana. El centro del Talokan es denominado Tepeyolo (“montaña cósmica”) donde se encuentra el *Xochicuauit* (“árbol florido”), ambos pilares del universo (Aramoni, 1990).

Es en el espacio del Talokan donde por medio de rituales los curanderos recurren para restituir el *tonal*⁹ o *tonalli*, (Aramoni, 1990) entidad espiritual de la cual León (2021) refiere que entre los nahuas de Pahuatlán comúnmente se traduce como “espíritu” y

⁹ : “El itonal no se puede entender sino es mediante lo físico, ya sea en el sudor, en el calor del cuerpo, en el brillo del ojo o en la cara, en su semblante. Hasta se ve en las vestimentas, en la ropa que uno trae” (cit. Alberto Hernández en León 2021, p. 211).



Fig. 8. Imagen de gusano leñador, forma en la que es encontrado en el monte (izquierda). Pompón realizado con hilos de colores cubriendo por completo el elemento orgánico (derecha). Elementos textiles expuestos en el taller de Pedro Martín Concepción en Cuauhtamazaco, Cuetzalan. Fotografía Andrea Fernández, 2022.

que a menudo se encuentra en la cabeza, es considerada como una entidad anímica cálida relacionada con el sol:

Casi todos los fenómenos que refieren al tonalismo y al nahualismo en Mesoamérica, parten de la existencia de entidades (seres, animales, elementos atmosféricos, sustancias, aires, calor, color, aroma, emoción, etcétera), que saturan el cuerpo, lo desbordan e incluso el contenido se proyecta más allá de la silueta, impregnando distintas cosas y objetos. El caso más paradigmático es el de las “entidades anímicas”, que pueden ser, desde una “materia” sutil, como: el calor, el aire, el olor; hasta algo más “pesado” (como: la sangre), que funciona como representación simbólica o vehículo de esa misma energía y que se alojan

en ciertos habitáculos de la corporeidad, conocidos, como: “centros anímicos” (León, 2021, p.192).

Con estos antecedentes acerca de la terminología en la cosmovisión nahua, resulta muy interesante detenerse a las relaciones que Alcantara (1998) y León (2021) entablan entre el textil y la entidad anímica de su portador. Un ejemplo de esta representación del tonal, es el caso del *cuacuahuini* o gusano leñador (fig. 8), pequeño capullo de material orgánico que se ocupa para acompañar cotones antiguos de niños, y cuya tradición actualmente ha quedado en desuso. Sin embargo, gracias a testimonios recopilados de investigaciones de los autores anteriores se puede reconocer en la forma del gusano, un objeto sagrado que guarda en su interior contenido anímico, con un sentido simbólico importante pues se ocupa con el fin de que el niño adquiera las características del gusano del bosque, como ser trabajador (León 2021).

Esta representación del tonal, surge como una motivación para esta investigación pues le otorga sustento a la hipótesis de que diversas expresiones textiles son expresiones gráficas del conocimiento ritual de los nahuas y sus vínculos con los conceptos sagrados del tiempo y del espacio. Es así que Alcantara (1998) comenta que el uso del gusano leñador es también un elemento de protección ante fuerzas negativas o males que le pudieran acontecer a los infantes en el monte; de igual forma existe una relación simbólica con la metamorfosis de la oruga y el cambio de la niñez a la pubertad, por lo que el gusano es también un animal compañero. Por lo tanto la importancia de esta figura radica como comenta Alcantara (1998) en:

Buscar la protección de los recién nacidos, así como su integración a su comunidad, forma parte de un sentido de permanencia, identidad revalorizada por los tzicuileños para no perder la costumbre los mexicanos y así continuar con el conocimiento de sus responsabilidades por haber nacido en San Andrés, pues no se pueden abandonar los ritos que mantienen vivos a sus dioses (p. 115).

Con lo anterior se han abordado conceptos que ayudan a entender el complejo mágico religioso de los nahuas, en donde se pueden encontrar imágenes de ritos que representan el orden de las cosas y el equilibrio entre el mundo perceptible por los nahuas y el mundo sobrenatural. En síntesis y recuperando la propuesta de

cosmovisión de Alfredo López Austin (1994) como la encargada de abstraer y sistematizar la práctica cotidiana, se sugiere que el estudio de la imagen del árbol florido resulta un medio hacia la comprensión de prácticas sociales que se desprenden del sistema mágico religioso *masewal* (López, cita en Alcantara, 1998, p.178).

1.6 Aproximaciones al *xochicuahuit* o árbol florido masewal

Existe una multiplicidad de simbolismos que rodean a los árboles en las comunidades indígenas, por lo que este apartado se acota a aquellos aportes que han surgido de esta imagen en lo que comprende la cultura nahua y más específicamente la región de la Sierra Norte de Puebla y sus colindancias con Veracruz.

En varias regiones del centro de México a la figura del *xochicuahuit* se le relaciona con el árbol de la vida y se encuentra comúnmente representada por ejemplo

en las creaciones del municipio de Metepec en Estado de México, donde se realizan increíbles composiciones de barro que originalmente representaban pasajes bíblicos, por lo que contienen elementos como arcángeles, representaciones de Adán y Eva, animales, flores y distintos ornatos de la tradición católica. Actualmente hay diversificaciones en los árboles, pues sus creadores emprenden procesos creativos, ocupando estas figuras como una forma de representar distintos acontecimientos del país, como lo puede ser representaciones de danzas regionales, la diversidad artesanal o sucesos históricos (fig. 9).

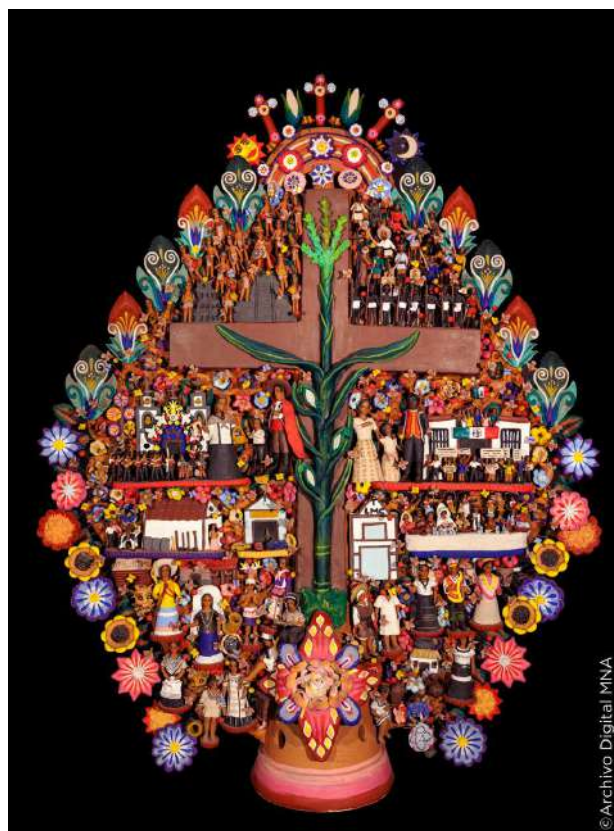


Fig. 9. “Árbol de la vida Mestizo Xochicuáhuittl” figura de barro creada por Miguel Gutiérrez, artesano de Metepec, Estado de México. (Imagen recuperada del acervo digital del Museo Nacional de Antropología).

Asimismo, también se pueden encontrar árboles de la vida en prendas textiles como

lo son los cotones y rebozos bordados de Hueyapan, Puebla. Estos bordados suelen ser realizados con puntadas de punto cruz, por lo que la estética de este tipo de árboles, es descrita por Gómez (2009) como barroca y se caracteriza por surgir de macetas a manera de candelabros, de los cuales emergen flores, frutos y animales.

Es así que en el estudio etnohistórico que realiza Gómez (2009) se documenta la tradición religiosa, mítica y gráfica del árbol de la vida a partir del pensamiento y la plástica indígena. En la cosmovisión que describe es posible encontrar una serie de referencias rituales que aluden a la percepción sagrada de esta figura en la huasteca veracruzana. Gómez (2009) narra uno de los mitos de esta figura: el árbol fue sembrado por los dioses en el centro de la tierra (ombligo), era custodiado por todos los animales a los que dio vida, quienes se sustentaban de él pero un día las deidades exigieron a cambio ofrendas, como retribución. El árbol es talado por los seres humanos que no estaban de acuerdo y en su avaricia buscaban más alimento. El castigo del árbol sagrado dio origen al trabajo, pues los hombres debían de ahí en adelante buscar sus propios alimentos.

Continuando con la riqueza simbólica del árbol de la vida, se observa que está asociado en distintas ceremonias de petición de lluvia, agradecimientos por cosechas, rituales mortuorios, etc; dónde se hace presente su expresión en representaciones tridimensionales y bidimensionales, así comenta Gómez (2009):

Es una figura emblemática de la vida cíclica, asociada a la muerte y regeneración, planta primigenia, antepasado vegetal, amuleto protector y entidad sagrada animada a la que se le puede implorar y hacer peticiones relacionadas con la fertilidad, la buena suerte, la salud, el cuidado de los infantes y la tutela de los difuntos (p.116).

Es así que también se puede mencionar un ejemplo de un árbol florido tridimensional, como elemento importante para la danza de los *xochisones* de Huitzilan de Serdán, en la Sierra Norte de Puebla. Los *xochisones* son melodías que se tocan comúnmente en las fiestas, donde se ocupa un palo con tres ramas a las que se agregan flores buganvillas y panes, a esta figura la nombran *xochicuahuit*, y quienes participan en la danza bailan con los árboles, al respecto León (2020) comenta que el momento cumbre de esta danza como ritual de matrimonio es cuando el novio acepta el

xochicuahuit como muestra de que la novia acepta su compromiso.

Si bien son diversas las interpretaciones un punto en común y de interés es el árbol como centro del cosmos, el origen de la vida que une y comunica distintos planos del universo indígena, así como una imagen que refiere a la fertilidad y creación. También se percibe el fuerte vínculo entre el árbol cósmico y la actividad textil, como menciona Rocha (2014) retomando la pictografía del Códice Telleriano-Remensis, donde aparece *Xochiquetzal* tejendo atada al pie del árbol mítico (fig. 10), en palabras de la autora: “(...) la figura arbórea abundante de flores y de aves, el telar de cintura atado a su tronco, sobre el cual emprende la labor de tejido una de las deidades femeninas representante de la actividad textil, del amor y la abundancia, entre otras” (p.198).



Fig. 10. Xochiquetzal, la diosa atada al Xochicuahuit o Tamoachan, fragmento del Códice Telleriano- Remensis (Tejer el Universo, 2014).

Con lo anterior se puede observar que la representación visual del árbol florido se plasma bajo distintas maneras según el contexto y constantemente se contempla como un elemento que contiene un valor ritual. Aunque dentro de la plástica indígena se encuentran una diversidad de árboles, lo que se busca investigar son los simbolismos que se pueden relacionar con el concepto de la cosmovisión mesoamericana acerca del espacio sagrado del *Talokan*, donde el árbol florido emergía.

Estos conocimientos se acotan con los aportes de Aramoni (1990), quien describe al árbol florido con más detalles, ya que precisa que en el centro del *Talokan*, llamado *Tepeyolo*, el árbol florido se levanta como un almacén de la vida, que ayuda al destino del mundo náhuat. Es verde, tiene frutos, está rodeado de flores de colores: rojo, amarillo, blanco, oscuro y morado, sus raíces descienden para formar el inframundo y sus ramas se extienden por los cielos hacia las cuatro direcciones universales (Aramoni, 1990):

La divinidad se manifiesta dendromorfa, así como para los nahuas de Cuetzalan el árbol florido se expande, se ensancha interminablemente desde el corazón de la tierra, como la deidad telúrica y acuática que toca los cielos con su poder fertilizante, mientras que con su regeneración perenne reproduce la vida humana como flores que brotan de él. (p.193)

Gracias a estas conexiones es que Aramoni (1990) encuentra en las costumbres cuetzaltecas, relaciones con la figura sagrada del árbol, las cuales si se observan bajo el amplio mapa conceptual de los espacios sagrados nahuas expresan un sistema simbólico de actos rituales del hombre hacia la naturaleza. La autora encuentra una primera relación en el rito que se realiza cuando un niño varón nace, ya que antiguamente se acostumbraba que el cordón umbilical del bebé se colgara en la rama de un árbol, esto dotaría al niño de valor y fuerza para trabajar en el monte, el árbol funge como un protector pero también como una relación de reciprocidad: “el rito del cordón umbilical establece un lazo de solidaridad entre el niño y las fuerzas de la naturaleza” (Aramoni, 1990, p.197).

Lo anterior permite entablar una relación de los espacios sagrados con el textil del *tepeyocoton* o algodón del cerro de San Andrés Tzicuilan, pues es en el corazón del *Talokan* donde se realizan rituales de curanderismo y protección, es así sumamente valioso lo que Alcantara (1998) detalla acerca del ritual de esta prenda infantil:

Con el ritual del cerro se pide la protección al dueño del cerro, así como el reconocimiento del recién nacido que en el futuro trabajará en el monte donde estará expuesto a muchos males de los cuales del Señor del monte puede librarlo. El rito se efectúa en el monte en un lugar llamado Tepeyolo o el corazón del cerro, lugar conocido también como *Talocan*, donde se encuentra el *Xochincuáhuít* y es el mismo lugar donde se enterró el cordón umbilical del nacido (p. 107).

Una segunda relación es la que Aramoni (1990) refiere acerca del ritual de los voladores, que si bien también ha cambiado su práctica con el pasar de los años, hoy es posible encontrar valiosas características en la danza realizada en Cuetzalan. La autora comenta que el rito está constituido por tres etapas comenzando por la colocación del árbol, el cuál se puede cambiar con distinta periodicidad según la región

y cuando se elige se emprende su búsqueda en el bosque con todos los integrantes de la danza, así como con sus instrumentos. Cuando el árbol adecuado es encontrado se hace una ofrenda para posteriormente talarlo y trasladarlo al pueblo. Al llegar este momento se prepara un hoyo en el centro del atrio de la iglesia donde será también depositada una ofrenda con un guajolote vivo y otros elementos que conforman un ritual de protección.

La danza del ritual de voladores la suelen conformar cinco danzantes, una vez que esta bien fijado el palo volador, se comienza a danzar al rededor del palo al son de una flauta y tambor. Cuando llega el momento adecuado se emprende el ascenso, uno de los danzantes se quedará al centro, el resto lo rodearán para después descender volando. Aramoni (1990) interpreta todo este proceso como un ascenso por el eje cósmico hacia el nivel celeste:

(...) hasta aquí se han recreado el pilar del universo y los cuatro rumbos que se expanden a partir de él pero todo está estático. Para poder repetir la cosmogonía hace falta la energía en forma de giro que regenere los tres niveles cósmicos: los cielos, la tierra y el inframundo; y quiénes mejor sino las preciosas aves del Sol que pueden traspasar los espacios y los tiempos, el mundo de los dioses, el de los vivos y el de los muertos, pues son símbolo de la verdad indiscutible, la única que perdura, la del sostén supremo alrededor del cual vuelan (p. 203).

Por ello, tanto Aramoni (1990) como Alcantara (1998) proponen percibir la danza de los voladores como una representación ritual magnificada del árbol florido como sostén del universo, donde los giros que dan los danzantes fungen como el *malinalli*¹⁰, movimiento ascendente y descendente que comunica los mundos *ilhuican*, *taltipac*, *talokan*. “Para algunas culturas representa el medio de comunicación entre los tres planos, el cielo que toca con sus ramas, el tronco representando el mundo de los hombres y sus raíces representando el mundo subterráneo o el inframundo” (Alcantara, 1998, p.150).

¹⁰ Concepto que desarrolla Alfredo López Austin quien explica que el malinalli es la representación de la oposición complementaria, “(...) una columna que une el Cielo con el Inframundo, formada por dos flujos opuestos que giran en movimiento helicoidal, de tal manera que son como un torzal de dos ramas. Uno de estos flujos, el frío, es representado como una corriente ascendente de agua de la que surgen, alternados, caracolitos y cuentas de jade. El otro está representado como una sucesión descendente de rectángulos de superficie terrestre calentada por los rayos solares y remata en una flor o en una mariposa amarilla, pues ambas simbolizan la llama” (López, 2016, p.79).

Acerca del *uipil* masewal con el árbol florido se retoma lo que varios autores proponen sobre los *quechquemiti* de tradición mesoamericana como mapas cosmográficos o cosmogramas, conceptos que sugieren a esta prenda cargada de elementos de la naturaleza y entes sagrados. Acerca de la percepción de un textil como soporte para la expresión del cosmos, se retoman los aportes

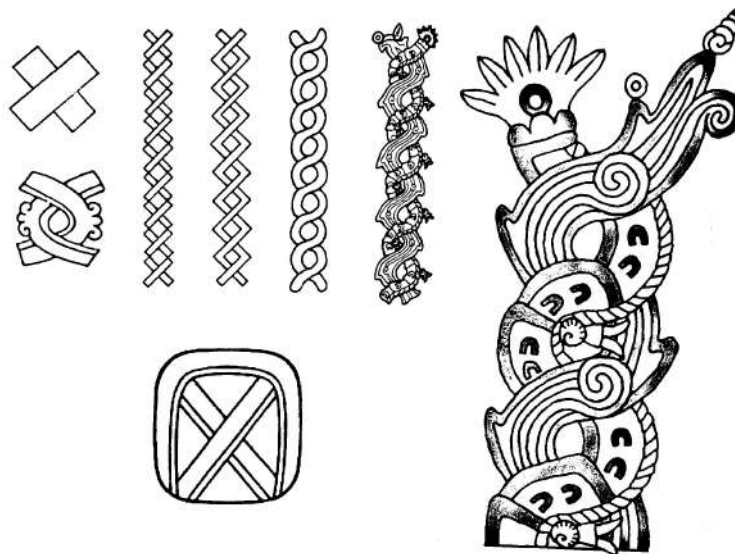


Fig. 11. Representaciones del nepaniuhtli, del ollin, del malinalli y de las bandas celestes. (Arqueología Mexicana, 2016: 48)

de Rocha (2014), quien propone al *dhayemlaab*¹¹ del pueblo *téenek* (fig. 12) como una representación del universo, ya que contiene elementos relacionados con el plano celeste (estrellas, aves) y se representa el plano terrestre (figuras zoomorfas y fitoomorfas), carga simbólica que también se asocia a la mujer, en calidad de generadora de vida:

(...) una mujer que usa el *dhayemlaab* deviene metáfora del centro del universo; y si esta simboliza el eje toral del cosmos, se reafirman sus cualidades de progenitora y se convierte en símbolo de la fertilidad que da origen y sustento a la vida, además de personificar a la «Gran-Madre Tierra» o Pulik Miim-Tsabaal (p.187).

De igual forma Gómez (2014) señala que tanto la iconografía textil nahua como la otomí, crea imágenes que según su contenido se clasifican en cosmogónicos, míticos, cotidianos y de la naturaleza. Si bien se puede inferir que el árbol florido masewal es una representación vegetal, por su relación con los ritos de la comunidad se sugiere que más bien pertenece al sistema ceremonial y mítico de los *masehualmej*.

¹¹ Textil usado en la región huasteca al oriente de San Luis Potosí. "(...) prenda conocida de manera genérica en lengua náhuatl como *quechquemiti*, que en lengua teenek se denomina *dhayemlaab*" (Rocha, 2014, p. 34)



Fig. 12. Dhayemlaab antiguo bordado en punto cruz con hilo de lana por la artesana María Lázara Martínez del municipio de Tancanhuitz. El bordado presenta una figura de un árbol estilizado (Tejer el universo tomo 2, 2014: 71).

Acerca de la importancia y recurrencia de estos contenidos en los *quechquemitl* Gómez comenta:

El quechquemitl es la prenda que contiene elementos gráficos complejos y compartidos, simbolizan cosmogramas integradas en tres paneles que aluden a la tierra, el cielo y el mundo subterráneo; el árbol de

la vida aparece como tema central, así como de rosetones que representan las orientaciones del universo (p.94).

De este capítulo se concluye que las herramientas metodológicas para abordar los textiles de forma integral deben considerar fuentes documentales, trabajo en campo y la tradición oral de su comunidad de origen, pues la diversidad de contextos donde se crean y desarrollan las expresiones textiles se transforman según procesos socioculturales, así que no se limitan las creaciones domésticas de ornato, forma en la que más comúnmente se consiben, sino que tienen raíces profundas las cuales han influido en la cultura de distintos grupos organizados de individuos pues el textil en analogía con la escritura ha embellecido los cuerpos pero también los ha dotado de identidad y ha puesto en imagen la sabiduría de las comunidades. Por consiguiente el concepto de cuerpo textil, surge como un eje que entrelaza elementos visuales, el proceso sensible y creativo que conlleva el textil *masewal*, y su vínculo con el complejo mágico religioso de los *masewalmej*.

Como se ha explicado antes, los espacios sagrados de la cosmovisión *masewal* como lo es el *Talokan*, no se definen como espacios físicos, funcionan como entidades

que ordenan el cosmos de los *masehualmej*, quienes les encarnan en objetos y rituales, como lo puede ser el caso del *uipil* con *xochicuahuit* bordado. Por ello el símbolo del árbol florido cobra una relevancia especial, pues materializa las relaciones de los seres humanos con el mundo cósmico. Con los aportes anteriores se puede analizar en conjunto que esta figura está caracterizada por una tradición mesoamericana que lo diferencia del resto de algunos árboles de la vida de la plástica indígena mexicana, pues su estética entabla coincidencias simbólicas relevantes con el entorno que lo rodea, las cuales serán abordadas a detalle en otro apartado.

Capítulo 2. La identidad indígena y la tradición textil en Cuetzalan

2.1 Breve contexto histórico de la identidad del pueblo masewal

A continuación se abordarán las relaciones sociales históricas con la pertenencia de la tierra *masewal*, para encaminarse a las realidades que se han creado en la comunidad por medio de la tradición textil. La etimología de la palabra Cuetzalan está formada por las raíces del náhuatl "*quetzalli*": cosa brillante o hermosa; "*lan*" : preposición que indica lugar. Por lo que comúnmente refieren que Cuetzalan significa: "lugar de aves preciosas, quetzales"¹² o también "lugar de águilas".

Curiosamente las anteriores traducciones son las más conocidas pero hay desacuerdos con ellas debido a que no parece coincidir que aquellas aves pudieran habitar ese territorio. De Alcantara (1998) se recupera otra posible traducción: "lugar donde se concentran las plumas de gran belleza". Aunque si bien el topónimo de Cuetzalan hace referencia a plumas de aves y "*quetzalli*" podría referir al ave quetzal, el origen de dichas plumas más bien podría provenir de las aves llamadas *kuetsaltotot*: "Cuentan los abuelos de los masehualmej, que son los indígenas nahuas de esta región, que pasaron unos pájaros llamados kuesaltotot y se quedaron aquí, por eso se le llamó Cuesalan, y no "Cuetzalan" como le nombraron los koyomej (mestizos)" comenta Castillo (2000, p. 49).

De acuerdo con Alcantara (1998) Cuetzalan se posiciona históricamente dentro del espacio geográfico del antiguo Totonacapan¹³, región habitada por indígenas totonacas. Esta afirmación también la hacen distintos cronistas al observar importantes vestigios y presencia de la cultura totonaca en la región, por ejemplo con las similitudes de la zona arqueológica de Yohualichan con el Tajín. Historiadores y antropólogos también coinciden que el Totonacapan experimentó una serie de invasiones y conflictos por diversos grupos étnicos, antes de la llegada de los españoles:

¹² Dato recuperado de varios sitios de internet y que investigaciones lo retoman frecuentemente, no se coloca una cita pues es una constante en varias investigaciones y cuesta precisar cuál es la fuente principal.

¹³ Según Lourdes Báez Cubero el territorio del antiguo Totonacapan, fue el asiento de una de las culturas más importantes de Mesoamérica, cuyo mayor auge tuvo lugar en el año 750 d.C.

Una vez desplazados los totonacos de sus centros rectores de la sierra de Puebla hacia la costa del Golfo, tanto por las invasiones toltecas y nahuas, a la par en el siglo XV cuando se consolida el impero mexica en el Altiplano Central, al formarse la Triple Alianza bajo el reinado de Izcoatl con los texcocanos y tepanecas. Es para entonces que el Totonacapan se convierte en el punto de atención de los dirigentes tenochcas para conquistarlo y obtener el tributo de esta importante zona. (p. 34)

Se menciona lo anterior para ayudar a explicar que a raíz de estos conflictos e invasiones, la región ha sufrido un constante proceso de transformaciones culturales las cuales han influenciado la identidad y pertenencia de las etnias que allí habitan, pues la cultura nahua se asentó en la región apenas unos 20 años antes de que Cortés llegara a México. Es así que menciona Báez (2004):

Esta identidad se fue gestando a lo largo de la historia, en un proceso dinámico y cambiante; la región de la Sierra Norte de Puebla se convirtió en un mosaico heterogéneo, culturalmente rico y fecundo, en el que han convivido desde hace siglos, entre fronteras casi imperceptibles, nahuas, totonacas, otomíes y tepehuas” (p. 6).

En las referencias que se hacen de la tributación de las comunidades hacia la Triple Alianza, se ocupa constantemente el término de “señorío” pero muchos estudiosos de la mexicanidad dejan en claro, que es un término erróneo pues en ese entonces no existía propiedad privada. Aquellos conceptos como señorío, ciudad, aldea y pueblo vienen de una percepción y tradición política de los conquistadores, quienes no comprendieron a profundidad la organización territorial prehispánica que se conformaba en *Ikniuhyotl*, *Calpullis* y *Altepetl*¹⁴. Así afirma Moctezuma (2019): “Los que se han llamado “señoríos” eran los *Ikniuhyotl*, que en náhuatl quiere decir “hermandad” y que formaban un conjunto de *altepetl* y *kalpotin*” (p. 33).

¹⁴ “Los altepetl o poblados estaban constituidos por uno o por varios calpullis o kalputin, (...) el término náhuatl para pueblo era, precisamente, altepetl (atl-agua, tecpetl-cerro), “monte de agua” o “monte lleno de agua”, su representación glífica consiste en un cerro con fauces y una cueva en su base, este simbolismo engloba dentro de un solo concepto la categoría sociopolítica que es el pueblo y su fundamento ideológico en la cosmovisión” (Moctezuma, 2019, p.33).

En ese contexto es importante mencionar que Cuetzalan pertenecía al *altepetl* de Tlatlauquitepec, un centro importante de reunión de productos de lo producido en la Sierra Norte para la Triple Alianza (Oliver y Sánchez, 2022). Se tributaban productos agrícolas pero también mantas de algodón, lo que puede empezar a esbozar la larga conexión que la comunidad tiene con la tradición textil.

Posteriormente, en 1523, se inició la labor evangelizadora en la Sierra Norte de Puebla a cargo de la orden Franciscana, un proceso complejo que implicó la imposición de un nuevo orden social, económico y religioso, que constantemente se contradecía con la ideología indígena. Diversos cambios socioeconómicos y socioculturales se produjeron con la fundación de iglesias, conventos, doctrinas y encomiendas que atravesaron la Sierra Norte. Historiadores y antropólogos recalcan que estos cambios se sujetaron a dos factores; cuán remoto y accidentado fuese el territorio de la Sierra. El aislamiento de estas comunidades en la sierra les permitió reorganizar sus sistemas culturales y productivos hasta lograr formas autónomas y efectivas frente a la dominación (Oliver y Sánchez, 2022, p.78).

Lo anterior también promovió una fuerte resistencia de parte de muchas comunidades indígenas, que se tradujo en la preservación de prácticas culturales pero también dio lugar a rebeliones y levantamientos contra la colonia española que fueron parte de la lucha contra la pérdida de su identidad, como fue el caso de la rebelión totonaca de Olearte en Papantla en 1836 (Alcantara, 1998). Por ello la defensa de intereses e identidad indígena, hace que el espacio geográfico de Cuetzalan, se caracterice por un sincretismo muy particular, el cual permitió que hoy en día sea posible conservar una gran tradición oral, usos y costumbres, danzas rituales, saberes de medicina tradicional y, en particular, indumentaria textil tradicional:

(...) dicha situación dio lugar a que elementos centrales de las concepciones religiosas prehispánicas, sostuvieran un lugar preponderante en la explicaciones del mundo indígena que solo mediante el contacto esporádico con la cultura colonial se fuera conformando paulatinamente una religión de carácter sincrético, cuyos ejes, sin embargo, quedaron enraizados en la antigüedad, dando como resultado una práctica y una concepción religiosa bien diferenciadas del catolicismo español (Aramoni, 1990, p.18).

Otro momento histórico a destacar que ayudó a forjar la resistencia de las comunidades indígenas de esta región fue durante el periodo de reforma, donde los indígenas perdieron las tierras que la colonia al menos reconocía como tierras comunales, con la justificación de que eran tierras ociosas, las cuales más bien los indígenas dejaban descansar respetando los ciclos agrícolas para evitar la erosión del suelo, como menciona Alcantara (1998): “Con las leyes de desamortización de 1856 decretadas por Ignacio Comonfort, la propiedad de la tierra en el Totonacapan pasó de comunal a privada, y las tierras que fueron adjudicadas por el gobierno, las adquirieron quienes pagaron su legalización” (p.46).

El proceso de expropiación de las tierras indígenas y la división territorial que le prosiguió, fue un momento de suma importancia que marca la historia de dominación social y étnica del pueblo indígena de Cuetzalan. Pues establece la propiedad privada, como una configuración territorial que originalmente no pertenecía a la relación socio-económica indígena de la tierra.

Es así que durante el Porfiriato, el caciquismo continuó y condujo a que la Sierra Norte de Puebla se repartiera, concentrando la tierra en manos de aquellos con poder, perpetuando explotación indígena para trabajar las tierras y estableciendo un nuevo orden en las comunidades. De igual forma como menciona Beauge (2012) con estos actos los indígenas fueron replegados a las comunidades y los mestizos permanecieron en la cabecera de Cuetzalan. Estas relaciones con la tierra persisten actualmente en el municipio de Cuetzalan y permite ver grandes distinciones entre grupos, los *masehualmej*¹⁵ (indígenas) y los *coyomej*¹⁶ (mestizos), pues la cabecera municipal está en manos de los *coyomej* y las tierras de comunidades aledañas son territorio de los *masehualmej*.

¹⁵ Es así como en las comunidades de Cuetzalan se diferencian los indígenas de los mestizos, *Masehualmej* (plural de *masewal*). Sin embargo en sus acotaciones Gonzalez (2020) comenta que: desde la colonia española la palabra *masewal* traducido como ‘mexicano’ pero con una carga negativa pues podría significar vasallo, miembro de clase baja, sin referente cultural (inculto). “Cuando originalmente los *masewaltin* formaban la clase mayoritaria en la sociedad mexicana (agricultores y artesanos). Su nombre viene de *maseua* (merecer) (...) Poseían la tierra y los recursos en común, a diferencia de los campesinos europeos que vivían en la tierra del señor. Honraban a sus dioses tutelares, que representaban a las fuerzas de la naturaleza, a la dualidad de géneros, al tiempo y a fenómenos naturales (...) Para el pueblo masewal contemporáneo, la palabra tiene ahora una connotación étnico-cultural, sin referencia a la clase social” (Gonzalez, 2020, p. 32)

¹⁶ Expresión para denominar a personas que no son *masewal* y comúnmente no son indígenas.

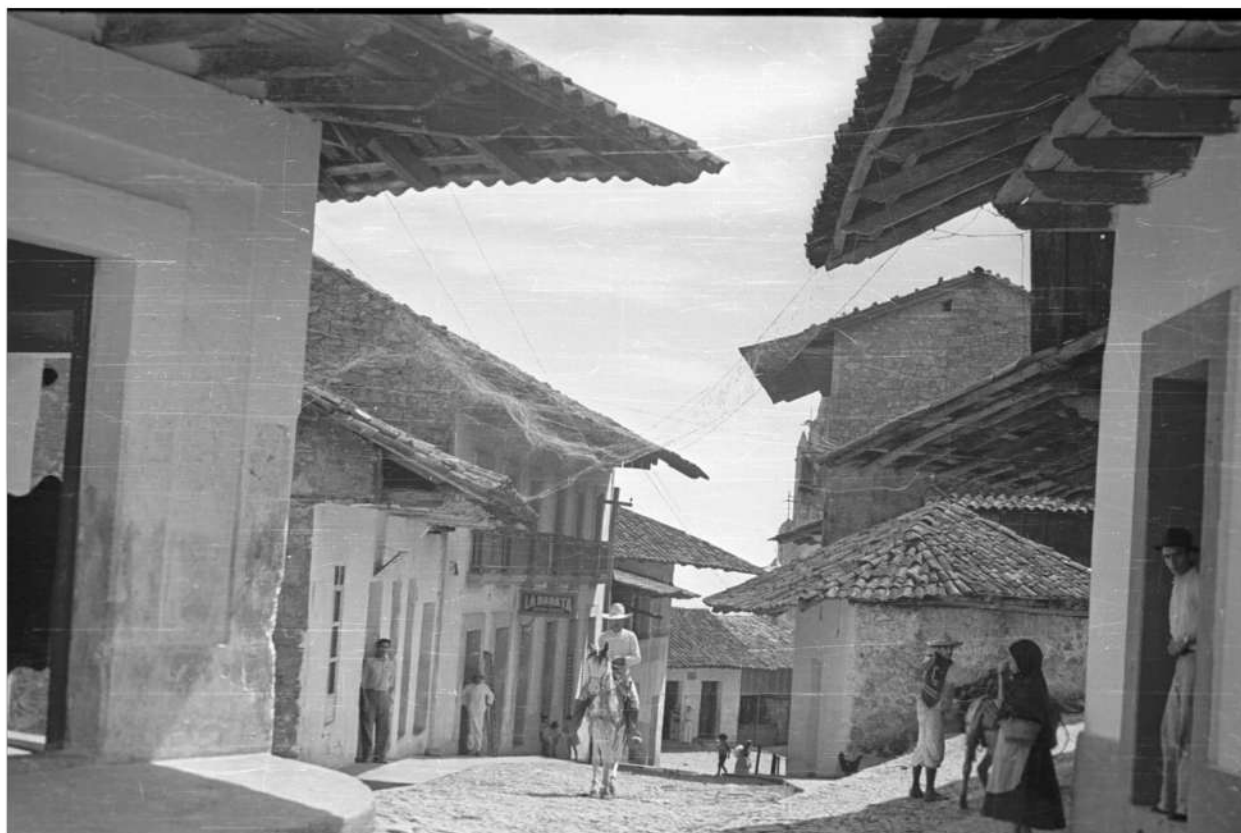


Fig. 13. Calle de la cabecera municipal de Cuetzalan, en 1941. Fotografía de Bodil Christensen recuperada del acervo digital del Nationaal Museum van Wereldculturen.

En este contexto es conveniente analizar que el concepto de indígena en México ha sido modelado según las fuerzas políticas, sociales y económicas que imperan, las cuales en tiempos del Porfiriato bajo la promesa de la modernización y el progreso, contribuyeron a una gran marginación y explotación hacia los pueblos indígenas. Lo que también trajo consigo un estereotipo del indígena con una lógica paternalista y constantemente folclorizada, como señala (Becaue, 2012):

(...) se consideraba a la raza indígena actual como producto de un nivel inferior de desarrollo, encerrada en la ignorancia y la superstición, incapaz de expresar una voluntad nacional. Toda política se enfrentaba a la heterogeneidad cultural y étnica que representaban los tres millones de indígenas, casi la mitad de la población del país, que constituían un anacronismo y deberían desaparecer (...) En segundo lugar, la cultural nacional necesitaba, para desarrollarse, que desapareciera entre los indígenas la ignorancia profunda y la semi-idololatría en las que la tutela del clero les había mantenido. Solo se podría terminar con la

diferencia lingüística, social y cultural que separaba a los indígenas de los hispanohablantes con la educación y el ferrocarril. De hecho, lo que debía desaparecer, por lo menos en su forma actual, era el indio mismo, destinado a fundirse en una nación racial y culturalmente mestizada (p. 77).

Ante el supuesto atraso indígena, estas políticas tuvieron un impacto negativo pues la llamada “asimilación cultural” continuó la imposición cultural, que claramente no mejoró las condiciones de vida, ni el desarrollo en las comunidades indígenas. Al despojar al indígena de su tierra, al eliminar la forma comunal de posesión de la misma, al homogeneizar la educación en español, ante una profunda desigualdad estructural y constante explotación laboral, estas políticas promovieron la pérdida de los derechos, la autonomía e identidad indígena.

Más adelante, en tiempos de la Revolución Mexicana (1910-1920) el descontento con aquellas condiciones de desigualdad, dio lugar a diversas luchas agrarias que reclamaron la tierra que fue arrebatada y fue hasta la llegada de la Reforma Agraria (1936) que se redistribuyó la tierra en ejidos y comunidades agrarias, transformando las relaciones de los terratenientes con los pueblos indígenas, ya que los ejidos promovieron que los campesinos trabajaran la tierra de forma comunal recibiendo beneficios equitativamente. “Después de esa victoria y a lo largo del siglo XX, los indígenas de México, como más tarde los de Centroamérica y de los Andes, se definirían como campesinos, puesto que esta identidad, contrariamente a la amerindia, era portadora de derechos” (Becaue, 2012, p. 80).

Lo anterior expresa un momento dónde los indígenas consolidan la lucha por sus derechos, curiosamente ayudados del plan nación que buscaba “educarlos”, pues es el momento en el que tienen una mejor oportunidad para aprender de la historia y se apoderan de principios democráticos potencialmente subversivos en medio indígena, como el derecho de los pueblos a disponer de sí mismos, constatando que estos derechos eran válidos para todos menos para ellos (Becaue, 2012, p. 81).

En este breve recorrido de la historia regional de la pertenencia de la tierra indígena, cabe mencionar que un momento crucial para la identidad del pueblo *masewal*, fueron los tiempos del auge del cultivo de café entre los años de 1940-1970, cuando se fundó el Instituto Mexicano del Café (INMECAFÉ), pues con la alta de

precios a nivel internacional, los campesinos tuvieron buenas ganancias. La rentabilidad de este producto era mucho mayor que la caña de azúcar o la milpa, por ello es que los *masehualmej* dedicaran sus tierras a la producción de este grano.

No obstante, por factores como la desaparición del Instituto Mexicano del Café, fuertes heladas y la caída del precio del café, en 1989 llegó una severa crisis para los campesinos que habían dedicado sus tierras y trabajo a este cultivo. Lo que trajo de igual forma una cadena de relaciones complicada entre el campo y el trabajo, pues surgió el papel de los *coyomej* como usureros y acaparadores, quienes compraban productos de la región en precios bajos para luego revenderlos a precios más altos, haciendo de intermediarios así como ejerciendo el control de los precios del café y otros productos de primera necesidad para los indígenas, lo que también sumó al empobrecimiento de los *masehualmej*.

Estas desigualdades motivaron a la consolidación de la primera sociedad cooperativa en la región en 1977: la *Tosepan Titataniske*, conformada por socios de distintas comunidades de la Sierra nororiental, un movimiento que transformó la vida de los indígenas cuetzaltecos, ya que se terminó el intermediarismo con la comercialización del café y pimienta que ejercían los *coyomej* (Báez y Hernández, 2014).

Los datos anteriores esbozan la realidad a la que el pueblo masewal se ha tenido que enfrentar en relación a la pertenencia de su tierra e identidad, acontecimientos que no cesan, como menciona González (2020):

Hoy en día se agudiza la disputa por nuestro territorio masewal tutunaku y mestizo por parte del extractivismo y otras amenazas como proyectos turísticos de gran calado, controlado por grandes empresas; cadenas comerciales como Walmart, hidroeléctricas, crimen organizado, fractura hidráulica, infraestructura eléctrica para la minería, programas oficiales de agricultura o de vivienda, modelo educativo del Estado, entre otros. Todo esto pone en entredicho el ser masewal, el patrimonio biocultural, y un proyecto propio; es decir, un plan de vida construido desde un pueblo indígena, en concordancia con el marco legal que respalda este actuar (p. 17).

Pero es justamente gracias a estas circunstancias, que ha cobrado sentido la autodeterminación indígena y la defensa comunitaria, a partir de ellas se ha consolidado la creación de organizaciones y asociaciones, que son grandes ejemplos de la lucha identitaria de los *masehualmej* quienes constantemente han buscado “reivindicar su indianidad, sustentada en la defensa de sus derechos indígenas y recuperar su memoria histórica” (Báez, 2004, p. 9), y que de igual forma han establecido una estructura social que responde a las necesidades del buen vivir desde la percepción indígena, donde la preservación de prácticas culturales y formas productivas propias refuerzan a la comunidad. Algunos ejemplos materializados de este proceso de defensa cultural, política y económica son: la Unión de Cooperativas Tosepan, Maseual Siaumej Mosenyolchicauni, Taller de Tradición Oral, Telesecundaria Tetsijtsilin, etc.

Debido a lo anterior, resulta de mucha utilidad mencionar brevemente de qué tratan algunas de estas organizaciones. En el caso de la Unión de Cooperativas Tosepan, nace como un movimiento campesino en 1977, logrando por medio del trabajo comunitario reforzar la identidad *masewal*, y que en palabras de González (2020): “fue una iniciativa que arrancó desde un acumulado histórico cuya matriz parte de una estructura caciquil que arrastró escenarios de explotación, abuso y estigmatización de las expresiones culturales y sentires propios a partir de esquemas coloniales con una gran fuerza de poder dominante” (p.163).

Actualmente las cooperativas que conforman la *Tosepan Titataniske* se despliegan en una amplia variedad de encargos como lo son: la comercialización de productos agrícolas (*Masewal Xicaualis*), proyectos productivos de mujeres (*Tosepan Siuamej*), servicios de ecoturismo y educación ambiental (*Tosepan Kali*), servicios de salud por medio de el uso de medicina tradicional (*Tosepan Pajti*), proyectos de transformación y construcción con bambú (*Tosepan Ojtatsentekitinij*), apoyo financiero por medio de ahorro y préstamo (*Tosepan tomin*), programa de vivienda sustentable (*Tosepan Tichanchiuaj*), proyectos de comunicación (*Tosepan Limakxtum*) y la cooperativa de productores de abeja melipona (*Tosepan Pisilnekmej*).

Del mismo modo, es importante mencionar a la *Maseual Siuamej Mosenyolchicauni*, una asociación fundada y organizada por mujeres indígenas que

nació con el propósito de mejorar las condiciones de vida de la mujer *masewal* de Cuetzalan, así como la mercantilización de sus productos como es el caso de los textiles; como confirman Báez y Hernández (2014) actualmente la cooperativa *Maseual* es un movimiento ejemplo de reivindicación y lucha por los derechos de las mujeres, pues no sólo se dedican a la elaboración y venta de artesanías, sino que también las socias integrantes administran el hotel Taselotzin, donde se impulsa el ecoturismo, la medicina tradicional y la defensa de los derechos de las mujeres indígenas.

Por otro lado, la misma autora también menciona al Taller de Tradición Oral el cual fue un proyecto de la comunidad de San Miguel Tzinacapan con la principal iniciativa de recuperar la memoria, frente a la marginación lingüística y cultural; por medio de mitos y cuentos en náhuatl contados por los abuelos que ayudaron a fortalecer las raíces del pensamiento ancestral *masewal*.

Igualmente, se observa que en esta cadena de desigualdades el sistema educativo en las comunidades indígenas también sufrió grandes transformaciones pues pasó de la asimilación cultural a estrategias educativas más afables como la promoción del pluriculturalismo e interculturalidad, conceptos que han repercutido fuertemente en la formación de los jóvenes indígenas *masehualmej* pues buscan saldar la imposición de la cultura dominante a partir de la castellanización y todas aquellas políticas culturales que han insertado en el pensamiento de los más jóvenes pensamientos aspiracionistas, dominantes, desiguales e individualistas basados en el consumo y ajenos las formas de ver y percibir el mundo de los pueblos indígenas (González, 2020).

Es por ello que en el ámbito de la educación es de resaltar el caso de la Telesecundaria *Tetsijtsilin* una escuela en la comunidad de San Miguel Tzinacapan¹⁷ que promueve un modelo educativo comunitario, que enriquece su plan de estudios con los conocimientos, prácticas y costumbres de los pobladores de Tzinacapan. Este método educativo ha hecho posible mantener y defender valores propios, que se expresan en la conservación de la lengua y cultura de los alumnos indígenas (Morales, 2012).

¹⁷ Comunidad donde convergen factores importantes como la difusión de la tradición lingüística, la preservación de danzas tradicionales, organizaciones comunitarias como la mano vuelta, asamblea y faenas, las cuales promueven prácticas identitarias de la región.

Es así que en aspectos de comunicación en lengua indígena, se observa el caso del proyecto comunitario Radio Tsinaka, también de San Miguel Tzinacapan, el cual ha buscado fortalecer los medios de comunicación comunitaria así como la identidad indígena por medio de programas, noticieros, series radiofónicas que promuevan la cosmovisión, sus derechos humanos y territorios¹⁸.

Por último uno de los procesos organizativos mas sobresalientes de la defensa de la tierra y cultura *masewal*, tiene que ver con el Comité de Ordenamiento Ecológico Territorial Integral (COTIC) para el municipio de Cuetzalan, el cual se empezó a consolidar en el 2009 a raíz de proyectos que buscaron saquear y explotar el territorio indígena como es el caso de el programa Bosques de Niebla¹⁹, pues como señala Gonzalez (2020): “se detectó la problemática sobre la falta de bases jurídicas para la protección del territorio y de los recursos naturales”. Es gracias a la organización del Ordenamiento Territorial que se ha logrado detener las concesiones mineras y otros proyectos extractivos que amenazan el territorio ancestral del pueblo *masewal*.

Si bien cada comunidad del mundo se auto define por el territorio que habita, la historial regional y los conflictos que marcaron el caso particular de Cuetzalan, dieron pauta a relaciones simbólicas de alto arraigo cultural e identitario, las cuales han perdurado por años y posibilitan en la actualidad una apropiación y defensa del territorio, que como explican algunos autores no solamente se visualizan en procesos como la lengua, tradiciones, creencias, etc; sino que trasciende en un gran movimiento indígena de defensa territorial gestado por medio de organización comunitaria, consolidando también gracias a la auto percepción del ser *masewal*, dicho proceso es un gran ejemplo de organización indígena a nivel nacional.

2.2 Medio ambiente y territorio

En la Sierra Norte confluyen diversas poblaciones indígenas como es el caso de la cultura nahua, totonaca, otomí y tepehua. Cuetzalan nace entre los montes aglutinados de la Sierra Nororiental del estado Puebla, la diversidad y abundancia de su tierra son

¹⁸ Información recopilada de la página web de Radio Tsinaka: <https://radiotsinaka.org/quienes-somos/>

¹⁹ “El proyecto Bosques de Niebla pretendía instalar infraestructura turística en una zona de manantiales que proveen agua a más de 18,000 habitantes de este municipio (la mayoría indígenas)” (González, 2020, p. 58).

características que en paralelo se nutren y acompañan la riqueza de sus prácticas culturales y expresiones indígenas. Para esta investigación esa diversidad natural y cultural se traduce en aspectos sobresalientes ya que ayudan a dar una idea de las formas en que sus habitantes modifican, narran y expresan lo que cotidianamente pueden observar en el medio ambiente.

Es en este conjunto montañoso donde se expande un ecosistema muy peculiar que es el bosque mesófilo de montaña, el cual es de gran importancia ambiental y social pues su biodiversidad alberga también importantes fuentes hidrológicas como manantiales y mantos acuíferos. Este ecosistema corre un gran riesgo de amenaza en México, pues se ha puesto en la mira de distintas transnacionales y megaproyectos con actividades extractivistas que han buscado aprovecharse de la vastedad ecológica del territorio.

Asimismo, el municipio de Cuetzalan se encuentra en la parte noreste del estado de Puebla. Su ubicación geográfica, dota al territorio de características muy peculiares en cuanto a su clima y ecosistema. Debido a que su altura se encuentra a 700 y 1000 metros sobre el nivel del mar, sus tierras son dotadas de un clima semicálido y lluvias casi todo el año, dicho clima permite que las comunidades estén llenas de vegetación, favoreciendo también a la diversidad de producciones agrícolas.

A su vez, el municipio de Cuetzalan del Progreso ocupa una superficie de 182.22 Km² representando el 0.40% de la superficie del estado de Puebla. Fisiográficamente pertenece a la Sierra Madre Oriental, cuenta con 167 localidades, de las cuales existen 10 principales: Ciudad de Cuetzalan (cabecera municipal), Cuauhtamazaco, San Andrés Tzicuilan, San Miguel Tzinacapan, Xiloxochico de Rafael Ávila Camacho, Xocoyolo, Santiago Yancuitalpan, Yohualichan, Zacatipan y Tepetitlán Reyeshogpan de Hidalgo.

Según el Censo de Población y Vivienda, 2020, el total de habitantes del municipio de Cuetzalan es de 49,864 habitantes, siendo 51.6% mujeres y 48.4% hombres (INEGI, 2020). Asimismo Cuetzalan es uno de los 5 municipios del centro del país con más habitantes indígenas; 33,217 es la población (3 años y más) que habla

alguna lengua indígena²⁰, cifra que representa el 66.8% del total de la población de Cuetzalan.

Aunque no existe un censo o porcentaje estimado de la población que practica un oficio textil, los datos presentados contextualizan la situación geográfica del lugar en relación a sus habitantes. Es posible deducir que al menos algún miembro de cada familia indígena se dedica a la tradición textil como puede ser el bordado de blusas, servilleteros o el telar de cintura, en el caso de muchas comunidades las familias indígenas también realizan otro tipo de labores artesanales (cestería con fibras de jonote, arreglos de flor de cucharilla, artesanía con bambú, etc).

Para los fines que plantea esta investigación, es importante hacer una cobertura geográfica que permita indagar zonas donde las manifestaciones del textil son prolíficas, para ubicar, estudiar y diferenciar a los árboles floridos en su diversidad de representaciones y características según la comunidad que los borda.

Las maestras artesanas que colaboran para el estudio de las prácticas textiles de esta investigación pertenecen a diferentes localidades, una de ellas es la Ciudad de Cuetzalan, cabecera municipal que juega un papel importante por ser punto de encuentro entre artesanos de la mayoría de las localidades del municipio. Un ejemplo claro de estos encuentros es el mercado de artesanías, conformado por cerca de 30 artesanas y artesanos de 9 comunidades del municipio.

La segunda comunidad es San Andrés Tzicuilan, territorio con un gran arraigo y desarrollo de los procesos artesanales, debido a que es una comunidad donde abundan artesanas portadoras y transmisoras del telar de cintura. Por último, la comunidad de Yohualichan, donde se encuentra una especial zona arqueológica, asentamiento totonaco que “inicio su desarrollo urbano hacia el siglo V de nuestra era”. Es en esta comunidad donde se ha emprendido una cooperativa de mujeres artesanas que por medio de la cocina tradicional y el textil, buscan compartir reafirmando su identidad *masewal*.

²⁰ Las lenguas indígenas más habladas en Cuetzalan son Náhuatl (33,217 habitantes), Totonaco (55 habitantes) y Tsotsil (8 habitantes). Fuente: DataMéxico.org CENSO INEGI 2020.

2.3 Técnicas textiles y saberes antiguos de Cuetzalan

Con los datos anteriormente abordados podemos describir una realidad objetiva de las formas en las que se distribuye y vive el territorio *masewal*, así mismo cómo es el contexto ancestral en el que los saberes- haceres textiles se han desarrollado hasta estos días. En ese sentido, es valioso adentrarse en lo que respecta a lo simbólico de los conocimientos sagrados que estructuran el espacio y el medio ambiente de Cuetzalan. Por ello, los saberes que se tratarán a continuación son los que configuran la cosmovisión *masewal* la cual se materializa por medio de diversas expresiones indígenas como las danzas, los textiles, la medicina tradicional, etc; estas imágenes se convierten en testimonios ante la gran hazaña de perdurar y sobrevivir ante la dominación española. Debido a ello, en esta investigación es posible ocupar el textil como un instrumento visual para adentrarse al conocimiento sagrado.

Hoy es preciso pensar la historia de la humanidad transcurriendo a la par de las transformaciones de la producción textil, desde esta perspectiva se observa una gran variedad de fibras y materiales orgánicos acompañando el avance y desarrollo de grandes civilizaciones. El textil permitió la adaptación del ser humano a los cambios de clima, le brindó protección, permitió establecer estatus sociales, fungió como documento histórico, fuente de identidad y sobre todo como una herramienta de expresión de los pueblos.

Así la historia del ser humano tuvo que ver constantemente con el desarrollo de su ingenio textil y las tecnologías desarrolladas para dominar distintas fibras textiles. El algodón es una de las fibras más comúnmente usadas en el México prehispánico, menciona Lechuga (1987): “En Tehuacán se han encontrado fibras de algodón que datan de 7000 años a. C., lo cual parece indicar que la planta es nativa de este continente, independientemente de las especies existentes en otras partes del mundo” (p. 13).

De igual forma, las fibras con las que se elaboran los textiles guardan una estrecha relación con el clima y el ecosistema donde habitan sus creadores. En tiempos donde no era tan común el cultivo de algodón en zonas desérticas, las fibras tenían

otros orígenes, se obtenían de palmas, agaves y yucas, las cuáles son denominadas fibras de líber (Lechuga, 1987).

En la relación de los textiles con el ecosistema, se pueden observar procesos de degradación o transformación según el clima. Estos cambios en el ambiente y los estragos que han generado condicionan constantemente el estudio y la conservación de textiles con el paso del tiempo:

Uno de los factores que influye en forma determinante en el deterioro y destrucción del material orgánico es la falta de estabilidad del medio en que se encuentra, porque los cambios bruscos rompen el equilibrio que se ha creado entre el material y su medio ambiente provocando su destrucción (Mastache, 1996, p. 6).

Por lo anterior es que en regiones áridas del país ha sido posible encontrar textiles arqueológicos que hoy en día se estudian y resguardan. Sin embargo, Cuetzalan se caracteriza por un clima tropical y una humedad en el ambiente muy abundante un agente fuertemente destructor pues genera las condiciones adecuadas para que hongos y bacterias se propaguen, lo que acelera la destrucción del material textil (Mastache, 1966) y en consecuencia que piezas textiles antiguas se perdieran por completo²¹.

Es sorprendente constatar que el descubrimiento y dominio de una fibra como el algodón permitió desarrollar una técnica tan compleja como el tejido en telar de cintura, tejidos que después darían forma y contenido a toda una cosmovisión, por lo que es importante detenerse a estudiar el estado actual del hilado de algodón en la comunidad de Cuetzalan.

Como se mencionó antes, el Altepétl de Tlatlauquitepec del cual formaba parte Cuetzalan, tiene como antecedente la tributación de telas de algodón en tiempos prehispánicos, pues esta fibra era una materia prima muy preciada y utilizada para la mayor parte de la indumentaria tradicional. Sin embargo, actualmente es muy difícil encontrar artesanos o habitantes que puedan dar información de los procesos del algodón, pues ante la llegada de telas e hilos industriales, su cultivo dejó de ser

²¹ La tradición oral cuenta que según la ritualidad que conllevan algunos textiles, muchos de ellos han sido también enterrados en el momento de la muerte de sus portadores.

redituable y con ello el desuso del hilo de algodón artesanal. A este factor se le suman grandes cambios en la indumentaria *masewal* a finales del siglo XIX principios del XX, momento en el cual se acrecentó el movimiento de mestizos a tierras cuetzaltecas y los *masehualmej* se vieron influenciados por ellos (Heiras y Mora, 2019).

Hasta la fecha, la investigación de campo, que se realizó para esta tesis puede constatar que el hilado de algodón en el territorio de Cuetzalan, es una técnica en riesgo de desaparecer debido a que solo se logró entrevistar a dos artesanas que conocen y practican el proceso; partiendo por el cultivo, cosecha, limpieza e hilado de la fibra del algodón. Las artesanas en cuestión se llaman Francisca Rivera y Juana García, mujeres indígenas oriundas de comunidades de Cuetzalan y mayores de edad (80 y 84 años respectivamente), quienes dominan la técnica a la perfección y la realizan de la forma prehispánica que es con el uso del malacate. No obstante, realizarla significa un proceso muy complejo pues en el territorio ya no se encuentra con facilidad la planta para la obtención de la materia prima y las artesanas también comentaron que debido a su edad el trabajo es muy agotador y la gente no lo aprecia, ni lo paga, pues una pieza tejida e hilada a mano eleva demasiado el precio.

Con la llegada de las fibras sintéticas e hilos industriales, el cultivo y el hilado del algodón nativo no sólo se perdieron sino que propiciaron un cambio radical en la elaboración de prendas textiles, cuyo proceso de producción comenzaba desde la extracción de la materia prima para después de hilarla continuar a teñirla con elementos de la naturaleza.

Es así que en la lógica de la industrialización textil con la aceleración de todo proceso, perdió el sentido el uso de tintes naturales, lo que favoreció el empleo de las anilinas y tintes industriales; fenómeno lamentable pues la policromía en el México prehispánico comprende un espectro del color sumamente interesante y vasto, ya que los colores enaltecen la identidad de cada región y cultura; cada uno conlleva un significado simbólico que se asocia con distintos aspectos de las comunidades, tanto religiosos, sociales y políticos.

La introducción de tintes industriales en Cuetzalan resultó en una alteración de la simbología tradicional en la indumentaria en los últimos años, pues actualmente se puede contemplar el uso de hilos de colores sintéticos muy llamativos y satinados en las

blusas de labor, así como la implementación de materiales como la lentejuela por ejemplo en algunas fajas y puntas de *quechquemitl*. Evidentemente estos cambios ampliaron la posibilidad de creación de diseños pero también se convirtieron en el reflejo de una comunidad de artesanos que ya no cuenta con conocimientos y saberes ancestrales del teñido natural o de plantas tintóreas, haciendo de ésta una segunda técnica en peligro de desaparición.

En la investigación de campo realizada, se puede referir que se localizó a una sola artesana practicante del teñido natural: la maestra artesana Juana García quien aún cuenta con un par de sus madejas de hilo teñidas por ella misma, con lo que ella refiere como tinte de cáscara de palo, un color café muy tenue parecido al color del algodón coyuchi²². Algunas otras artesanas conocen el proceso de teñido natural por talleres impartidos por comunidades artesanas vecinas como Hueyapan, por ejemplo en el caso de la cooperativa *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani* algunas socias comentan que han tenido esa experiencia, sin embargo en los textiles que se comercializan en la región es inexistente el uso de plantas como material tintóreo para los hilos.

A continuación, es necesario ahondar en una de las técnicas textiles de gran reconocimiento y destreza, que es tejido en curva, técnica en telar de cintura que se elabora más comúnmente para realizar los *quechquemitl* y es exclusiva de Mesoamérica. El tema del tejido en telar de cintura posibilita poner en valor una técnica de origen prehispánico la cual conserva aún en la actualidad una gran sofisticación y tradición en el pueblo de Cuetzalan, como observa Alcantara (1998):

Al ubicar el telar de cintura dentro de su contexto histórico, lo podemos definir como una extensión del cuerpo de la mujer que da continuidad y permite el desarrollo del tejido tradicional unido, mismo que junto con la tradición oral han ayudado a la permanencia ritual indígena, pues con ambos elementos se logra la transmisión de su cosmovisión representada en ciertos diseños textiles (p. 70).

En lo que respecta al tejido en curva, es una de las variantes del tejido en cintura que se considera de tradición antigua, se puede precisar que su aparición se debe a

²² Alcantara (1998) refiere que el nombre del tinte que proporciona el color parecido al algodón coyuchi se nombra *lilitl* (corteza de árbol).

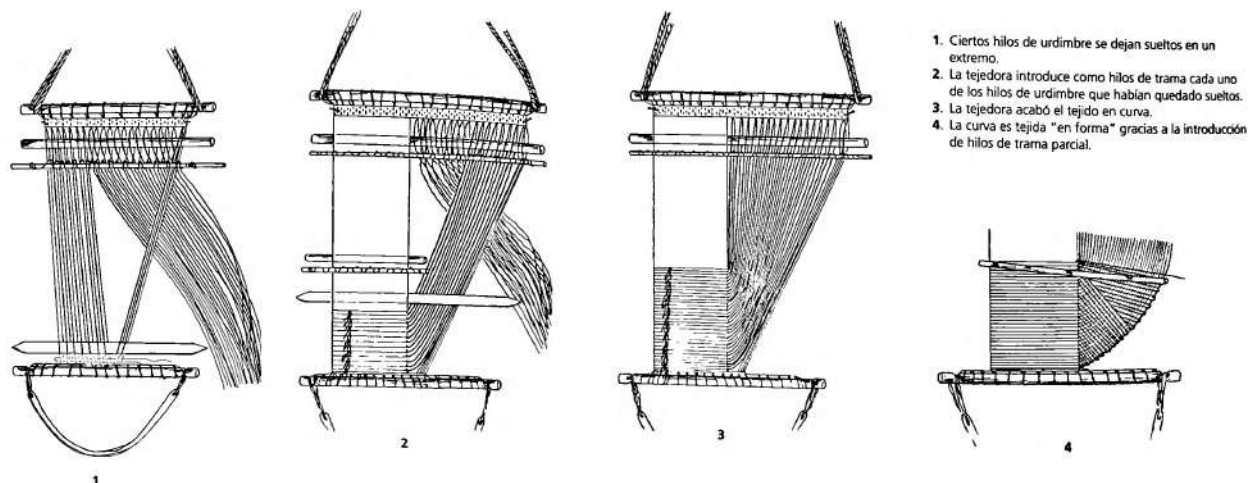


Fig. 14. Tejido en curva realizado en Santa Ana Hueytlalpan, Tulancingo, Hidalgo. Dibujos de Françoise Bagot (De la vestimenta y los hombres 2012: 74)

que las tejedoras no cortaban los lienzos para crear las prendas, por lo que algunos hilos de urdimbre se convierten en hilos de trama (fig.14) para lograr una curva sin costura (Stresser-Péan 2012). Así también precisa Lechuga (1987): “mediante esta técnica, a una serie de hilos de urdimbre, de color y material contrastante y colocados en un extremo del lienzo, al llegar casi al final del tejido, se les da una vuelta de 90°, para convertirlos en hilos de trama” (p.151).

Si bien existe bastante conocimiento entorno al telar de cintura en Cuetzalan, hay técnicas como el tejido en curva que actualmente muy pocas artesanas utilizan. Fue posible entrevistar a tres artesanas: Francisca Rivera, Martha Bautista y Juana García, quienes son especialistas en esta técnica, con la cual tradicionalmente se elaboraba el *tencuahuipil*. Es probable que por el uso ritual tan específico de esta prenda y por el tiempo de elaboración del tejido en curva, los conocimientos que involucra se están perdiendo a comparación de la técnica en gasa que es tan conocida, practicada y valorada en la región.

Dentro de la investigación textil, el tejido en curva ha sido tema de gran interés, fue Hernández (2011) quien realizó un trabajo etnográfico en Cuetzalan, que es de gran utilidad para este trabajo; pues su proyecto indaga en aspectos técnicos, sociales y económicos de la técnica en cuestión; sus aportes ponen sobre la mesa, una discusión

importante acerca de si el proceso de la técnica cuetzalteca cuenta formalmente con las características de lo que se entiende conceptualmente como tejido en curva.

Esta discusión entre antropólogos y tejedoras, respecto al tema permite entender que la técnica contiene variantes y ha tendido a la transformación, pero el resultado es el mismo, visual y estructuralmente, a lo que Hernández (2011) agrega: “se trata más bien de variantes de la técnica como parte de los procesos de adaptación cultural y la modificación de sus contextos, bajo los cuales las tejedoras se han visto en la necesidad de explorar las maneras de modificarla, o más bien re-crearla” (p. 36).

Este cambio técnico en el tejido en curva y el uso común de otras técnicas de telar de cintura, permiten inferir que posibilitaron en mayor medida su conservación, pues de las tres técnicas antiguas se puede decir que ésta es una de las menos afectadas, pues si bien ya no es habitual encontrar mujeres portando este tipo de *quechquemitl* antiguo, aún es posible encontrar ejemplares realizados por grupos de especialistas en esta técnica como es el caso de las familias artesanas de Pedro Martín Concepción, Martha Bautista y Francisca Rivera.

Se puede inferir que ciertas técnicas, como las anteriormente descritas corran riesgos, pero es importante tomar en cuenta que responden a problemáticas estructurales del uso de la vestimenta local, uno de lo más importantes es que las artesanas han tenido que adaptarse al gusto de los turistas, para que las piezas textiles que forman parte de su subsistencia, se sigan comercializando. Algunos otros factores importantes que transforman la indumentaria indígena de Cuetzalan son precisados por Báez y Hernández (2014):

(...) la llegada de agentes externos, como la escuela, en donde los maestros obligan a los alumnos a vestir el uniforme escolar, descalificando la ropa local; los medios masivos de comunicación que enaltecen la vida moderna como sinónimo de progreso; la tendencia creciente de la migración transnacional y también, y esto es importante, el alto costo de las prendas elaboradas en la misma comunidad que contrasta notoriamente con el precio más bajo de la ropa de manufactura industrial (p.134).

Sin duda, la pérdida de estos saberes es también un reflejo de la pérdida de habilidades, destrezas y patrones estéticos propios (Novelo, 2002), por lo que el rescate



Fig. 15. La maestra Juana García tejiendo un tejido en curva en la cooperativa Taselotzin, Cuetzalan, 2019. Fotografía Andrea Fernández.

de labores textiles antiguas no sólo tiene que ver con la reproducción técnica, sino que responde también a la necesidad de comprender el pensamiento complejo detrás de los objetos textiles, los cuales se convierten en crónicas de las grandes transformaciones culturales, sociales y económicas a la que las comunidades perviven. En consecuencia, que la indumentaria no sólo resalte por sus formas estéticas sino que conjugue valores y raíces profundas de un modo particular de concebir y representar el mundo nahua (Báez y Hernández, 2014) lo que consolide su valor de uso dentro de las comunidades de Cuetzalan.

Hay que mencionar además, que en su mayoría los textiles de mayor complejidad y valor estético son piezas que tienen una función ritual y son realizados para portarse en momentos muy específicos de la vida indígena como en el nacimiento, matrimonio, fiestas patronales, ritos funerarios y agrarios. Es dentro de ese contexto que se hace referencia a que los procesos y el esfuerzo que requieren estos textiles ceremoniales o rituales, no son redituables, pero hay que considerar que más bien son

piezas que en su origen no se crearon para un consumo habitual, por lo que difícilmente el valor monetario que se les otorga, equivale a su valor simbólico. Novelo (2002) se refiere a este tipo de fenómenos como un proceso de: “imposición de los valores de la cultura occidental, que convirtieron al arte en mercancía rompiendo no sólo la unidad integrada del arte con la vida sino las formas locales de apreciación socialmente establecidas, midiendo a los objetos de arte indígena con criterios mercantiles” (p.176).

Ciertamente, hoy en día se puede observar que esta mercantilización del textil y el valor de compra venta que le otorga el capitalismo lo inscribe en una lógica superficial. Y aunque actualmente la economía de los pueblos se ve beneficiada con la actividad textil como parte de sus procesos productivos, los textiles no existen sin otros aspectos sociales como lo puede ser el gran valor de las experiencias de vida de una comunidad, como comenta Gómez (2014):

(...) enunciamos que los textiles indígenas son una expresión de la cultura, que forman parte de una estructura, y que a su vez está constituido por un conjunto entramado de elementos que se interrelacionan con los aspectos de la vida cotidiana, las relaciones sociales, la economía, el arte, la ideología, la cosmovisión y las prácticas rituales (p. 73).

Para concluir acerca de los conocimientos rituales del textil masewal es conveniente lo que Hernández (2011) observa acerca de los textiles de la región como una mezcla de valores y comportamientos de la cultura material que conviven en dos sistemas culturales distintos: el de la cultura náhuat tradicional y el de la cultura náhuat envuelta en el universo de la cultura capitalista. Por ello es que políticas culturales que buscan el rescate o preservación de los saberes antiguos no comprendan el arraigo y las nociones de los saberes- haceres textiles: “miran a la elaboración textil, como un artículo artesanal o como producto; ya que éstos difieren con la praxis creativa tradicional en su origen de elaboración, y por lo tanto, en sus intenciones como construcciones materiales, culturales y económicas” (p. 88).

Con lo abordado anteriormente es necesario reflexionar entorno a ciertos factores que envuelven a los textiles antiguos. Aunque actualmente en muchas comunidades como es el caso de Cuetzalan se ha desdibujado la relación entre el textil y sus usos rituales, se sigue exaltando la belleza y destreza que conllevan, con ello se

puede deducir que no desaparezcan por completo. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que como comentan Baéz y Hernández (2014): “no toda la ropa que los indígenas elaboran y usan es posible leerla en clave simbólica” (p.132), son textiles muy específicos lo que desvelan los saberes sobre el mundo como es el caso del *tencuahuiquil*, por ello la enorme importancia de estudiar y salvaguardar el conocimiento que esta prenda conlleva.

2.4 El saber-hacer textil para la indumentaria *masewal*

Históricamente vestirse no sólo fue una acción para protegerse del clima sino que también constituyó un acto social, pues la indumentaria determina la identidad del individuo y afirma su pertenencia étnica (Stresser-Péan, 2012). Gracias al contexto descrito previamente, se puede inferir que la indumentaria y los saberes que se requieren para su elaboración, son en conjunto un mecanismo con el cual se refuerza la identidad de la comunidad *masewal*, como comenta Alcantara (1998), del caso del textil realizado en San Andrés Tzicuilan: “la indumentaria ritual es un medio y una de las formas para que el sistema religioso tradicional de la comunidad de Tzicuilan se refuerce o exista” (p.177).

Es así que en Cuetzalan, por distintos factores como lo fue la lucha constante por la pertenencia de la tierra y la identidad indígena, se puede observar actualmente el uso de la vestimenta con una gran afluencia sobre todo entre mujeres mayores, pero también es el caso de jóvenes que portan con el orgullo la indumentaria tradicional. Por ello la indumentaria de la región sentó sus características y raíces ante el contexto en el que el hombre y la mujer *masewal* se desarrollaron en su vida cotidiana, como comenta (Becaue, 2012):

La misma oposición pueblo- monte tiene correspondencia con la distinción entre hombre y mujer (...) según la división sexual del trabajo, al hombre le toca ir diario al rancho para cultivar, leñear, cazar o pescar, mientras que el lugar de una mujer está en su casa, para preparar comida, criar a sus hijos y lavar. Bajo este ángulo, la mujer está situada más cerca del polo “cultural” mientras que el

hombre esta en contacto cotidiano con la “naturaleza”. Esta diferencia se refleja hasta en la indumentaria tradicional (p. 133).

Esta distinción entre las labores de los hombres y mujeres, encausó que el conocimiento que concierne al saber-hacer textil se arraigara en el ámbito de lo femenino, por lo que es muy común que sean artesanas quienes se dedican a esta labor.

En este sentido, un aspecto de gran relevancia a desarrollar es cómo surge la transmisión de saberes textiles así como los procesos de aprendizaje del mismo. Es Hernández (2011) quien rescata que hay características propias de la pedagogía indígena, pues en las comunidades no existe una institución organizada y sistemática de aprendizaje, al ser un proceso de educación informal: la observación, sensorialidad y la memoria del cuerpo, cobran especial importancia. En palabras de la autora:

(...) muchas veces se ignora que la manera de transmitir las técnicas textiles tradicionales, se logra a través de la tradición oral y la experimentación personal. La serie de pasos son más bien, la relación lógica dentro de una narración, o la relación lógica con el cuerpo de quien lo elabora. Así, el número de pasadas, hilos, nudos, longitudes, colores, tiene una relación de sentido con la tradición de quien teje y de quien le enseñó previamente. Es una labor de herencia histórica y de memoria colectiva, ya que a la vez que se transmite se recrea y modifica, se transforma y adapta. El tejido elaborado narra normalmente una historia, un hecho, una creencia, un mito, o sé adecua a una postura determinada o a una circunstancia concreta (Hernández, 2011, p. 113).

Con ello se puede observar que en las comunidades de Cuetzalan la mayoría de las artesanas han aprendido las labores del hilo de forma autodidacta, viendo a sus madres o abuelas; algunas empezaron a tejer y bordar desde muy niñas, jugando o imitando movimientos. La mayoría de estas mujeres no tuvieron las posibilidades para poder estudiar, pues la mujer indígena se vio privada, hasta hace muy pocos años, del derecho a la educación. Por lo cual es posible encontrar mujeres que han dedicado su vida al textil porque no tuvieron otra opción, sin embargo en él encontraron una herramienta para solventarse a ellas mismas y a su familia.

Asimismo, es posible encontrar a artesanas más jóvenes que realizan esta labor por elección propia, pues perciben la actividad textil no sólo como un medio de solvencia económica sino que muestran un particular orgullo por ser artesanas, ya que honran el conocimiento heredado pues se convierte para ellas en un medio de expresión y arraigo a su cultura.

En lo que respecta a la vestimenta²³ femenina de la región, se puede contemplar en la actualidad el uso de las siguientes prendas, que en su conjunto conforman la indumentaria *masewal*:

Huipil (“uipil”)²⁴: Es una prenda cuadrada que al portarse sobre los hombros asemeja una forma triangular, la cual cae al frente y detrás del cuerpo de la mujer. Es tejida en telar de cintura y en la mayoría de los casos se realiza con la técnica de gasa, tejido con el cual la región cuetzalteca se distingue pues las tejedoras *masewal* crean sobresalientes ejemplos de esta técnica. El resultado es una tela muy delicada, con una particular transparencia y con diseños geométricos de cocolitos, enrejados y tableros de ajedrez, como refiere Lechuga (1987), pero también con motivos zoomorfos como aves.

La gasa de Cuetzalan tiene variantes pero se caracteriza por ser un tejido abierto en el que se montan distintos alzadores o *xiot*²⁵, por lo que se puede observar que las tejedoras *masewal* tienen preferencia por la técnica de tejido abierto o gasa, pues algunas comentan que se avanzan más centímetros a diferencia del tejido simple o tafetán. En lo que respecta al *uipil* de uso tradicional se realiza con hilo blanco²⁶ y en ambas puntas se borda el *xochicuahuit* o árbol florido el cual resalta en relación al resto del tejido pues se borda con hilos de colores como rojo, naranja, verde, azul, rosa, etc.

²³ Denominación en náhuatl, vocabulario de San Miguel Tzinacapan.

²⁴ Cita Heiras y Mora 2019: “En varios lugares se utiliza su nombre en lengua náhuatl clásica: *quechquemiti*, pero no ocurre así en Cuetzalan, donde los artesanos y comerciantes saben bien que los fuereños la conocen con ese nombre y así la ofertan, pero los nahuas quetzaltecos usan, en su propio idioma, la palabra huipil para nombres esta pieza de ropa” (p.78).

²⁵ Alzador que se coloca en el proceso de tejido que permite crear cruces en el telar.

²⁶ Hay una gran diversidad de uipiles, tanto se pueden encontrar solamente tejidos con hilo blanco, sin decoraciones, así como los que se bordan con el árbol florido. También se pueden encontrar uipiles de diversos colores, pero éstos son contemporáneos y en su mayoría se comercializan para el comercio de turistas, es muy extraño ver a una mujer indígena portando uno.

Actualmente a esta figura del árbol florido también se le agregan materiales contemporáneos como es el caso de lentejuelas o chaquiras.

Tajmach camisa (“blusa bordada”)²⁷: Prenda bordada con puntadas de hilván o pepenado y confeccionadas algunas veces a mano o con máquina, la cual se porta debajo del *uipil*. La iconografía tradicional de los bordados de esta prenda está compuesta por elementos geométricos, zoomorfos y fitomorfos de la zona. Para ello se bordan los diseños sobre una tela independiente, donde las artesanas cuentan la trama de la tela para saber donde colocar su aguja y pasar los hilos, con esta dinámica comienzan a bordar diseños verdaderamente complejos.

Al finalizar la elaboración de los bordados, los pedazos de manta se disponen en lo que conformará el pecho y las mangas de la blusa, teniendo también en cuenta que existe un frente y revés según los elementos que contenga. Los tonos y los motivos de las blusas distinguen de donde proviene la mujer que los porta, por ejemplo en San Miguel Tzinacapan los bordados suelen ser de un solo tono, sin embargo en otras comunidades de Cuetzalan se diversifica el uso de los colores.

Así como existe una variedad de colores, los elementos que se bordan sobre las blusas también se transforman constantemente, lo cual en la mayoría de los casos se debe a una fuerte influencia del gusto del turista pues se bordan elementos que no pertenecen al contexto nahua; es así que comenta Báez y Hernández (2014) sobre estas innovaciones en las blusas bordadas de Cuetzalan:

Están incorporando nuevos elementos que son ajenos a su entorno natural pero que los adoptan para establecer un mayor número de elementos iconográficos y porque el mercado "occidental", el extranjero, así lo exige. Es por eso que también han cambiado algunas veces los colores, o los diseños son más vistosos. El objetivo final es darle salida a las artesanías que tan cuidadosamente elaboran (...) De esta manera no es extraño encontrar leones, cocodrilos, elefantes, monos, elementos que no existen en su entorno, pero que las mujeres reproducen en los textiles mediante la técnica del bordado (p.128)

²⁷ Así como el uipil tiene sus variantes más comerciales, también es el caso de las blusas bordadas, pues se puede encontrar un tipo de blusa también elaborada sobre manta pero que tiene bordados más grandes y espaciados, esta blusa no es tradicional pero las artesanas plasman en ella elementos de la iconografía *masewal* (Báez y Hernández, 2014) esta prenda conlleva menos trabajo por lo que su comercialización resulta más común.



Fig. 16. Artesana Daniela Nicolás, portando la indumentaria masewal completa donde se observan las nahuas blancas sostenidas por una faja, una blusa bordada con pepenado, el uso de *uipil* de gasa en el torso y arriba del copete, collar de listones y el peinado con cintas. Esta fotografía fue tomada en San Miguel Tzinacapan en el marco de la elección de la Reina de las Artesanías 2021, donde ella participó como candidata. Fotografía Andrea Fernández.

Ilpikat (“faja”): prenda tejida en telar de cintura de 1 hasta 3 metros de largo por 3 a 7 cm de ancho, realizada con tejido sencillo y cerrado, el cual se ocupa para sostener, amarrar y acomodar a la cintura de la mujer las nahuas blancas. Los colores y diseños de las fajas cuetzaltecas tienen una amplia variación que responde a dos factores, según de dónde sea la mujer que la porte y si es de uso cotidiano o de fiesta. Por ejemplo se puede observar en la comunidad de Tzinacapan el uso de fajas con el color rojo como predominante y guías de flores de colores, hechas con la técnica de labrado de urdimbre.

De igual forma, en comunidades como Cuauthamazaco, Pepexta, y Xiloxochico se puede encontrar un tipo de faja de urdimbre también roja con líneas blancas pero con la variación de que en el resto de la faja se realiza una ornamentación voluminosa

con hilos de estambre de colores y lentejuelas²⁸, muy parecidas también a las que se usan en Yohualichan, a las cuales les nombran *xochilpikat* o faja floreada, es este tipo de faja la cual se usa para fiestas. Esta decoración se realiza al momento de terminar el tejido, pues actualmente las artesanas ocupan herramientas como la aguja mágica para crear esta ornamentación, usando estambre que le da un toque más voluminoso. De igual forma la terminación de las fajas tiene distintos estilos algunas se terminan haciendo trenzados o algunas otras se anudan con la técnica de macramé, la cual también conlleva un proceso largo y que le otorga a la faja aún más complejidad.

Es así que las fajas también aluden a simbolismos de la naturaleza, Alcantara (1998) por medio de una entrevista a una mujer masewal refiere lo siguiente: “se dice que es una serpiente de colores o la nauhyaque, que está relacionada con el arcoíris pues allá donde está la punta del arcoíris, está la víbora y en ese lugar hay mucho maíz, frutas y muchas cosas, ahí la tierra da de todo” (Ocotlán Vázquez, en Alcantara, 1998, p. 127).²⁹

Istakueit (“nahuas blancas”): Lienzo de color blanco, de manta de algodón de origen industrial, el cual al ser sujeto con la faja se convierte en una falda. Algunas artesanas refieren que las nahuas antiguamente se tejían en telar de cintura, sin embargo, actualmente solo se pueden encontrar nahuas realizadas son telas de origen industrial.

La indumentaria antes descrita es la que las mujeres³⁰ ocupan en el cotidiano y es la que se refiere al textil, no obstante también se le agregan algunos otros accesorios que la complementan como huacales tejidos con jonote, huaraches y morrales. Los días domingo cuando se pone la plaza en el centro de Cuetzalan, es cuando se logran contemplar las variantes que existen de las prendas abordadas. Sin embargo, a la vestimenta antes descrita se le agregan los siguientes elementos para el

²⁸ Varias mujeres refieren que muchas de estas fajas no se elaboran por artesanas de Cuetzalan sino más bien por artesanas de Xalacapan, Zacapoaxtla, municipio vecino.

²⁹ Algunas mujeres refieren que el uso de la faja es muy importante para las mujeres pues algunas tienen que cargar cosas pesadas y que la faja le brinda refuerzo a la columna. Algunas otras refieren que también sirven para cuidar y proteger la matriz, vientre y espalda baja.

³⁰ El rango de edad de las mujeres que usan indumentaria tradicional es complicado de calcular, depende de que comunidad sean originarias las mujeres. Pero el rango de edad puede variar de entre los 40 a 90 años, sin embargo en ceremonias importantes se observa a mujeres adolescentes y niñas también portando la indumentaria masewal.



Fig. 17. Mujeres masewal acomodando su maxtaual. Fotografías recuperadas de la web, pertenecientes al Fondo Fotográfico Irmgard Weitlaner Johnson: Positivos, caja 10, RE: 059. Nahuat. Oct. 1963. Cuetzalan, Puebla.

caso de festividades, con los cuales se convierte en una indumentaria para ocasiones especiales.

Maxtaual (“sinta”): Es el peinado de las mujeres *masewal*, el cual se amarra por medio de unas tiras de hilo de lana a la que se le puede nombra *ixcat* o *tojmit*. Dependiendo del largo del cabello de la mujer es también el largo de las tiras de lana pues el copete se realiza torciendo el cabello junto con la lana para levantarlo hacia la parte superior de su cabeza, requiere toda una práctica colocar este peinado. Las mujeres masewal comenta que hace mucho que este copete no se realiza en la región de Cuetzalan, y que se manda a hacer con las artesanas de Hueyapan. De igual forma este peinado se portaba sobre todo para referir el estatus de una mujer casada, en la actualidad su uso también ha disminuido, pero aún se pueden observar mujeres que lo ocupan en las misas más importantes del año o celebraciones como bodas o graduaciones de escuela.

Koskat (“collar”): El collar está compuesto de cuentas de plástico y vidrio, dependiendo de la región algunos de los colores de estas cuentas predominan ya sea rojo o verde. A este collar se le agregan unos listones de colores que caen también sobre el cuello de la mujer (fig.16).

Tiltijkueit (“nahuas negras”): Es un lienzo de lana que de igual forma, que las nahuas blancas, se amarra a la cintura de la mujer con una faja, pero que en este caso está hecho con lana. Este tipo de nahuas son menos comunes, pero la mujer que las porta suele hacerlo para ceremonias importantes. Esta prenda parece que no se solía confeccionar en la región, debido a que se acostumbra a criar borregos, más bien estas prendas así como los hilos del copete llegaron a través de intercambios con artesanas del municipio de Hueyapan, pues actualmente para adquirirlas también hay que recurrir a ellas para su elaboración.

Como se puede observar, no se han descrito prendas de la indumentaria masculina, esto es debido a que su uso es menos recurrente, lo que corresponde a varios factores como por ejemplo la migración, pues que los hombres se desplazaran a las ciudades significó el remplazo de su vestimenta tradicional por ropa industrial. Sin embargo en Cuetzalan aún podemos encontrar algunos hombres mayores con algunas prendas como señala Báez (2004):

El uso de la indumentaria tradicional entre los hombres ha disminuido notablemente, aunque en los más ancianos se mantiene; consta de camisa de manta o de algodón; calzón del mismo material —en cuyo extremo inferior tiene una jareta para amarrar la prenda—, y algodón o cotorina, tejido en telar de cintura y elaborado en lana o acrilán; el diseño y color de esta prenda varía de acuerdo con la comunidad productora (p.32).

Por otro lado es importante mencionar que el proceso de la producción de los textiles en Cuetzalan, se diversifica según las condiciones de las artesanas, por lo que se pueden observar producciones de forma individual, en familia, colectivo o asociación. Por ejemplo el caso de las cooperativas Chihuanime y Taselotzin, donde conjuntamente las artesanas elaboran sus artesanías lo que les permite tener una amplia cantidad y variedad de textiles y lograr mayor visibilidad, lo que les ayuda también a participar en distintas ferias artesanales en varios estados de la República mexicana. Al respecto de la comercialización de artesanía textil nahua Gómez (2014) comenta que:

(...) encontramos tres formas de producción de los textiles, que responden a las necesidades del consumo, al uso y destino de los productos. En primer término están las piezas tradicionales que funcionan en su contexto, son de

autoconsumo para el vestido, el menaje de la casa o para los fines rituales; en segundo lugar está la producción (de piezas tradicionales) limitada a un mercado local o regional, donde forzosamente está vinculada con la demanda de un sector consumidor (preferentemente indígena). En tercer término está la producción integrada al mercado capitalista, con un sector consumidor ajeno al contexto cultural original, esta producción siempre está en constante dinamismo en cuanto a la búsqueda de nuevas formas, de acuerdo al gusto y con la demanda de los consumidores (p.84)

En general se puede comentar que la comunidad de artesanías y artesanos de Cuetzalan, así como sus textiles cambian según la región, pues cada una tiene su especialidad como es el caso de San Andrés Tzicuilan donde las familias son expertas tejedoras de cintura, en cambio la comunidad de San Miguel Tzinacapan se especializa en la elaboración de artesanía de jonote y bordados. De igual forma, la investigación de campo realizada evidencia que hay prendas que su uso fue mucho menor en ciertas comunidades o que desapareció antes, como es el caso concreto de los cotones infantiles, que algunas *masehualmej* comentan que se realizaban más por la zona de San Andrés Tzicuilan.



20. Proceso de tejido con tres xiot o alzadores, Yohualichan, Cuetzalan, 2024. Fotografía y tejido de Andrea Fernández.

Capítulo 3. Etnografía e iconografía del bordado *xochicuahuit*

3.2 Procesos y prácticas textiles en campo

Para esta tesis fue importante resaltar los procesos empíricos y creativos que requiere el textil *masewal*, relacionándolos con el árbol florido. Para lograr este objetivo, se presenta una síntesis de experiencias que son resultado de un proceso que duró alrededor de 3 años, tanto en la cabecera municipal como en comunidades de Cuetzalan. Así, a través de estancias alternas, se realizaron diversas entrevistas, principalmente a mujeres que trabajan la labor textil, pero también se acumularon conocimientos por medio de la experiencia y observación de actividades de la vida cotidiana y ritual *masewal*.

Es importante mencionar que la relación que se ha logrado establecer con las maestras artesanas es de confianza y respeto, lo cual es un proceso complejo de transitar porque en comunidades donde la dominación y explotación cultural históricamente ha causado tanto daño al tejido social, propicia que se formen barreras y límites hacia los *coyomej*, quienes tienen la reputación de despojar y saquear tanto la economía indígena así como sus prácticas culturales. Uno de los desafíos más complicados a los que se enfrentó este proceso etnográfico, por lo tanto, se convirtió en una prioridad crear lazos que permitieran acceder al conocimiento de la forma más respetuosa posible.

En ese sentido, una de las experiencias que favoreció la comunicación con las maestras artesanas, fue acercarse al conocimiento práctico de la labor textil que se investigaba, lo que facilitó la explicación de términos, herramientas y cuestiones más específicas, y de igual forma permitió conocer la historia de vida de varias artesanas. Estas experiencias son concretamente el hilado de algodón con malacate, el bordado pepenado sobre manta y el tejido en telar de cintura con más de un alzador. A

continuación se describen brevemente en primera persona³¹, en qué consistieron estas actividades y que aporte brindaron a la investigación.

Hilado con malacate: Esta labor la aprendí de la mano de la maestra artesana Francisca Rivera, a quien le planteé la urgencia de difundir su trabajo debido a que actualmente pocas mujeres conocen sobre el algodón en Cuetzalan, ella accedió a

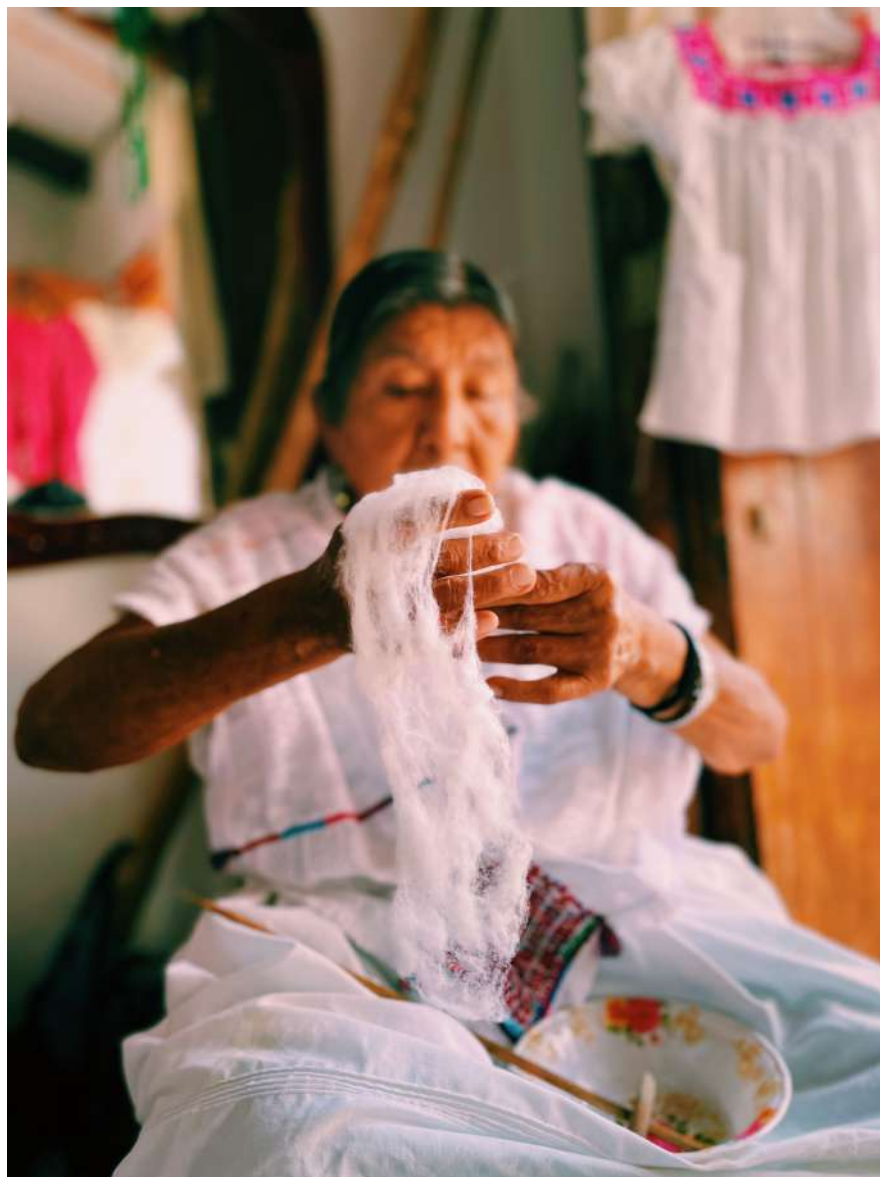


Fig. 18. Maestra artesana Francisca Rivera en su local en el mercado de artesanías, enseñando a acomodar el algodón previo a su colocación en el malacate. Cuetzalan, 2022. Fotografía Andrea Fernández.

compartir el proceso de hilado de algodón. Durante una semana asistí a su local en el Mercado de Artesanías *Matachiuj*, así fue que comenzamos limpiando el algodón quitando las semillas, este paso nos llevó entre uno o dos días. A medida que lo limpiábamos se juntaba y colocaba de una forma específica que ella llama “nubecita”, porque eso ayudaría a que después el algodón encajara más fácilmente en la punta del palo para hilar (fig. 18).

A continuación la maestra Francisca me enseñó a utilizar la

³¹ Estas prácticas se detallan en primera persona, pues permite comunicar de una manera más pedagógica las experiencias vividas, situando al conocimiento corpóreo como un eje fundamental de la investigación.

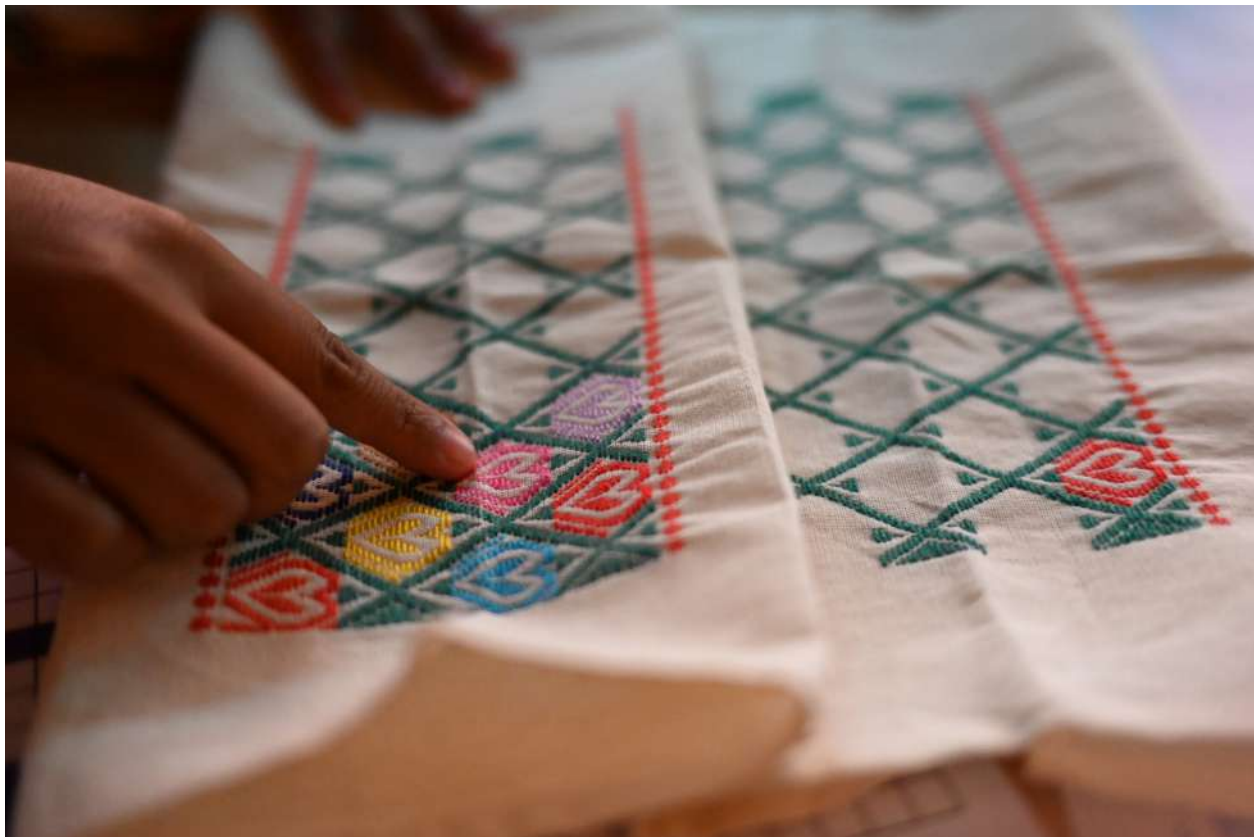


Fig. 19. Detalle de patrones realizados en el taller de bordado tradicional impartido por artesanas de la cooperativa Taselotzin, Cuetzalan, 2023. Fotografía Andrea Fernández.

herramienta principal de esta técnica, llamada malacate, que es un pequeño anillo de barro colocado en un palo y que se gira sobre una base circular como lo puede ser un plato. Si bien esta es una actividad que se puede resumir en las rotaciones que se ejercen alrededor de las herramientas, su complejidad radica en la precisión de la fuerza aplicada en el momento del giro, ya que si se excede la velocidad es muy común que el hilo se rompa. Conforme las manos comprenden estos movimientos conforme se hila, se puede lograr una constancia que permite que el hilo mantenga un grosor similar. Por esta razón, las hilanderas expertas afirman que el dominio de esta técnica consiste en que el hilo sea fino y espesor constante.

De esta experiencia se considera que para la investigación en cuestión, el movimiento y ritmo que logran mecanizar las manos es muy valiosa, pues para cualquier proceso textil, los hilos son la prioridad porque de alguna forma se convierten



Fig. 20. Proceso de elaboración de flores en el taller de bordado tradicional impartido por artesanas de la cooperativa Taselotzin, Cuetzalan, 2023. Fotografía Andrea Fernández.

en los lápices con los que se trabajará. Por lo tanto, la precisión con la que se hila también contribuirá con la calidad y estética del tejido final.

Bordado pepenado: La actividad del bordado pepenado es un quehacer que se realiza con bastante frecuencia en diversas regiones de Cuetzalan, sin embargo, en el caso particular de esta investigación, tuve la oportunidad de aprenderla de la mano de varias maestras artesanas de la cooperativa Taselotzin. Pues una de las iniciativas de su proyecto, consiste en la realización de talleres para sensibilizar a los fuereños sobre las labores y desafíos de la vida indígena *masewal*. Es así que logré asistir a varias clases como aprendiz pero también gestioné distintas visitas para que más mujeres interesadas pudieran explorar esta técnica, por lo cual también fui espectadora de varios momentos de enseñanza del bordado tradicional de Cuetzalan.

El bordado pepenado consiste en crear diseños sobre manta de algodón. Para ello, las artesanas enseñan que se debe contar el tejido de la tela (huecos), de esta

manera determinan donde entra y sale la aguja. A este acto ellas le llaman pepenar con aguja. Entonces, para bordar cualquier figura, se empieza de arriba hacia abajo o viceversa, y se prosigue en hileras o renglones, mientras la artesana avanza su labor, el resultado aparece, como salido de una imprenta (fig. 20). Es muy común observar que las artesanas volteen a mirar el revés del bordado porque esto ayuda a comprender la figura que están bordando y no cometer errores.

Respecto al proceso creativo de este tipo de bordado, hay que recalcar que en la mayoría de los casos las artesanas reproducen diseños, tomando como referencia un muestrario previamente bordado o alguna imagen digital. Sin embargo, algunos de estos diseños los memorizan y aunque siguen viendo la imagen, recuerdan ciertos conteos que requiere cada dibujo. En ese sentido, son pocas las artesanas que se arriesgan a crear sus propios diseños propios en términos de la forma y más bien es común que borden composiciones mezclando las figuras que les gustan.

Aprender a bordar pepenado resultó útil para esta investigación porque fue posible atravesar por la complejidad requerida para lograr la simetría de esta técnica, ya que las bordadoras masewal son muy detallistas y precisas. Este tipo de bordado pone a prueba el cuerpo de mujeres de todas las edades, pues exige una vista y manos muy ágiles.

Tejido en telar de cintura con tres alzadores: Esta práctica se llevó a cabo gracias a la guía de las maestras de la cooperativa Chihuanime, en la comunidad de Yohualichan. Las maestras artesanas accedieron a compartir sus conocimientos debido al vínculo y colaboraciones previas establecidas con su proyecto. Al igual que el bordado pepenado gestioné que las maestras artesanas impartieran el taller de telar de cintura en varias ocasiones a distintos grupos de mujeres. Entonces esta experiencia de aprendizaje fue simultánea y se concentró en aprender el mecanismo de tejido cerrado o tafetán, pues para agilizar el proceso nuestras maestras urdieron previamente los telares.

Asimismo, el tejido en telar de cintura de Yohualichan es muy similar al de otras regiones de México, con algunas ligeras diferencias, como en los materiales con los que realizan los machetes, pues suele ocuparse bambú pues es una planta que abunda en la zona. Otra variación involucra ciertos movimientos o formas de sostener

herramientas, pero a grandes rasgos, el tejido sencillo sigue la misma lógica que en otras comunidades indígenas.

El telar de cintura consta de una estructura que levanta los hilos alternadamente por medio de un *xiot* (alzador), permitiendo



Fig. 21. Maestra Cecilia Ávila y Azucena Ávila enseñando el Proceso de montaje de 2 *xiot*, Yohualichan, Cuetzalan, 2024. Fotografía Andrea Fernández.

que una lanzadera se inserte entre cada cruz que se forma y al continuar con esta dinámica el tejido se va creando, este tipo de tejido se le nombra tejido sencillo o tafetán. Así se describe formalmente la técnica, sin embargo, durante la práctica realizada con las maestras de Chihuanime se enseñó y aprendió por medio de la imitación de movimientos, pues así es la manera en la que a las maestras se les hace más sencillo enseñar pues la mayoría aprendió solo viendo a sus madres o abuelas tejer.

Cabe mencionar que la característica que distingue al tejido cuetzalteco es el uso de más de un *xiot* o alzador, ya que en los telares *masewal* es posible encontrar de dos a diez alzadores, dependiendo el

diseño que se realice. Por eso me interesó emprender una práctica de tejido con tres alzadores, para crear un tejido que ellas generalmente nombran como gasa, pero que se concentró en aprender una de sus variantes, que ellas nombran *sali*.³² Esta actividad se realizó en total en tres días, durante los cuales me enseñaron a montar el tercer *xiot* y me explicaron la dinámica de este tipo de tejido, que a grandes rasgos consiste en torcer los hilos por medio de los *xiot*, los cuales crean dos cruces que se fijan por medio

³² Las maestras de Yohualichan le dicen *sali* a este tipo de tejido, pero en referencias bibliográficas y entrevistando a otras artesanas especializadas, se le nombra *matat* o *ixmatsal* que puede significar red o velo.

de la trama. En esta técnica es muy importante el orden en el que se utilizan los alzadores, ya que se alternan para torcer los hilos (fig.19).

Esta práctica fue de suma importancia, pues esta técnica es una de las variantes que se ocupan para tejer el *uipil* que se usa más comúnmente en Cuetzalan y sobre el cual se borda el árbol florido. Así, con esta actividad se logra confirmar las habilidades requeridas para el tejido en cintura, ya que la sinergia que se necesita lograr entre el cuerpo y el mecanismo del telar reafirman que es un trabajo que exige fuerza física, energía, memoria y concentración.

En síntesis con las prácticas anteriormente descritas fue posible acercarse con más profundidad al objeto de estudio y establecer sus conexiones o diferencias con el resto de los textiles de la región. Esto favoreció la comunicación entre las artesanas y dio pauta a entender con más profundidad las relaciones que la mujer *masewal* establece con su entorno y el textil. Lo que también permite sostener la metodología que esta investigación propone, que radica en recopilar información de las experiencias

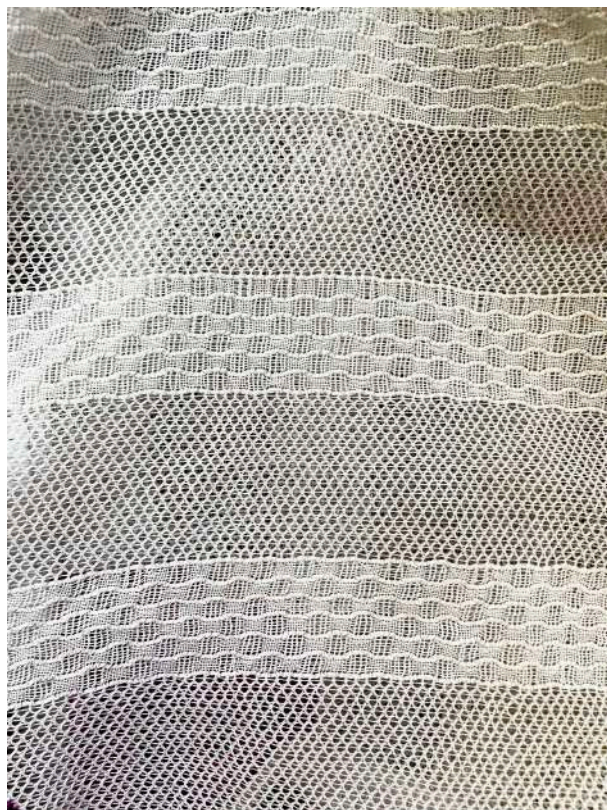


Fig. 23. Detalle de uipil tejido de gasa ixekaliui y matat. Yohualichan, Cuetzalan, 2024. Fotografía Andrea Fernández.

vividas pues tratándose del textil, el conocimiento comúnmente no se escribe sino que se comunica por medio del cuerpo, lo que lo vincula al mundo visual y perceptual.

3.3 *Uipil y tencuahuipil, soportes del xochicuahuit*

Como se ha abordado antes, el textil se ha usado con la necesidad de recubrir el cuerpo de cambios climáticos, se encuentra como un elemento que constantemente acompaña al cuerpo del ser humano en diversas actividades. Los textiles aparecen atados, enredados, sujetos por medio de otro textil, así



Fig. 22. Tencuahuipil de Tzicuilan, Cuetzalan. Realizado con algodón y lana hilada a mano, tejidos en curva en telar de cintura y bordados a mano, pieza de 1980. Acervo de Arte Indígena del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Fotografía de Gerardo Landa/ Estudio Michel Zabé. Imagen recuperada en la página web Un huipil al día.

mismo los patrones con los que se elaboran responden a los movimientos que hará el cuerpo con él, pues es un objeto que interviene directamente con el cuerpo que lo porta, le debe brindar la temperatura y comodidad ideal. Es así que textiles hechos a mano acompañan el día a día de muchas mujeres y hombres en comunidades

indígenas, investigar su función social también posibilita entender las concepciones que tienen en torno al cuerpo.

Como se ha planteado antes, la indumentaria *masewal* es amplia, pero de ella se destacan prendas como el *tencuahuipil* y el *uipil*, tanto por su estética como por su relevancia social. Al respecto hay que aclarar que a las prendas con forma de *quechquemitl* en Cuetzalan curiosamente no se les llama por ese nombre como en otras partes de México, sino que los *masehualmej* ocupan la palabra *uipil* para nombrarlas, lo que podría tener un origen en la fusión de culturas totonaca y nahua en el Totonacapan antes de la Conquista, pues esta prenda es netamente totonaca como refiere Alcantara (1998).³³

Es así que abordar el tema de los *uipiles masehualmej* se vuelve una tarea compleja, que merece una investigación específica. Sin embargo, al ser esta prenda el lienzo principal sobre el cual se borda el *xochicuahuit*, es de suma importancia presentar datos etnográficos que faciliten la comprensión de la tradición que implica esta prenda; al mismo tiempo adentrarse en el soporte funciona para comparar datos documentales previos a esta investigación, comprendiendo que la historia del soporte del árbol bordado determina actualmente la representación del mismo.

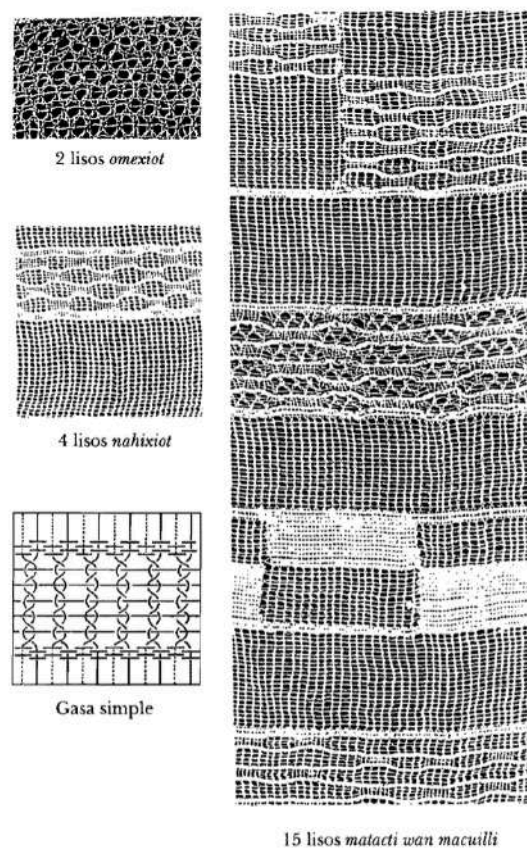


Fig. 24. Dibujo de distintas variantes de gasa (Un cuento y cuatro rezos de los nahuas de la región de Cuetzalan, Puebla. Stresser Péan entre 1980 y 1990).

³³ “La aparición del *quechquemitl* dentro de la iconografía nahua del centro de México, se debe a la importación de estas piezas que seguramente eran de algodón importado de Totonacapan, materia prima de gran estimación por los dirigentes de la Triple Alianza y por lo tanto sólo las utilizaban personas de alto rango, además que su representación en los códices era restringida solamente para el uso de diosas (cit. Alcantara 1998, p. 60).



Fig. 25. Maestra Artesana Cecilia Ávila portando un *uipil* con *xochicuahuit*. Yohualichan, Cuetzalan, 2023. Fotografía Andrea Fernández.

en su mayoría contienen tres variantes o diseños de tejido de gasa como lo son *matat* (red o velo), *ixeualiui* (cocolito) y *sali* (corralito) (fig. 23 y 24). Las maestras artesanas de mayor edad entrevistadas, coinciden que este tipo de *uipil* de gasa es moderno, probablemente de los últimos 70 años, la maestra Juana García cuenta que antes solo se usaban de 3 a 5 palos o alzadores (*xiot*) y ahora hasta 12 palos se ocupan.

Aunque en el *uipil* de gasa es posible encontrar el objeto de estudio, resulta conveniente rescatar el lienzo original sobre el cual antiguamente se bordaba esta figura, llamado *tencuahuipil* (fig. 22 y 25), prenda realizada en telar de cintura con

Hoy en día, tanto en la cabecera municipal como en las comunidades de Cuetzalan, es común observar a mujeres *masehualmej* de distintas edades portando como prenda cotidiana un *uipil*, con la imagen del *xochicuahuit* bordado en las puntas. Estas prenda es tejida a partir de la técnica de tejido de gasa o red, existiendo diferencias de estilos según la región y el gusto de quien lo porte.

Este tipo de *uipiles* en su mayoría contienen tres variantes o diseños de tejido de gasa como lo

algodón blanco tejido cerrado y con una franja roja, la cual se caracterizaba por hacerse con una técnica sobresaliente de Mesoamérica llamada tejido en curva. Al igual que el *uipil* moderno sus puntas se adornaban con el bordado del árbol florido, acerca de esta prenda Alcantara (1998) señala:

El *tencuahuipil*, es una prenda ritual para la fiesta de San Francisco. Esta prenda las mujeres la pueden utilizar en la siguiente fiesta patronal después de su primera menstruación. Su uso denota que la mujer está preparada para contraer matrimonio, es decir que es una mujer fértil. Esta prenda está considerada también un lujo, pues no cualquier tejedora puede elaborar un *tencuahuipil*, (...) existen mujeres especializadas para elaborarlo y mujeres que conocen perfectamente el ritual para tejerlo en su mayoría, son de edad avanzada. (p.142)

La palabra *tencuahuipil*, se conforma de las siguientes partículas en náhuatl: *ten*; orilla, *cua*; árbol, *huipil*; huipil. Por lo que se puede referir a esta prenda como “huipil de orilla de árbol”. Es así que el *uipil* según comentan las maestras artesanas, cuando ellas

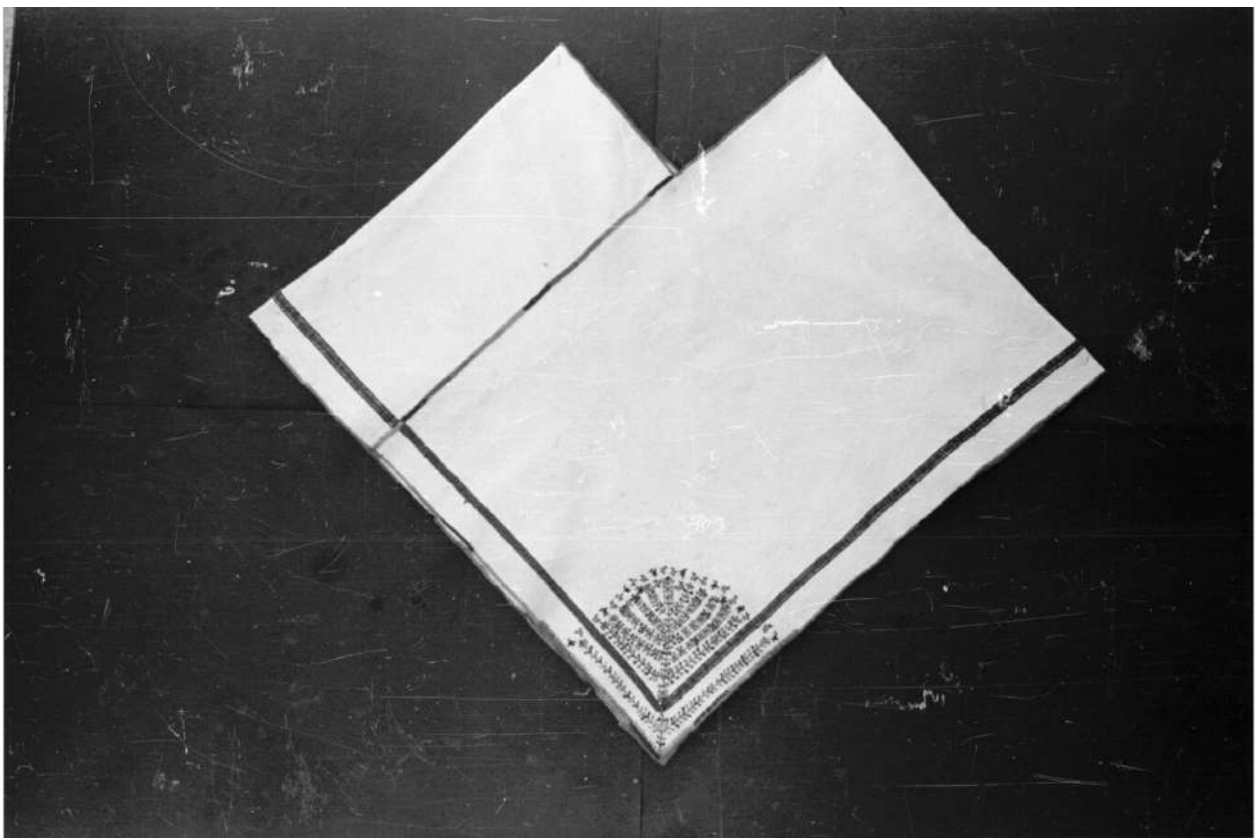


Fig. 25. Tencuahuipil antiguo. Fotografía Bodil Christensen, Cuetzalan, 1941. Imagen recuperada del acervo digital del Nationaal Museum van Wereldculturen.

nacieron entre los años cuarenta y cincuentas, se podía observar a las mujeres asistiendo a la plaza con su *tencuahupil*. Esta anécdota se puede corroborar con el registro fotográfico que Bodil Christensen realizada en Cuetzalan en 1941³⁴, en el que se observa la vida cotidiana y ritual de los *masehualmej* en la cabecera municipal y varias comunidades aledañas. Por ello con la fotografía de un *tencuahupil* fotografiado por Bodil (fig. 25) en esos años se puede constatar que la transmisión de los símbolos y técnica de esta prenda ha trascendido hasta estos tiempos.

Las referencias más contundentes acerca de este textil se han encontrado en la investigación *Entre trama y urdimbre*, mencionada continuamente en esta tesis, su contenido enriquece favorablemente los testimonios que actualmente se refieren al *tencuahupil*. Por lo que resulta conveniente aquello que Alcantara (1998) precisa del proceso de elaboración de esta prenda:

Para tejer un *tencuahupil* primeramente se debe esperar a que la luna este tierna para preparar el hilo de algodón, pues tiene que ser hilado a mano y tiene que ser remojado en agua de nixtamal para que el hilo se vuelva resistente. Cuando la luna está recia se pasa el hilo al urdidor. Después de montar los hilos en el telar se le pide a la virgen de la Concepción, patrona de las tejedoras, que el huipil salga bien (p. 120-122).

La tradición que Alcantara alcanzó a investigar acerca de los ritos entorno al textil de Cuetzalan y el conocimiento que aún poseían las artesanas, en su mayoría ha desaparecido. Son contadas las mujeres que aún pueden compartir su significado y por desgracia su salud se encuentra en un estado muy vulnerable. Es así que el estado actual de esta prenda recae en unas cuantas manos, pues son pocos los *masehualmej* que las adquieren, más bien son extranjeros, coleccionistas y museos quienes buscan adquirir esta prenda.

En este contexto es muy importantante hacer mención del trabajo de Francisca Rivera, artesana que ha dedicado gran parte de su vida a tejer *tencuahupil*, ella menciona que el hilo de algodón era el material original con el que se adornaba la prenda y que actualmente el hilo más usado es el estambre, pero que cuando ella

³⁴ Este registro fue mostrado a las maestras artesanas al final de las entrevistas, su asombro fue grande pues ellas han tenido muy pocas oportunidades de acercarse a una cámara fotográfica y por ende a fotografías.

comenzó a tejer se hacía todo a mano, especialmente el hilo, comenta que ella llegaba a tardar hasta 4 meses en realizar un *tencuahuipil* comenzado desde el limpiado del algodón. A continuación se cita el texto completo de una descripción de esta prenda, donde colaboró la maestra Francisca:

Se elabora con hilo de algodón, hilado a mano, hervido en atole de maíz (para hacerlo mas consistente) y una vez seco se tiende en la escala para la urdimbre, se monta en el telar y se sujetan los hilos que irán cruzando la vara que los sostiene (*Xiollo*); esto hace que el tejido sea cerrado y se llama *Tateihtik*. Se tejen 3 cm y se colocan los hilos de lana roja, trama y otros 3 cm. Antes de llegar a la otra orilla hace un ángulo de 90° y queda como urdimbre. Una vez tejidas las dos piezas, se unen; el bordado de los bordes exteriores es de 2 cm de cada color y el borde del cuello es de color rojo. En las esquinas de la prenda se borda un árbol floreado (*Xochicuahuit*), después se complementa el bordado con lentejuela. Esta prenda se usa en ocasiones especiales: Casamientos, mayordomías, fiestas tradicionales patronales y días festivos.

La técnica usada para elaborar esta prenda tradicional es el tejido en curva, procedimiento que consiste en decorar mantas rectangulares, mediante una o más bandas en color distinto a la tela base y esta banda se alinea a una sección de la tela, a lo ancho y a lo largo formando una especie de L. La unión de 2 lienzos decorados permite la confección del *quechquemtl* o *tencuahuipil* ornamentado con una cenefa de color alternado, que da vuelta a la pieza. Esta técnica de tejido es particular y única de México³⁵.

Es así que la recopilación de testimonios continuó con la entrevista a la maestra Juana García de San Andrés Tzicuilan, comunidad donde Alcantara (1998) basó su investigación pero que hoy la maestra Juana afirma que el *tencuahuipil* ya no lo suelen tejer y que al menos en San Andrés solo ella y una sobrina suya lo realizan.

A la maestra Juana también se le preguntó acerca de quienes podían portar el *tencuahuipil*, a lo que ella refirió que cualquier mujer podía usarlo, que ella desde niña tuvo el suyo que le hizo su madre. Acerca de la relación de quien porta el *tencuahuipil*,

³⁵ Texto recuperado del catálogo de artesanal de Cuetzalan, que la maestra Francisca mostró durante la entrevista mientras describía la prenda.

Alcantara (1998) refiere que esta prenda se comenzaba a usar cuando una mujer comenzaba a ser fértil y que el diseño del bordado iba cambiando según su edad y su cargo en la comunidad:

(...) esta prenda se va a utilizar a partir de que la mujer se convierte en un ser fértil. Su diseño en el bordado va cambiando en cuanto a la edad o a ciertas etapas de su vida y como ya lo mencioné, su uso comenta a partir de la primera menstruación. En esta etapa usa el *tencuahupil* pero con un bordado más sencillo que el *Xochincuahuit*. Los bordados más suntuosos son para las mujeres de cierta edad, ya sean parteras, curanderas o bien que tengan a su cargo la mayordomía para la fiesta del santo patrón. Existen tres diseños diferentes para bordar un *tencuahupil*, pero el más importante es el *Xochincuáhuít* (p.126).

El tema del diseño de la imagen bordada del *tencuahupil* se abordará con detalle en el siguiente apartado, pero resulta de gran importancia mencionar, que actualmente los diseños del bordado de los árboles ya no varían en relación a las características sociales de quien portara la prenda sino más bien las artesanas cuentan que es una cuestión de gusto.

Por último, Juana menciona la forma en la que llama a los animales que aparecen comúnmente junto al árbol, como *tototzitzí* (pajaritos), y a la línea roja tejida en curva la nombra *tencuoyo* y precisa que antiguamente se usaba hilo de lana de borrego para tejer esa línea, material que adquirirían con las artesanas de Hueyapan. La maestra Juana expresó una gran preocupación porque sus nietas no tienen interés en aprender los conocimientos que ella le costó toda una vida adquirir acerca del textil, por lo que teme que estos conocimientos desaparezcan por completo.

Se ha mencionado mayormente la técnica, tradición y cosmovisión que tiene que ver con la prenda *tencuahupil*, la cual se podría considerar de alguna forma como una prenda antecesora del *uipil* que las mujeres de Cuetzalan usan en la actualidad. Por ello las relaciones que se buscan establecer tienen el objetivo de interpretar los sentidos más enraizados que la imagen del árbol florido podría contener. Sin embargo, en el camino es interesante dar cuenta que la imagen del árbol florido se ha refuncionalizado, si bien su soporte original ha decaído en desuso, se puede contemplar al *uipil* contemporáneo como un lienzo para la expresión de la identidad *masewal*, pues

en este textil las artesanas se dan la libertad de explorar con las características estéticas y estilísticas que lo caracterizan, impregnando cada *uipil* del gesto de su creadora.

No reconocí la forma del árbol florido hasta que conocí a Panchita, artesana del mercado de artesanías Matachiuj. Ella me compartió que se nombra árbol de la vida, que los colores remiten a las frutas y productos que se obtienen del campo o naturaleza y que sobre él vuelan pájaros que se alimentan de ellos. Representa así la vida.³⁶

Es ahí donde por primera vez esta investigación pudo identificar la forma del árbol florido, lo que motivó a entrevistar artesanas, artesanos y habitantes locales, que pudieran tener alguna conexión con este bordado para adentrarse en sus posibles significados. Como se ha mencionado antes, aunque en Cuetzalan existen muchas prácticas textiles, muy pocas personas conocen los saberes más antiguos que se

asocian a las figuras de la tradición ancestral *masewal* y más específicamente a los textiles antiguos.

Actualmente, el árbol florido es una figura muy ocupada en los *uipiles* de las *masehualmej* de distintas regiones de Cuetzalan. Este estudio identifica dos grupos de artesanas que se relacionan con los árboles floridos. El primer grupo se trata de mujeres que suelen tener conocimientos entorno al árbol florido, pero sus saberes se centran en la técnica, ya que bordan el árbol con un sentido de mera ornamentación, como es el caso de algunas artesanas que venden sus productos en el mercado de artesanías *Matachiuj*, al entrevistarlas



Fig. 26. Juana García enseñando el proceso de bordado, San Andrés Tzicuilan, Cuetzalan, 2024.

Fotografía Andrea Fernández.

³⁶ Bitácora de campo, Andrea Fernández.

sobre el significado del árbol algunas respondieron que si un *uipil* tiene bordadas las puntas es por gusto de quien lo encarga y compra.

Por esta razón, la mayoría de estas mujeres no se dedican a todo el proceso de confección de la prenda, sino que solo bordan los *uipiles* por encargo para que otras artesanas los comercialicen. Asimismo, se dan casos donde las artesanas no reconocen el bordado de las puntas de los *uipiles*, como un elemento sagrado o religioso, pues algunas de ellas mencionan que se trata de un bordado solo para adornar las prendas, y que otorgarle el nombre de “árbol de la vida” podría tener la intención de llamar la atención de personas externas a la comunidad, para darle un valor agregado y tener más ventas.

Para esta investigación resultó importante estudiar a ambos grupos, sin embargo, el objetivo principal fue acercarse y conocer el segundo grupo de artesanas³⁷, quienes son mujeres que poseen conocimiento cercano a los saberes antiguos. Para ellas es valioso recuperar y difundir todo lo que conforma la identidad *masewal* que, como se ha planteado antes, se entiende en un sentido amplio ya que no se trata sólo del uso de la indumentaria, sino también el uso del *masehualtajo*³⁸, del trabajo agrícola, de prácticas rituales y de la organización comunitaria.

Asimismo, como se mencionó anteriormente, para acercarse a la filosofía que entrama la expresión del árbol florido, es muy importante entrevistar a las artesanas y ocupar una metodología para acercarse a su conocimiento desde los procesos y prácticas textiles, pues esto favorece la comunicación y comprensión de habilidades y significados. En este camino se tuvo la oportunidad de aprender a bordar el árbol florido, bajo la enseñanza de la maestra artesana Juana García. Se considera valioso registrar el conocimiento práctico adquirido para que éste pueda ser consultado, sin olvidar que el método más certero para acercarse a él es por medio de la praxis.

³⁷ Término que, para los fines de esta investigación, se ocupa para denominar a artesanas que tienen una gran trayectoria, por lo cual no solamente realizan sus labores con una gran destreza desde hace años, sino que son referentes tanto para habitantes *masewal* como para *fuereños*, pues se han dado a la tarea de difundir y compartir conocimiento práctico del textil.

³⁸ Forma en que los indígenas *masewal* nombran al náhuatl de su región.

Proceso de elaboración del *Xochicuahuit*



Fig. 31. Punto de hilván, cuando se regresa sobre las puntadas de esta forma se agregan ramas. Bordado elaboración propia, bajo la enseñanza de la maestra Juana García.

Para bordar el árbol florido, primero se debe tejer un *uipil*³⁹, que puede ser de tejido cerrado o gasa, los cuales son representativos de la comunidad cuetzalteca. Dependiendo del gusto de quien lo encarga y de quien lo borda, suele ocuparse hilo vela o estambre sintético. La maestra Juana García ocupa estambres sintéticos de distintos colores, cuando se tienen los materiales listos, se empieza el proceso del bordado.

Primero se delimita el espacio y tamaño del árbol con una puntada más gruesa que el resto (fig. 27), la cual se borda justamente en la esquina del *uipil*. A continuación se realiza una puntada de hilván en diagonal que conformará una de las

primeras ramas. Cuando se tiene la base de hilván bordada con la longitud correspondiente a la base, se regresa sobre la misma puntada agregando en cada lado una rama (fig. 28 y 30), cuando se llega hasta abajo se repite el proceso del lado contrario. El segundo paso consiste en repetir esta dinámica pero ascendiendo, siempre se respeta la base de un inicio, que sirve como guía pues delimita el tamaño del árbol y sus ramas (fig. 29). Cuando queda poco espacio se borda una última rama vertical (fig. 31). Para finalizar el bordado, algunas artesanas colocan otros elementos como flores, pájaros o ambas figuras, en el caso de este tipo de árbol, la maestra Juana borda dos

³⁹ Para esta práctica se ocupó el lienzo tejido con las maestras de Chihuanime, que aunque fuera de estructura abierta con un hilo más grueso que el que suelen ocupar las artesanas, su base estaba tejida en tafetán y sirvió muy bien para el bordado.

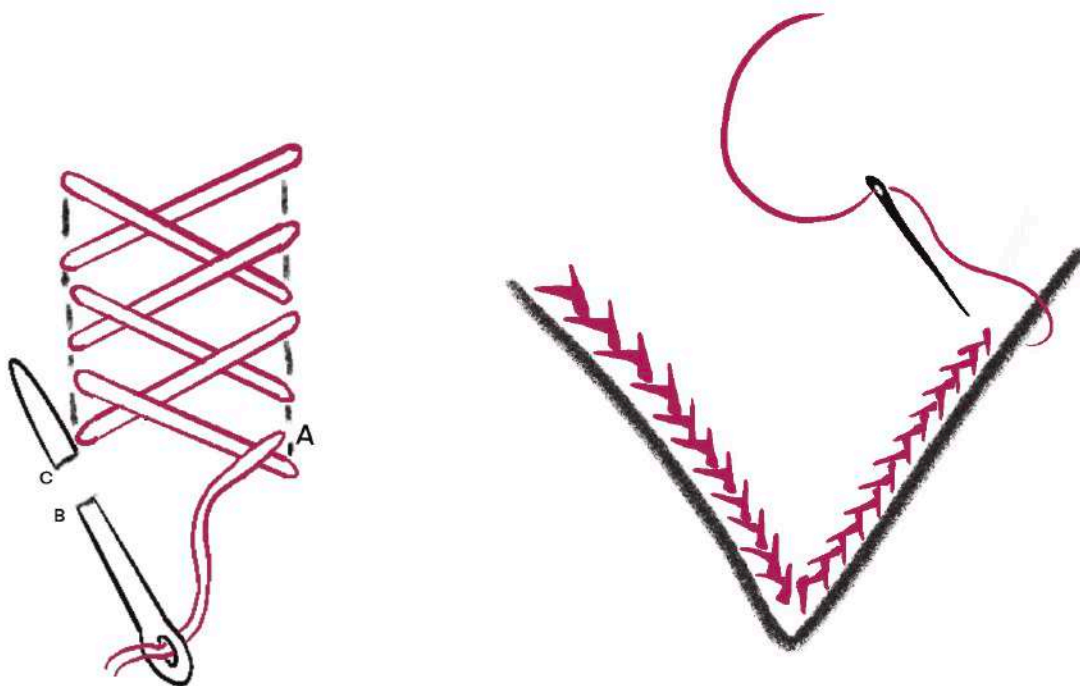


Fig. 27. Forma en la que se realiza la puntada que las artesanas nombran costilla de ratón o petatillo. Dibujo elaboración propia.

pequeños pajaritos en la punta del árbol, los cuales se realizan con una forma más libre que cada artesana delimita.

3.4 Análisis formal de la imagen. Iconografía del *xochicuahuit masewal*

Para este apartado se propone seguir el método de Erwin Panofsky para descifrar el significado del árbol por medio del contenido visual y simbólico que ofrece. Este método se compone por tres niveles; el primero es una descripción pre- iconográfica que consta de una observación directa de las formas puras que se perciben de una imagen, estos elementos visuales pueden identificar un objeto, figura o acción, que sobre todo se basa en la experiencia práctica lo que da como resultado un significado primario natural (Panofsky, 1994).

El segundo nivel trata de identificar lo simbólico de la imagen, es decir, interpretar los elementos visuales anteriores (símbolos, figuras, temas) con base en un conocimiento que trasciende lo práctico, porque requiere estar familiarizado con el

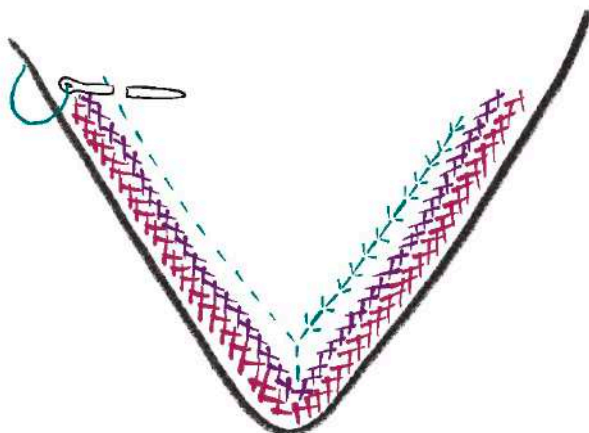


Fig. 28. Se traza una rama de un lado y se repite simétricamente del lado contrario.



Fig. 29. Puntadas que componen a un *xochicuahuit* en su forma más sencilla.

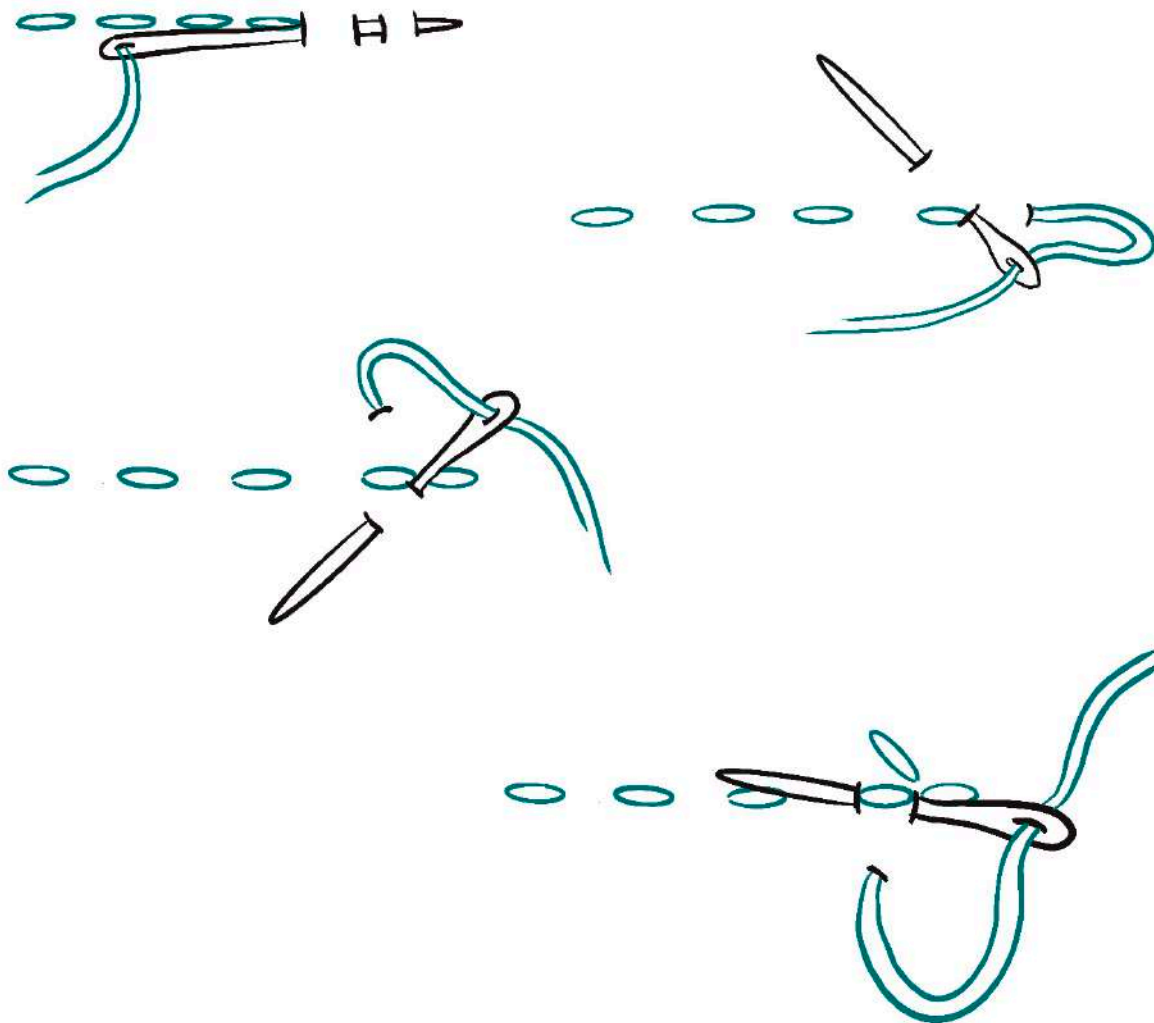


Fig. 30. Punto de hilván, cuando se regresa sobre las puntadas de esta forma se agregan ramas. Dibujo elaboración propia.

mundo de las costumbres y tradiciones culturales, así detalla Panofsky (1994):

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral (p. 21).

Es así que el tercer nivel utiliza los elementos anteriores para profundizar en el significado intrínseco (contenido) de las imágenes u obras en conjunto con su contexto histórico, social, religioso y como confluyen en la imagen, así también indaga en los matices psicológicos que tengan que ver con el proceso de creación y la intención de su autor. En resumen el método iconográfico parte con una explicación superficial de los elementos visuales para trascender a un significado profundo por medio de la interpretación de creencias o ideologías que una imagen puede transmitir y de qué forma su significación influye en su contexto inmediato.

Entrantando en materia se realizó una lectura primaria del bordado del árbol florido y tomando en cuenta los aportes del método antes descrito para abordar los distintos niveles de contenido de la imagen, se entrevistó a distintas artesanas con las siguientes preguntas: ¿Qué forma representa la figura principal? ¿Qué colores se pueden ocupar? ¿Por qué hay variaciones en las puntadas? ¿Las pequeñas figuras que representan?

Estas preguntas fueron planteadas a maestras artesanas, no siempre se utilizaron como un método sistemático de interpretación visual, ya que algunas artesanas con ayuda de una referencia visual como un *uipil* con *xochicuahuit* o una fotografía del mismo, narraron cada parte, mientras que otras explicaron el conjunto de la imagen. Es gracias a las respuestas obtenidas, observaciones y comparaciones entre distintos bordados que se presenta la descripción del árbol florido por niveles:

Primer nivel pre-iconográfico

Elementos como pájaros, flores y ramas permiten dar cuenta de una figura que alude a la naturaleza, un árbol. Esta figura bordada se compone por una línea central y líneas



Fig. 34. Puntadas y formas que componen a la imagen del *tencuahupil*, bordados en el taller de Mazatzin Textiles. Fotografía de Andrea Fernández.

laterales simétricas de colores que van decreciendo con dirección ascendente. Las personas que bordan esta prenda suelen ser mujeres artesanas *masehualmej* pertenecientes a la cabecera municipal y a las comunidades de Cuetzalan.

Segundo nivel iconográfico

Los árboles floridos se suelen bordar en dos tipos de prendas que son el *tencuahupil* y el *uipil* de gasa (fig. 32 y 33), ambos se conforman con dos lienzos tejidos, los cuales se unen y la costura se adorna con una puntada comúnmente llamada costilla de ratón. El *xochicuahuit* bordado se realiza en el borde de las puntas delantera y trasera del tejido, su tamaño suele variar de entre los 3 a 5 centímetros aproximadamente. Para su elaboración se ocupan hilos de algodón o estambre sintético de colores para bordar sobre un lienzo previamente tejido. La paleta cromática que se ocupa varía, se puede dar el caso de árboles que mantengan tonos de color parecidos o de igual forma árboles que en su composición utilizan colores de contraste, los cuales suelen ser muy saturados y algunas veces se le agregan otros elementos que contrastan con los hilos, como puede ser chaquiras o lentejuelas.



Fig. 32. *Uipil* miniatura tejido de gasa *ixeuaiui* y *matat*, con *xochicuahuit* bordado con pájaros, exhibido en Casa de Cultura Cuetzalan. Fotografía Andrea Fernández.



Fig. 33. *Tencuahupil* miniatura tejido en curva con *xochicuahuit* bordado con pájaros, exhibido en Casa de Cultura Cuetzalan. Fotografía Andrea Fernández.

Tercer nivel iconológico (significado intrínseco)

La segunda etapa de estas preguntas tuvo como objetivo acercarse al valor social que se le otorga al bordado desde la tradición *masewal*: ¿Quiénes pueden portar una prenda con un árbol florido? ¿Por qué este bordado se realiza en las puntas del *uipil*? ¿Por qué el árbol florido es una figura importante en la comunidad? ¿Qué vínculo hay entre el árbol florido y las mujeres? ¿Qué significan las puntadas y por qué varían? ¿Qué relación tienen los pájaros o las serpientes con los árboles?

Gracias a los elementos anteriores y sintetizando las respuestas obtenidas por las maestras artesanas, a continuación se puede referir el análisis iconológico del árbol florido: La figura que ocupa la mayor parte de la composición visual, es un árbol bordado con líneas de colores que representan un tronco con ramas, de las cuales se desprenden pequeñas puntadas que son flores o frutos naciendo del árbol. La simetría de las puntadas reflejan ritmo y una sensación de ascendencia por la dirección en la cual se dirigen. Algunas veces en las puntas de las ramas se coloca una hilera curvada con pájaros que se alimentan del árbol.

Respondiendo algunos de los cuestionamientos planteados, se propone que un análisis iconológico consiste en el reconocimiento del árbol florido como una figura representativa de la textilería *masewal*, el cual es bordado por mujeres indígenas de Cuetzalan. Como se mencionó anteriormente, ante la pérdida de costumbres e indumentaria antigua, el uso de ciertas prendas es un reflejo de las transformaciones de la comunidad, como es el caso concreto de los *uipiles* que tienen árboles bordados. Pues actualmente es posible observar a mujeres de diversas edades portando prendas con esta figura, sin embargo, las maestras artesanas refieren que en los tiempos que ellas nacieron, el árbol era un bordado que indicaba que una mujer estaba comprometida.

En este sentido, las maestras artesanas también reconocen que es muy importante la posición en la que borda el árbol, ya que las puntas del *uipil* caen en el vientre de la mujer, haciendo un vínculo importante respecto a la fertilidad, la creación y la vida. Por esto mismo también es común encontrar que los árboles, además de las flores, contengan otros elementos asociados a la fauna como son pájaros o serpientes,

por lo que la relación que se establece en la imagen es que los animales se alimentan de los frutos que da el árbol.

Esta abstracción formal de elementos de la naturaleza en conjunto forman el árbol florido y sus partes se diferencian unas con las otras pues suelen bordarse con puntadas distintas.

Tronco y ramas: Líneas delgadas que se bordan con una puntada parecida al hilván, comienzan en el centro para formar el tronco y continúan a los extremos creando las ramas, en la parte de abajo son largas y mientras más se acercan a la punta del árbol son más cortas.

Linderos: Son franjas de bordado más grueso que se realizan con una puntada que las maestras llaman costilla de ratón, cuando se les preguntó por ella, refirieron que eran linderos que delimitaban la casa de otros espacios, podría ser del terreno del vecino o del monte.

Pájaros: Son figuras más pequeñas en relación a la figura principal, que se realizan con una puntada de lógica más libre, algunos pájaros son más fáciles de reconocer, pues otros suelen ser más abstractos y poco reconocibles.

Flores o frutos: Estas figuras se bordan de forma diversa y se colocan sobre las ramas, muchas veces se puede ver el tallo de un color distinto a lo que contiene.

Diferencias entre árboles

Durante esta investigación se tuvo la oportunidad de observar el objeto de estudio diversificado, pues se encontró que este tipo de bordado tiene variantes según el estilo de la artesana y la comunidad. Entorno a ello, se muestran las siguientes imágenes con el afán de mostrar las diferencias entre las figuras del árbol florido en un mismo territorio. En las variantes de estilos de árboles se pueden encontrar figuras con pocas puntadas que forman árboles de formatos pequeños y con elementos como pompones en cada esquina y lentejuelas (fig. 35). También se encuentra el caso contrario de árboles compuestos por una rama principal más larga y con una gran cantidad de puntadas que forman sus ramas laterales (fig. 36). De igual forma existen tipos de



Fig. 35. Árbol florido con lentejuelas bordado con hilo de estambre sobre *uipil* de gasa, elaborado por la maestra artesana Francisca Rivera. Fotografía Andrea Fernández.



Fig. 37. Árbol florido bordado con hilo de estambre sobre *uipil* de gasa, elaborado por artesanas de la cooperativa Chihuanime. Fotografía Andrea Fernández.



Fig. 36. Árbol florido bordado con hilo vela sobre tencuahuipil contemporáneo bordado por la maestra artesana Martha Bautista. Fotografía de Andrea Fernández.



Fig. 38. Árbol florido bordado con hilo vela sobre *uipil* de gasa, elaborado por la maestra artesana Francisca Rivera. Fotografía Andrea Fernández.

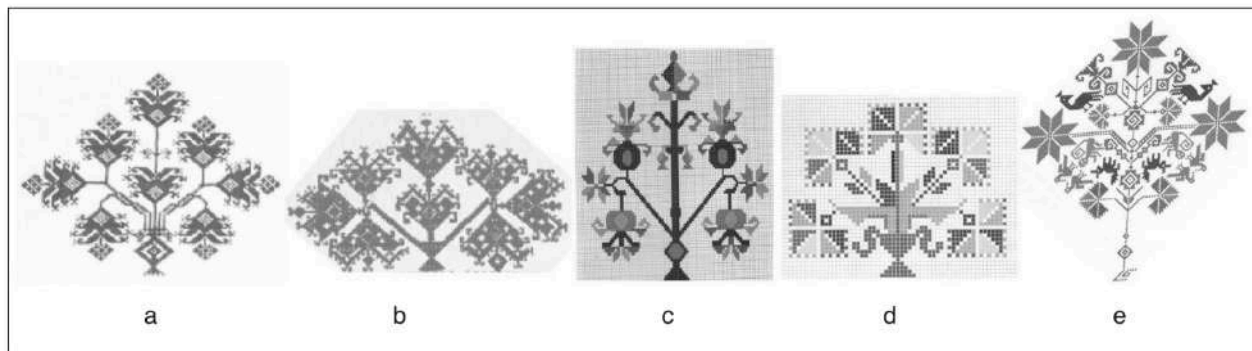


Fig. 39. Figuras arbóreas de distintos pueblos que representan al *Xochicuauhtl*. A: Árbol con flor teenek. B: Árbol de la vida nahua. C y E: Árboles floridos nahuas de Veracruz. D: Árbol florido tepehua (Tejer el Universo 2014: 202).

árboles que mantienen una gama cromática similar (fig. 37 y 38). Por último se encuentran árboles con otras figuras como es el caso de pájaros que se colocan siempre en la parte superior (fig. 1, 32, 33, 35).

El trazo mesoamericano

En términos de la plástica de la imagen, se puede sugerir que el trazo que compone la estructura del *xochicuauhtl masewal*, es sencillo o sobrio, pero entraña significados profundos en relación a la vida de las mujeres en su comunidad. Por esa razón se buscó estudiar esta figura y no otro árbol de la plástica indígena, ya que esto puede suponer una estética sin influencias occidentales tan pronunciadas como las que comúnmente se pueden encontrar en los bordados y figuras de otras figuras arbóreas en la iconografía del arte popular, así comenta Gómez (2009) acerca de la diversidad iconográfica de los árboles de la vida:

(...) los nahuas de la Huasteca perciben gráficamente los árboles de la vida con muchos estilos, de los cuales algunos se asemejan a los diseños coloniales europeos introducidos por los frailes y los encomenderos, mientras que otros tienen rasgos de trazo y estética de indudable tradición mesoamericana. Lo más importante es que todos han sido actualizados y re funcionalizados de acuerdo con las necesidades de la gente; son imágenes con ideologías semánticas que responden a un esquema de tradiciones sincretizadas. Los paralelos numinosos fueron aprovechados y nuevos elementos se sumaron al simbolismo de los arboles de la vida (p. 116).

Acerca de los elementos visuales y la diversidad de representaciones que existen en el textil de la Huasteca Potosina, Rocha (2014) ocupa la gráfica de varios tipos de árboles floridos para ejemplificar sus similitudes morfológicas a pesar de que provengan de tradiciones diferentes (fig. 39), estas figuras muestran “como se dio el sincretismo entre dos sistemas iconográficos a partir de la analogía de sus formas arbóreas” (p. 201). Con lo anterior, se observan en estos árboles dinámicas compositivas parecidas al *xochicuahuit masewal* como pueden ser las ramificaciones y la sensación de ascendencia, sin embargo sus diferencias identifican una plástica con una tendencia estilística mucho más suntuosa, debido al punto cruz tipo de bordado que se utiliza para su realización.

Si bien la figura del árbol florido masewal también se realiza con aguja, instrumento de influencia europea, la sobriedad, sutileza y colorido que lo caracterizan crean un contraste imponente ante el soporte blanco sobre el cual se borda, marcando una presencia visual de gran protagonismo y diferenciándolo de la tradición de otro tipo de árboles bordados, en los cuales resaltan elementos de la religión católica. Acerca de la tradición de la cual proviene el *xochicuahuit*, Alcantara (1998) sugiere que a raíz de un proceso de evangelización de menor impacto en comunidades relegadas, como fue el que vivió la zona nororiental de la Sierra de Puebla, fue que sus pueblos en la actualidad “tienen tan marcadas prácticas y creencias religiosas con una notable reminiscencia prehispánica” (p. 176).

Con lo anterior se puede concluir que en la punta del *uipil* donde se borda el *xochicuahuit*, se concentra una gran carga simbólica pues esta punta cae en medio de la matriz de la mujer, dotando de un sentido de fertilidad, sustento y creación a quien porte una prenda con árbol florido, sus significados serán abordados por medio de aportes recopilados de la tradición oral.

3.5 Textiles antiguos como metáforas de la casa, el monte y el cosmos

Con los datos anteriores, es posible acceder de manera más integral al conocimiento que comparten las maestras artesanas sobre el significado más antiguo del árbol florido, por lo que a continuación se relacionan los elementos formales, los simbolismos

del árbol mediante la tradición oral y los datos etnológicos. Con el fin de trazar una ruta que muestre a los textiles antiguos como expresiones que buscan comprender y organizar el entorno de los *masehualmej* respecto a sus creencias.

En lo que respecta a la tradición oral recopilada, se realizó una entrevista⁴⁰ a la artesana Francisca Rivera donde comentó que sus contemporáneas son quienes perciben el árbol con esta cosmovisión, refirió que las mujeres de mayoría de edad suelen conocer el verdadero significado pero que los años han deteriorado su memoria, por lo que algunas veces responden que el árbol florido solamente se usa para decorar y muy pocas pueden contar con precisión lo que simboliza. Al respecto resulta relevante la narración de la muestra Francisca mientras se le mostraba una imagen del árbol:

“Esta es víbora y este es xochimait como si fuera mano de árbol, mano de flor, de esta manita le pone usted colores de todo, pone rojo, pone morado, pone azul, pone usted amarillo, así es la fruta cuando comemos. Este es un tronco y este es árbol de la vida porque comemos con este árbol, de él nace plátano, naranja, papaya, limón todo significa de esos colores”.

Cuando se le preguntó a Francisca acerca de otros elementos aparte de la figura principal, comentó que:

“La franja roja del Teconhuipil es como si tienes tu lindero donde tienes tu terreno, corta para allá lo mide, por ejemplo vamos a poner tu terreno, este es 10 o 20 centímetros, por eso es que marcas y por eso que se dice Tencouit porque es el árbol, tenco es orilla, es una forma de hacerle orilla a tu terreno. Este es víbora, en el campo que hay víbora, couat. A veces ponemos pajaritos o ponemos como significado nomás la punta de cada manito para hacer la fruta. Los pajaritos se ponen en la parte de arriba porque es la montaña, punta del árbol comen los pájaros. Todos comemos del árbol”.

Aunado a esto la artesana Cecilia Ávila de la comunidad de Yohualichan comentó que los colores refieren a la diversidad natural que hay en el medio ambiente, explicó que las líneas que rodean al árbol, son un cercado de la figura principal, lo que coincide con el significado de Francisca y que Cecilia interpreta así:

⁴⁰ Se realizaron distintas entrevistas a la maestra Francisca pero la narración presentada es parte de una de las últimas entrevistas realizada en el mes de abril del 2024.

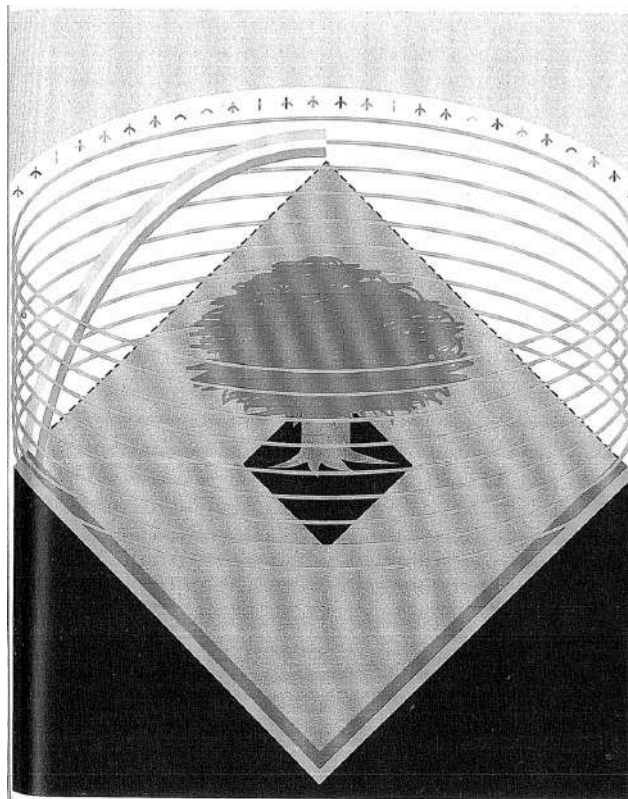


Fig. 40. Esquema realizado por Armando Alcantara para proponer la indumentaria tzicuilé como una representación de la cosmovisión nahua (Entre trama y urdimbre 1998: 171).

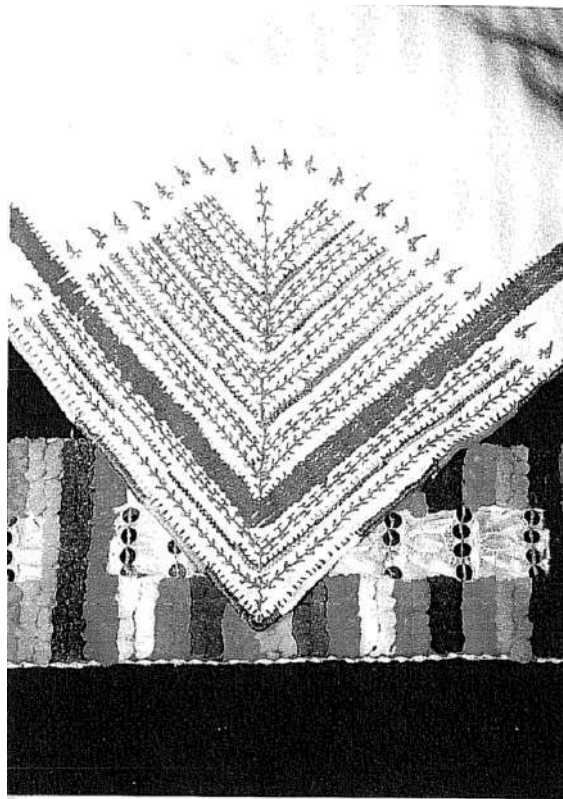


Fig. 41. Punta de uipil con *xochicuahuit* cayendo justo en una *xochilpikat* (faja floreada) prendas de la indumentaria ritual tzicuilé (Entre trama y urdimbre 1998: 168).

*“Estás cercando tu árbol, que es tu vida, cuando pones esto estás diciendo que vas a poner un hogar y lo que tienes que hacer es comida, vas a estar trabajando aquí adentro, la mujer que se casa es porque va a estar en casa”.*⁴¹

En cuanto a contenido estas narrativas representan una guía importante para la investigación ya que demuestra que las tejedoras tienen su propia manera de leer las imágenes que crean sus manos y que con la figura del árbol florido cuentan la historia del territorio donde habitan, sintetizando un concepto muy complejo que es el de la vida.

Con la idea de sustentar y acompañar las narrativas de la tradición oral, resulta conveniente retomar las comparaciones y conexiones, abordadas en el primer capítulo, que explican los simbolismos del árbol florido o cósmico. Es así que el textil como representación del universo (Rocha, 2014) se conjuga con la hipótesis de la

⁴¹ Entrevista realizada en abril 2024.

indumentaria ritual de Cuetzalan como una síntesis de la concepción cuerpo, tierra y cosmos *masewal*.

Lo anterior se refuerza con la propuesta de Alcantara (1998) sobre la indumentaria ritual tzicuileña como aquella representación de la cosmovisión nahua (fig. 40 y 41), ya que se apoya de los opuestos complementarios del cuerpo⁴², para explicar que cada una de las prendas y partes del cuerpo simbolizan un concepto del mundo nahua. Es así que describe las nahuas como la parte inferior de la mujer relacionada con lo oscuro y húmedo “estos aspectos en relación a su cuerpo se refieren al sexo y es por esto que la mayoría de las mujeres de las comunidades nahuas de la Sierra Norte de Puebla, utilizan en su indumentaria ritual un enredo negro o azul marino”. Ocupa el ombligo como el centro que divide al cuerpo y a la faja como la prenda que se relaciona con esta parte, dotándola del simbolismo de lo fértil que las indígenas relacionan con la víbora nahuyaque y que Alcantara (1998) sugiere al color rojo en relación a la sangre que da vida.

Las indígenas cuando dicen que en la punta del arco iris que toca la tierra se encuentra la víbora *nauhyaque* y ésta señala el lugar sagrado de Talocan, donde se encuentra el *xochincuáhuít*, el lugar de la abundancia, de la tierra fértil, el centro de la tierra (p. 169-170).

Para finalizar describe a la parte superior del cuerpo como la parte caliente, que emana leche y equilibra al cuerpo de lo húmedo, por lo que el *tencuahupil* es de color blanco refiriendo a la parte celeste y al mundo de arriba, donde se encuentran los colibríes como acompañantes y mensajeros del sol (Alcantara, 1998).

El *tencuahupil* es un quechquémitl que si extendiéramos representado un cuadro, esta prenda tiene como eventos de ornato el arcoíris que va de un extremo a todo lo largo de la pieza lo que le permite tener contacto con la faja (...) También lleva bordado un árbol que se llama *xochinchuáhuít* este va en las puntas de la prenda y tomando en cuenta que extendimos la pieza vemos todos estos elementos en perspectiva el árbol quedaría en el centro en la abertura de

⁴² Propuesta conceptual del antropólogo López Austin que se centra en el principio de que: “Todo está compuesto por las dos cualidades de sustancia. Ambas se oponen internamente y ambas presentan resistencia al entorno. Al interior dan movimiento al ser; al exterior lo ubican dinámicamente en el cosmos” (López, 2016, p. 78).



Fig. 42. Imagen que busca asemejarse a la tomada por Armando Alcantara (fig. 41) de las prendas en cuestión las cuales se exhiben en la Casa de Cultura de Cuetzalan, 2024. Fotografía Andrea Fernández.

la cabeza lo que permite demostrar que el árbol como el ser humano continúan siendo el centro del cosmos en la cosmovisión tzicuiléña; además de que este árbol continúa con sus raíces en contacto con el inframundo (p.170)

Es importante precisar que esta descripción es una propuesta interpretativa que Alcantara (1998) realiza a base de una investigación etnográfica a finales del siglo pasado y que para este estudio se considera de gran valor pues congrega la diversidad de elementos que genera el vínculo del textil, el territorio y el cuerpo de las mujeres masewal, sin embargo, actualmente la sabiduría que entrama el *xochicuahuit* están desapareciendo casi por completo. Ante este panorama las maestras artesanas que colaboraron en la presente investigación se convierten en guardianas de un conocimiento que conforma parte de la identidad indígena por lo que es de vital importancia defenderlo, así como el territorio.

Gracias a los aportes anteriores y retomando a Aramoni (1990) con sus estudios acerca del ritual de los voladores y la tradición del rito del cordón umbilical en la región de Cuetzalan, se puede vincular la imagen del *xochicuahuit* con el resto de las prendas de la indumentaria ritual masewal como propone Alcantara (1998) estas prendas no se usan de una forma arbitraria pues como se puede observar (fig.42) parecen crear un eje sobre el cuerpo el cual entrelaza conceptos espirituales relacionados con la naturaleza que rodea a los indígenas de Cuetzalan y que materializa su concepción del mundo. En conclusión la relevancia del árbol para los *masehualmej* es inconmensurable, pero decanta en una sola imagen bordada con un gran nivel de abstracción y con un trazo único, el *xochicuahuit*.

Si bien el centro de esta investigación es el árbol florido *masewal*, en el transcurso de la misma, se encontró una importante relación iconográfica y ritual con otros dos textiles de gran relevancia para la comunidad y que al igual que el *tencuahuipil*, están cayendo en desuso. Por ello, en este apartado resulta conveniente mencionarlos, empezando con una prenda de la indumentaria masculina que es un ejemplo sobresaliente de la combinación de técnicas y simbolismos nahuas.



Fig. 43. Xochipayot o ceñidor blanco masculino, con bordados de pájaros, serpientes y anudado en macramé de cerros y estrellas. Elaborado por Mazatzin Textiles, fotografía recuperada de la web.



Fig. 44. Xochipayot con más ornamentación. Elaborado por las artesanas de Chihuanime, Yohualichan, Cuetzalan. 2024. Fotografía de Andrea Fernández.

El *Xochipayot*⁴³ es una faja o ceñidor blanco de tejido cerrado hecho en telar de cintura con hilo de algodón, con las puntas bordadas a mano, empuntadas con macramé muy fino que se rematan con un racimo de borlas de hilo al final (fig. 43). Esta faja se anuda al costado de la cintura, dejando a la vista los extremos ornamentados, los hombres lo solían utilizar, sobre todo, en casamientos y fiestas patronales. Ha raíz del desuso de este ceñidor también se observa que son pocas las personas que se dedican a su elaboración, por lo que se puede decir que es un textil que solo las artesanas más especializadas lo realizan.

A continuación se presentan algunos comentarios acerca del *xochipayot*, que las maestras artesanas aportaron para esta investigación. El primer comentario es una

⁴³ La longitud de esta faja varía dependiendo el cuerpo de quien lo ocupará pero puede ir de 1 a 3 metros.

narración⁴⁴ resultado de una entrevista con la maestra Francisca Rivera en el mes de julio del 2022, la cual se enfocaba al árbol florido pero ella comentó que el *xochipayot* tenía una historia en sus puntas que era importante conocer:

“Tepeconecohuatl, tepeconeme, hueytepetl, hueycitali, citalcouat. Tres pezmos para que salga redondo la punta del Xochipayo. Es necesario que se pongan para que se vea que lleva la historia del campo, lo que dejaron los antigüitos. Pones primero tu corralito, después viene cerritos chiquitos, luego viene tepeconecohuatl, serpiente. La víbora de noche camina y con claridad estrellas del cielo. Cerritos chiquitos, donde hay piedras chicas hay víboras. Donde hay cerros grandes hay mucho abono, hace que caigan las flores de la montaña donde viven pájaros que comen esas frutas. Soy como un cuento que te estoy contando”.

Es así que en abril del 2024, se le volvió a preguntar a Francisca mostrándole una imagen de un *xochipayot*, con la cual ella dio una interpretación muy parecida:

*“Xochipayo tiene muchas significaciones, aquí tiene como tipo lindero como el del árbol, donde está encerrado tu jardín. Este corral lleva cerros chicos en punta, el campo tiene serpiente, aquí son estrellas, luz de la estrella camina de noche la víbora. Luego hay cerros chicos volteados y donde está la raíz salen cerros grandes, donde hay mucha piedra hay mucho abono, donde hay mucha montaña hay mucha serpiente mazacuata, este es planta de pesmo, donde hay montaña hay mucha flor”.*⁴⁵

Ambas narraciones son valiosas, porque dejan en evidencia que las tejedoras *masewal*, continuamente interpretan las imágenes textiles a manera de historia. Por ello para Francisca cada figura tiene un nombre y al expresar su significado ella suma los elementos y establece la relación de su forma con el resto del objeto textil, definiendo también un vínculo que tendrá quien porte la prenda: *“la mujer se ponía el terreno de la casa encima, y el hombre se pone el campo”*. Es con esta comparación se percibe una

⁴⁴ Esta entrevista se hizo usando de apoyo la imagen del *xochipayot* (fig. 43) fue gracias a su observación que la maestra Francisca pudo narrar con más facilidad la historia que contienen sus símbolos.

⁴⁵ Francisca Rivera agrega que hay tejidos de *xochipayot* pero no siempre están completos pues el macramé no tiene todos los elementos que ella describe sin embargo la imagen que se le mostró si cuenta con los niveles con los que se debe anudar una faja de este tipo (fig.43).

expresión de las prendas a manera de metáfora de los espacios en donde se desenvuelve la mujer y el hombre *masewal* en su vida cotidiana.

Para complementar esta información Azucena Ávila artesana que forma parte de la cooperativa Chihuanime, describió el *payot* agregando que depende del gusto de quien lo pide cuanto macramé y bordado llevará, pero que en los tiempos de antes no era se hacía el macramé por estética o elección, ya que el *payot* era una prenda que usaban los hombres y con el debían mostrar que compromiso tenía con el pueblo. Respecto a eso se bordaban los elementos como las hileras de pájaros. Las artesanas Azucena y Cecilia agregaron que los hombres más jóvenes tenían *payot* sin bordado y conforme su vida y cargos en la comunidad se iban agregando elementos, para ello una de las rejillas del corral o lindero se podía dejar sin cerrar para que se pudiera ir agregando más, conforme el hombre lo necesitara. Es así que refirieron que el *xochipayot* de la figura 43 correspondía a un hombre joven y el de la figura 44 era de un hombre de más edad que había tenido ya varios compromisos con su comunidad. Ellas precisaron que antes así era la costumbre pero que desde hace tiempo se perdió y que ya muy pocas personas de las comunidades usan estas prendas y si lo hacen no reparan en estos detalles.

Por otro lado cuando a la maestra Cecilia Ávila se le preguntó que relación tenía el *xochipayot* con el árbol florido, respondió que ella considera que el *uipil* de la mujer se relacionaba con la casa y con el hogar, y que “*el xochipayot es el árbol de la vida pero del hombre, porque cada bordado significa que él ha trabajado en la comunidad*”. A lo que agregó que ambos van de la mano, porque si un hombre lograba un gran compromiso en la comunidad significaba que había sido gracias a su compañera, pues juntos se apoyaban para lograrlo.

Cuando se le preguntó a ambas artesanas qué significaban las estrellas o las partes del macramé, no lo describieron como Francisca, respondieron que el macramé significaba la complejidad de la comunidad y a lo que el hombre se enfrentaba y comprometía, sumado a lo que narró Francisca se puede deducir que el *xochipayot* es una imagen que simboliza el trabajo del hombre en el campo y la relación que tiene con la comunidad.

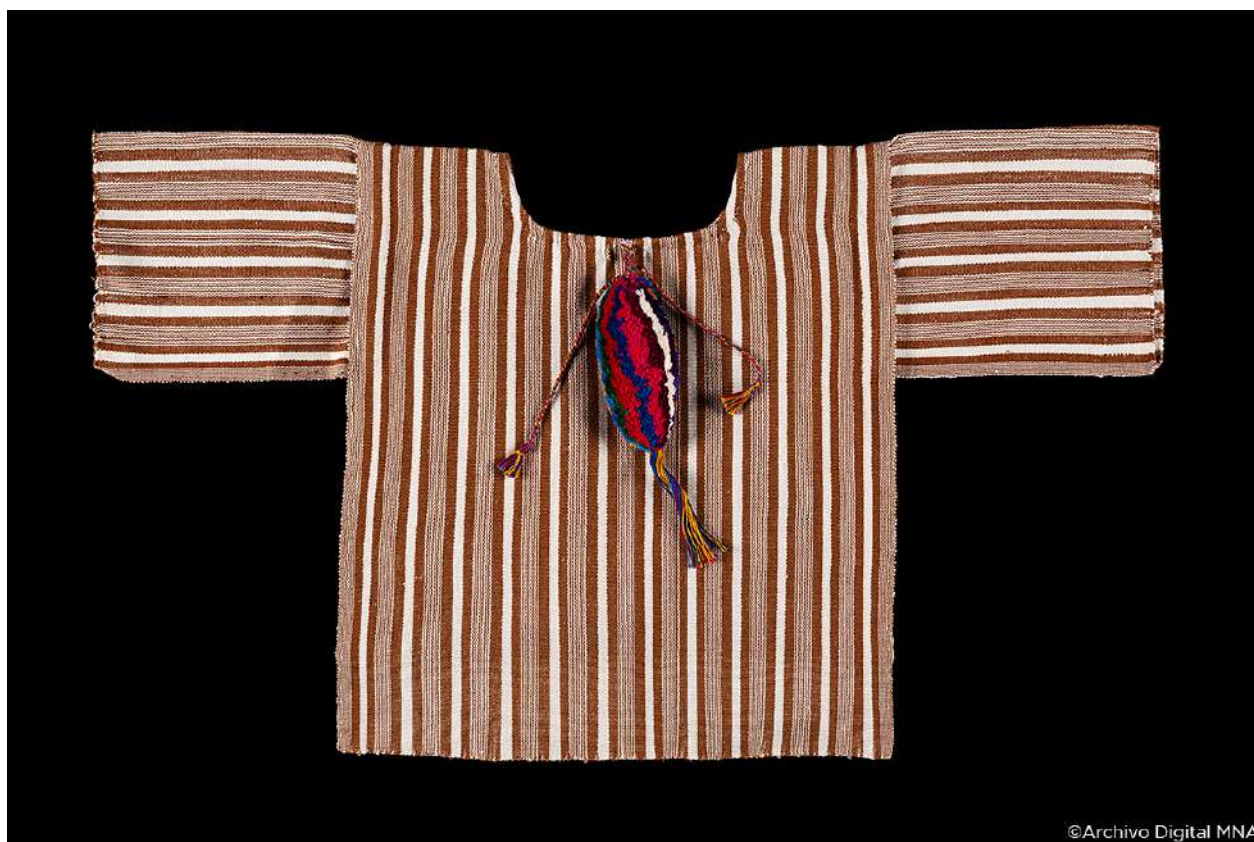


Fig. 45. Coyocoton, algodón infantil tejido en telar de cintura con hilos de algodón industrial, confeccionado con tres lienzos rectangulares. Del cuello del algodón pende un saquito con bordado afelpado en colores rojo, azul y blanco en cuyo interior se coloca el nido del gusano leñador, el cual se convierte en un amuleto de protección para los infantes. Imagen recuperada del acervo digital del Museo Nacional de Antropología.

A través de las interpretaciones de las maestras artesanas, se reconoce al *tencuahuipil* y al *xochipayot* como textiles que por medio de una abstracción formidable representan los espacios más importantes para las mujeres y hombres mayores *masewal*. Pero también se propone considerarlos como figuras retóricas, ya que sus elementos se combinan armoniosamente para transmitir la relación simbólica de los *masehualmej* con la naturaleza y la comunidad.

El segundo textil que se busca resaltar tiene que ver con las prendas infantiles de Cuetzalan, el *Coyocoton* (para niños) y *Taxoyocoton* (para niñas) los cuales son cotones tejidos en telar de cintura con tres lienzos rectangulares; textiles que se realizaban para que los portarán las niñas y niños de la comunidad en la etapa más temprana de su vida. A estos cotones se le agregaba en el cuello un elemento de la naturaleza, llamado *cuacuahuini*, un nido del gusano leñador que se recolecta y luego se convierte en una especie de pompón rodeándolo con hilos de colores y que

frecuentemente acompañaba a los cotones de los recién nacidos. Es así que la maestra Juana García comentó de este saquito lo siguiente:

“Se dice antes los abuelitos se lo ponían al niño, para que le guste cortar leña, a la mujer también se le pone en su taxcoyocoton para que tenga buena vista, pero ahorita ya se pedieron los gusanitos, antes había muchos yo creo que así pasó porque rocían con químico el monte, por eso se murieron”.

Existen varias versiones del significado del *cuacuahuini*, pero la tradición oral más común que se puede escuchar es que el gusano se colocaba con la intención de que los niños varones tuvieran la fuerza y el valor para ir al monte, trabajar y llevar sustento a casa, así también las palabras de la maestra Francisca Rivera ayudan a confirmarlo:

“Este era un gusanito que tiene su nicho puro palito, por eso se le dice cuacuahuini, se va tapando con tela y bordando con aguja. Significa que cuando visten el niño para que no tenga flojera para buscar leña, que sea buen trabajador, él solito vaya por leña”.⁴⁶

Alcantara (1998) señala que los cotones infantiles iban acompañados de diversos rituales donde intervenían el sacerdote indígena, la partera, los padres y los padrinos de los niños bautizados, por lo que eran prendas que convocan y convergían lo sagrado, y que socialmente tienen gran importancia porque son: “prendas con las que se busca marcar su pertenencia a la comunidad, así como la protección de los seres supremos” (p. 100).

Asimismo, León (2020) recupera los aportes de Alcantara para explicar que el *cuacuahuini* de los *masehualmej* de Cuetzalan sigue cierta lógica parecida a otros amuletos estudiados por él en Pahuatlán, a lo que comenta que esta bolsa:

(...) permite establecer una alianza con un agente (o entidad aliada), por medio de la cual la criatura quedará “revestida” de una envoltura (o aurea) protectora que le acompañará y le cuidará durante cualquier eventualidad. De otra manera el infante no aprenderá a manejar su masa corporal, se tropezará

⁴⁶ La maestra Francisca añade que estas prendas ya no se usan, que los masehualmej rara vez encargan uno, más bien son extranjeros los que adquieren y encargan prendas como éstas y menciona acerca de las generaciones más jóvenes que muchos usan indumentaria *masewal* como por obligación y que antes se observaba vistiendo por gusto.

constantemente o se caerá de los arboles al no saber treparlos; verbalmente no se podrían comunicar, etcétera. Por lo tanto, el valor de estos artefactos protectores, durante los primeros años de vida infantil, permiten advertir la integración de una extensión más del cuerpo que ayuda a realizar acciones más precisas, que no podrían llevar cabo sin ayuda de esas entidades benefactoras (p. 287).

En definitiva, los testimonios e investigaciones anteriores son valiosos porque destacan la conexión simbólica que los padres desean establecer entre los niños y su territorio. Ya que el amuleto no sólo actúa como protector, sino también como una referencia alegórica de las características del gusano y de la vida misma. Lo anterior demuestra que no simplemente buscan que los niños se aboquen al trabajo del campo; sino que el textil del *cuaucuahuini* busca dotar y enseñar a los niños de un aspecto de la condición humana, la voluntad y el compromiso. Un concepto sumamente complejo de explicar y sintetizar, pero que en el sentido de la gráfica textil, se crea como un símbolo que transmite y define la identidad cultural comunitaria.

Capítulo 4. Una investigación práctica del textil *masewal*

4.1 Mujer de fibra

Esta investigación detonó un proyecto fotográfico el cual conjuga los conceptos desglosados anteriormente con imágenes elaboradas con algunas maestras artesanas que formaron parte imprescindible de la investigación. Es importante mencionarlo pues gracias al trabajo de campo de casi un año se obtuvo una variedad de resultados en relación a las imágenes que comprenden las prácticas textiles y la indumentaria de Cuetzalan, las cuales se consolidaron al tener un proceso creativo e investigación paralelas.

“Mujer de fibra” es una serie de fotobordados que retratan a tres maestras artesanas especializadas en los procesos del textil ritual *masewal*, el cual como se mencionó anteriormente se encuentra en una situación crítica de pérdida de conocimiento y prácticas, que lo sitúa en peligro de desaparición específicamente en las localidades de Cuetzalan. Este trabajo busca mostrar que la práctica e interpretación de la expresión plástica y textil, forman parte imprescindible de los saberes más antiguos de la cosmovisión *masewal*.

Es así que este proyecto propuso realizar una serie fotográfica retratando a tres maestras artesanas del municipio de Cuetzalan del Progreso; Martha Bautista, Juana García y Francisca Rivera, quienes fungen como guardianas del conocimiento *masewal* pues han dedicado su vida a los procesos textiles de la indumentaria tradicional y conocen a fondo las técnicas que se encuentren en riesgo de desaparición, tales como: el hilado de algodón, el teñido con cáscara de palo y el tejido en curva en telar de cintura.

Fotografiar la Sierra Nororiental de Puebla es intentar narrar un complejo imaginario de colores, texturas, sonidos, olores, danzas, personajes y paisajes, un gran entramado de la cosmovisión nahua. Es por ello que a las fotografías de las maestras artesanas se le sumó un registro fotográfico de mujeres más jóvenes que están sumamente comprometidas con las tradiciones de su pueblo, como es el caso de

Daniela Nicolás artesana de jonote originaria de la comunidad de San Miguel Tzinacapan, quien fue candidata a la reina de la artesanía de su comunidad.

Es así que en el registro de artesanas más jóvenes, también se realizó una serie fotográfica en el cañón de la comunidad de Tecazo, Yohualichan. Las artesanas que colaboraron fueron Antonia Payno y Maribel Díaz, mujeres *masehualmej* originarias de San Miguel Tzinacapan y Yohualichan. Estas fotografías buscan tejer el interés de generaciones más jóvenes, mostrando mujeres jóvenes que se identifican y comprometen con su comunidad. Al mismo tiempo de revelar en la imagen la experiencia del cuerpo *masewal* y su estrecha conexión con el territorio. Sumergirse en el *Talokan*, en un territorio hilado que invite al espectador a indagar de donde surgen los simbolismos textiles por medio de los conceptos de la realidad y espiritualidad *masewal*.

Este proyecto buscó desde la creación textil, sumar al lenguaje visual identitario de Cuetzalan y de Puebla, apoyando la investigación, difusión y rescate de técnicas textiles de arraigo prehispánico. Por lo anterior, se decidió realizar imágenes bordadas que enriquecieron la narrativa de cada fotografías, pues el bordado permitió crear una segunda lectura agregando elementos que conectaran a las mujeres con el conocimiento e historias de vida que comparten entorno al textil y la naturaleza.

Los productos culturales de este proyecto fueron 13 fotografías bordadas a mano, una exposición-homenaje a las artesanas participantes en la Casa de Cultura del municipio de Cuetzalan y un conservatorio con las maestras artesanas de las técnicas textiles rituales *masewal* y sus riesgos.

Mujer de fibra conjugó el textil y la investigación de campo. Por lo que es importante señalar que los antecedentes teóricos presentados y examinados previamente ayudaron a sustentar y conceptualizar cada una de las imágenes. Como lo fueron los aportes del antropólogo Arturo Gómez, quien brinda un panorama muy enriquecedor del estudio textil nahua por medio del reconocimiento de los contenidos simbólicos, a través de los cuales los textiles se convierten en signos comunicativos y representativos de la vida cotidiana, la mitología, la religión y la naturaleza de las comunidades.

Otro gran antecedente es el trabajo antropológico de María Elena Aramoni, quien explica cómo las relaciones de los *masehualmej* se rigen bajo conceptos relacionados

con expresiones de la naturaleza, sus aportes son un eje de trabajo importante debido a que brinda diversas pautas para acercarse a las relaciones que son de interés abordar, el cuerpo, espacio y tiempo en la cosmovisión náhuat de Cuetzalan.

Aunque existen diversos antecedentes de los textiles nahuas, es posible utilizar el mismo lenguaje textil en conjunto con la fotografía para plasmar las distintas relaciones que conlleva el textil en el caso de esta comunidad. Se utilizaron conceptos como cuerpo y territorio, ya que le atañen a las artes plásticas y a pesar de que se ha profundizado teóricamente dentro de los estudios antropológicos del arte popular, es necesario proponer expresiones plásticas y narrativas visuales para enriquecer la documentación de saberes relevantes en las relaciones del pensamiento cosmogónico de los pueblos indígenas.

En este margen de ideas, la pertinencia del proyecto ***Mujer de fibra*** para la Sierra Norte del Estado de Puebla recae en reforzar las investigaciones etnográficas desde la creación plástica, para contribuir al lenguaje visual de la comunidad, apoyando a la investigación y difusión del conocimiento más antiguo de sus habitantes.

Hoy en día el arte popular se ha insertado en el circuito artístico, con su llegada a galerías de arte contemporáneo, existen diversos desentendimientos y problemáticas, pues no se alcanza a dimensionar las relaciones que conlleva y su importancia en el desarrollo de la civilización y plástica mesoamericana. Por lo que las fotografías bordadas procuran volcar las miradas hacia la práctica textil *masewal*, para promover diálogos de respeto hacia los creadores de diferentes expresiones textiles de las comunidades de la Sierra Norte de Puebla.

La metodología que se siguió para el desarrollo de este proyecto se dividió en tres etapas prácticas: fotografía en campo, intervención textil y presentación. En los siguientes apartados se detallan los procesos, actividades y resultados de cada etapa.

4.2 Proceso fotográfico e intervención textil

La primera actividad de la etapa fotografía en campo consistió en realizar un mapeo que permitiera ubicar artesanas y artesanos que practicaran alguno de los quehaceres textiles de interés. Para ello se entrevistó a habitantes y a artesanas de las

comunidades de San Andrés Tzicuilan, Cuauhtamazaco, San Miguel Tzinacapan y la



Fig. 46. Francisca Rivera frente a su planta de algodón en el Mercado de Artesanías Matachiuj, mostrando su herramienta de malacate para hilas algodón. Cuetzalan, 2022. Fotografía Andrea Fernández.

cabecera municipal de Cuetzalan. De las personas entrevistadas pocas lograron dar referencia acerca de estas técnicas, pues algunas de las artesanas que tenían este conocimiento han dejado de practicarlo o algunas de ellas han fallecido en los años recientes, por ello también la urgencia de este proyecto.

Después del mapeo, se continuó a entrevistar y convivir con las maestras artesanas quienes resguardan todos los conocimientos que eran de interés abordar. Para ello se buscó crear una comunicación de confianza para lograr diálogos respetuosos en torno a su práctica textil, lo que también permitió acercarse a sus historias de vida, experiencias y percepciones como mujeres indígenas. Para esta etapa fue muy importante exponerles los

objetivos, metas y resultados del proyecto, pues su consentimiento permitió que fluyera el diálogo y la recopilación de sus conocimientos.

Posteriormente, se planearon las visitas en los tiempos que previamente se acordaron con cada artesana y se registraron partes de los procesos por escrito para conocer aquellos momentos importantes del proceso y en sí cual era la esencia de cada técnica, para ver las posibilidades de su captura fotográfica.

El primer acercamiento fue hacia la maestra Francisca Rivera, artesana indígena que trabaja en el Mercado de Artesanías *Matachiuj*, mujer de 80 años, que a pesar del



Fig. 47. Martha Bautista tejiendo en el techo de su casa un tejido en curva. Cuetzalan, 2022. Fotografía Andrea Fernández.

cansancio de su cuerpo, aún teje su telar de cintura. Ella contó que cuando era niña tuvo un gran acercamiento a técnicas que hoy están en desuso por lo complejo de sus procedimientos. Una de ellas y la más compleja hasta el momento de encontrar en el municipio de Cuetzalan es el hilado de algodón, Francisca describió meticulosamente como es su proceso y sus dificultades.

Por ello, la primera sesión fotográfica fue en el local de artesanías de la maestra Francisca, donde es importante mencionar que por la carencia de no comunicar en náhuat el motivo de la visita, Francisca entendió que lo que se buscaba era aprender a hacer hilo de algodón, situación que no se buscó contradecir pues fue aún más valioso de lo esperado. Por lo que por varios días ella compartió clases por la mañana y tarde, para aprender a limpiar algodón, aunque no estaba planeado en las actividades y tiempo del proyecto fue una experiencia sin igual poder aprender de una maestra como Francisca.



Fig. 48. Prueba de fotobordado de la maestra Juana García sobre papel de algodón con motivo del *xochicuahuit*, Fotografía Andrea Fernández, 2023.

Durante esos días también se realizaron fotografías del proceso, sin embargo el espacio era muy reducido y por la edad y salud de la maestra Francisca no se logró hacer la sesión en un espacio con mejores condiciones para la fotografía.

La segunda sesión fotográfica fue realizada con ayuda de la maestra Martha Bautista, quien de igual forma radica en el centro del municipio. Martha fue una gran entusiasta al compartir su trabajo con este proyecto, permitió conocer de cerca el proceso creativo de sus textiles y su participación en distintas ferias de artesanía del país. La maestra compartió información y experiencias muy interesantes entorno a una de sus especialidades que es el telar de tejido en curva que se realiza para confeccionar el *tencuahupil*.

Fue así que Martha Bautista accedió a ser retratada en el Jardín Botánico Xoxoctic, lo que para la conceptualización de las imágenes de este proyecto fue muy valioso, pues antiguamente la conexión que las mujeres tenían al amarrarse a un árbol era sagrada. Con ese objetivo se asistió junto con Martha al recinto botánico, ella se ató a uno de los árboles más altos y de más fácil acceso, tejió un rato y compartió lo importante que era para ella tejer junto a un territorio tan vasto como era la tierra donde nació.

Más adelante, se realizó la última sesión la cual fue más compleja debido a que la artesana Juana García es una mujer muy mayor de 84 años que acababa de salir de una enfermedad compleja que le impedía realizar varias actividades, sin embargo, gracias a la gran disposición de la maestra, fue posible entrevistarla. Juana, a diferencia de las demás artesanas, actualmente aún realiza las tres técnicas que están en riesgo, por lo que el encuentro fue muy enriquecedor pues compartió un poco de su experiencia con cada técnica. Debido que a la investigación le faltaba un acercamiento hacia el teñido natural, gracias a Juana se logró recopilar información acerca del tinte natural que antes se usaba para algunas prendas como el *mamal* o los cotones infantiles.

En conclusión la etapa de fotografía en campo permitió conocer con más detalles las historias y la situación actual de las técnicas, cómo son las personas quienes las practican, de qué manera lo hacen, con qué motivos y en que condiciones crean su labor textil. Así como recuperar de las entrevistas por escrito las partes más relevantes

de las técnicas pero sobre todo las percepciones y experiencias de las mujeres *masewal* respecto a la naturaleza y cultura.

Por otro lado, las actividades de intervención textil primero consistieron en seleccionar y editar el color de las fotografías obtenidas en las últimas sesiones. Se optó por trabajar las primeras fotografías en blanco y negro para que se pudieran ocupar hilos de colores y el bordado tuviera más posibilidades al resaltar con una monocromática imagen de fondo.

Posteriormente se hicieron pruebas de impresión en papeles como Photo Rag Bright White de Hahnemühle y Bamboo de Hahnemühle. Así como pruebas de perforación con los papeles. A este proceso se le sumaron las pruebas de hilo realizadas con hilos de lana artesanales del calibre más delgado, hilos de algodón industriales, hilos 100% de seda y lino teñidos con pigmentos naturales.

Después se continuó con la selección de gamas cromáticas adecuadas según las características de cada fotografía, las cuales funcionaron tanto para la elección de color como

guía para los motivos que se bordaron sobre ellas. Las puntadas utilizadas fueron de línea, relleno y texturas, como punto atrás, cadeneta, nudo francés, hilván, punto festón, espiga y tramados. Se utilizó el bordado en cada imagen como un elemento para conectar a las mujeres con su medio ambiente, para crear la ilusión de que los hilos emergen de ellas como fibras con vitalidad que ayudaron a producir otro significado más allá del primer instante en que cada fotografía fue tomada.



Fig. 49. Prueba de fotobordado de la maestra Martha Bautista sobre papel de algodón. Fotografía Andrea Fernández, 2023.

Este proceso consistió primero en terminar de seleccionar e imprimir las fotografías que comprende la serie del proyecto. Se realizaron pruebas a blanco y negro y a color, para elegir la impresión que tuviese más detalles y contrastes. Posteriormente se bocetó en papel vegetal cual sería el camino que seguiría el bordado lo que ayudó a traer una base de pequeñas perforaciones que posteriormente se atravesaron con hilo y aguja. La perforación fue una de las etapas más complejas debido al grosor del papel, pero para facilitar el proceso se ocuparon punzones con distintos calibres de aguja según el hilo que se ocuparía en cada foto.

En total en esta etapa se bordaron a mano 13 fotografías en papel Bamboo de Hahnemühle, los hilos utilizados variaron dependiendo el tipo de puntada, sin embargo en su mayoría se ocuparon hilos de seda, lana y algodón. Debido al tiempo que requiere la intervención de bordado a mano se invirtieron cuatro meses dedicados al diseño y bordado de cada fotografía.

Este proceso se diversificó pero siempre bajo la línea de la fotografía e intervención textil. Ahí nació la necesidad de crear una interpretación más personal del *xochicuahuit* o “árbol florido”. Motivo iconográfico el cual los nahuas le otorgan un sentido sagrado como un eje que se vincula con la naturaleza, la creación y fertilidad. Se realizó una instalación textil titulada "Encarnación del árbol de la vida", que explora una figura del bordado *masewal* estudiado en esta tesis, mediante una composición tejida con fibras naturales en medio de la vegetación de la comunidad.

Por lo que más avanzado el proceso del bordado, se empezaron los preparativos de la intervención in situ “Encarnación del árbol de la vida”. Esta actividad se realizó en el mes de febrero, inicialmente el proyecto planteaba realizarla en la naturaleza cerca de un cuerpo de agua y con mujeres artesanas de la comunidad interactuando con ella, sin embargo, en el proceso de planeación se presentaron distintas dificultades en relación al clima y el tiempo. Para no perder el objetivo de la propuesta se realizó en otras condiciones.

Se realizó una serie fotográfica cuyas protagonistas fueron dos artesanas *masewalmej* en un río dentro de cañón llamado la gruta del duende en la comunidad de Yohualichan, Cuetzalan. Esta serie buscó mostrar la experiencia de su cuerpo en

relación a las piedras, montañas y ríos, así como visibilizar otra generación de mujeres artesanas que tienen voluntad e interés de continuar con las tradiciones textiles. Lo cual también es un reflejo de las relaciones que este proyecto ha logrado entablar con integrantes de distintas comunidades de Cuetzalan, en esta ocasión las artesanas accedieron a colaborar con su tiempo y confianza para realizar la sesión fotográfica con su vestimenta tradicional dentro del cañón.

Posteriormente para concluir esta etapa, se buscaron fibras naturales de la región como jonote y bejuco. Con la ayuda de un artesano de la comunidad de Xiloxochico se realizó una estructura de 1 metro de diámetro, con los materiales antes recolectados. Después se tejió una urdimbre con hilo de cáñamo sobre la circunferencia, este proceso se realizó en Cuetzalan con un clima muy precipitado, lo que llevó una semana en total. Cuando se terminó la urdimbre, se trasladó la estructura al jardín botánico Xoxoctic donde permitieron hacer uso del espacio para montarla entre los senderos llenos de vegetación, así se continuó 1 día tejiendo. El resultado es un registro en video y un autorretrato.



Fig. 50. Antonia Vázquez y Maribel Díaz, artesanas en el cañón de Tecazo, Cuetzalan 2023. Fotografía Andrea Fernández.

4.4 El gesto de un cuerpo textil. Reflexiones

El proceso creativo y el encuentro que conllevó cada fotografía con las maestras artesanas detonó varias reflexiones en las cuales también se vuelve pertinente mencionar las motivaciones personales que confluyeron en esta etapa, las cuales que se narran en primera persona, a manera de bitácora.

La mujer textil está conectada en sí misma con su sistema motor fino, piensa con la yema de sus dedos. Vista, escucha, tacto, el espacio y territorio de su mente se conectan con su sensibilidad. Las fotografías que bordé de Francisca buscan transmitir lo complejo que es el proceso de hilado de algodón, los pequeños puntos que les



Fig. 51. “*El territorio de la mente*” fotografía sobre papel de Bamboo de Hahnemühle bordado a mano con hilos de seda teñida. Medidas: 28x38 cm. Año: 2023. Fotografía Andrea Fernández.

acompañan hacen referencia a la delicadeza y sutileza de sus manos quitando cada una de las semillas.

Por eso la gente se aburrieron, la gente no valora, dice que muy caro, para que voy a estar sentado haciendo y mucho trabajo para hacerlo y ahora hay facilidades para hilo y hay hilaza de algodón de muchos colores que no se rompe y no despinta. Y es cien por ciento algodón. El hilo te come el hueso, no te lo deja crecer. Te chinga el cuerpo el hilo, te come. Termina usted de hilar y va para tejer. Te quedas ciega, es muy bonito trabajo pero te acaba (Entrevista a Francisca Rivera 2022).

La vista de Francisca está muy cansada, pues me comentó que a ella aún le tocó realizar este proceso con candil. Francisca sembró una mata de algodón frente a su local en el mercado de artesanías, los ojos y fuerza de Panchita resisten junto a su planta.

El día que logré una entrevista con Juana, estaba sumamente emocionada pues la había conocido hace varios años pero no había tenido oportunidad de acercarme de nuevo a ella. Juana es una mujer muy cálida, su voz es suave y su trato también, cada que le hacía una pregunta de su trabajo ella se apresuraba para ir por algún objeto textil y darme

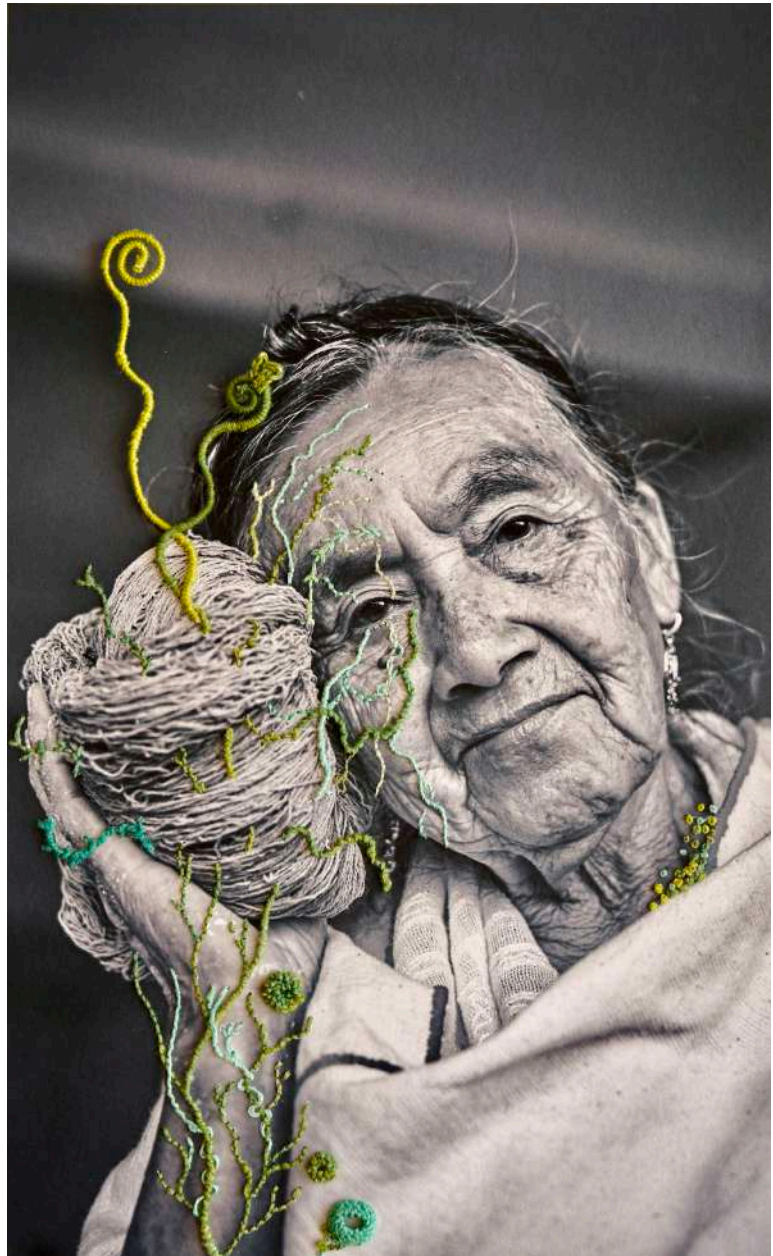


Fig. 52. “Segunda piel” fotografía sobre papel de Bamboo de Hahnemühle bordado a mano con hilos de seda y algodón teñidos con añil, pericón y cempasúchil. Medidas: 29x49cm. Año: 2023. Fotografía Andrea Fernández.

respuestas. Actualmente Juana García es de las pocas mujeres en Cuetzalan que aún saben teñir, ella le nombra cáscara de palo, al pigmento que utiliza para obtener color café. Cuenta que el proceso:

Se consigue la cáscara de palo de un árbol en el monte, uno lo busca, se hierva la cascarita un día en una olla grande. Que se hierva, que se hierva y que se hierva el agua, y ya se acaba el agua otra vez se hecha uno, se quita la cascarita y se mete el hilo. Cuando esté chiquita el agua, cuando ya no es mucha. Se pinta el hilo con agüita de pintura, sale de color cascarita. (Entrevista a Juana García 2022).

La piel capta la textura de las fibras, se almacenan en tu cuerpo, se aprende mirando y haciendo. Pasar por el cuerpo el movimiento circular del algodón. Las mujeres de fibra tienen sensibilidades muy desarrolladas. Las fotos de Juana buscan transmitir que para estos procesos se requiere una sabiduría relacionada al trabajo en el monte, tanto para sembrar como para conocer las plantas se requieren. Sus procesos ocupan de tantas formas el cuerpo que este se funde con las fibras. El cuerpo como instrumento requiere moldearse a las herramientas y a las materias primas. La mujer de la foto es Juana pero siento como si fuera un espejo en donde me reflejo cada que la bordo, su gesto es el mío.

Los retratos de Martha fueron capturados una mañana muy lluviosa en el Jardín Botánico Xoxoctic, retratan la conexión y el espíritu de una mujer sumamente sensible al medio ambiente que tiene la habilidad de tejer en curva, como si la urdimbre tuviera vida propia y pudiese dirigirse a donde ella quiera. Entre la neblina ese día Martha amarró su telar a un árbol muy alto y fuerte como lo hacían las abuelitas antes.

Ser una mujer textilera es tener un dominio sobre tu propio cuerpo de distintas formas, parece que también necesitas entrenarlo, ser constante para que pueda memorizar e interiorizar el movimiento. Así es el tejido en cintura, ocupa el peso del cuerpo y su movimiento en estrecha relación con lo que se está creando, si aflojas el cuerpo no puedes levantar la cruz o viceversa si te tensas mucho no puedes hacer que la urdimbre levante para meter tramas. Los retratos de la maestra Martha buscan capturar el vaivén del dominio del cuerpo que teje y el objeto que crea, el tejido como herramienta y gesto.



Fig. 53. “Guardiana del tejido en curva” fotografía sobre papel de Bamboo de Hahnemühle bordado a mano con hilos de seda. Medidas: 28x38 cm. Año: 2023. Fotografía Andrea Fernández.

Mujer de fibra buscó resaltar el acto de poner el cuerpo en los procesos descritos, en un contexto donde históricamente se destruyeron los símbolos que componían nuestra civilización, el territorio de la mente y las manos como campo de conocimiento cobran una especial relevancia en una comunidad que se niega a perder su conocimiento más antiguo y lo refuerza por medio de sus prácticas culturales. Por ello acercarse al proceso de la realización de técnicas en peligro de desaparecer permitió dar cuenta de que si bien, las maestras artesanas no estudiaron formalmente la disciplina del textil, su escuela de vida les instruyó a tal modo que ellas ponen en práctica conceptos relacionados al uso del color, composición, estilo, que componen un sobresaliente proceso de abstracción visual.

Es así que la creación de estas fotografías tuvo su génesis en la comunidad, y el reto principal supuso poner en práctica todo lo aprendido en cuanto a los símbolos y la

esencia de cada mujer y técnicas, en su conjunto el fotobordado ocupó códigos visuales distintos pero que operaron en un mismo sentido visual.

Por último la naturaleza corporal que conlleva el textil, convoca y llama mi atención desde hace un par de años, es por ello que este proyecto se convirtió en un recorrido hacia el significado del textil de Cuetzalan, supuso narrar los increíbles conocimientos y experiencias que me ha otorgado la comunidad. Mi experiencia como investigadora y también como artesana de los hilos, me llevó a otro entendido cada que las manos tocaban las prendas que hacían mis maestras y cada que escuché las historias que contienen. Este proyecto fue una suerte de bitácora de cómo ha sido formarme como bordadora y difusora de esta técnica. Al mismo tiempo por el contexto en el que hoy en día se confecciona este recorrido visual, *Mujer de fibra* es la imagen viva de una comunidad pero también el retrato de muchas mujeres en México que guardan en sus telares el conocimiento ancestral.



Fig. 54. Inauguración exposición *Mujer de Fibra*, Casa de Cultura Cuetzalan, 2023.

4.3 Presentación y difusión del proyecto

La manera de retribuir, agradecer el tiempo, disponibilidad y confianza de las artesanas, fue por medio de un homenaje en vida en el espacio de la Casa de Cultura de Cuetzalan. Para esta etapa final fue necesario preparar las fotografías finales para su proceso de exhibición, realizar la propuesta de exposición al Ayuntamiento de Cuetzalan del Progreso y cumplir los requisitos administrativos solicitados. También se creó una propuesta de montaje de la muestra, donde se hizo una lista de necesidades según el espacio y para finalizar se realizó



Fig. 55. Montaje y enmarcado de fotobordados. Casa de Cultura Puebla. Muestra de proyectos PECDA 2022.

el traslado de las obras, el montaje e inauguración de la exposición.

Una de las primeras actividades de esta etapa tuvo que ver con la preparación de las piezas, como resultado la serie fotográfica se conformó por 10 fotografías de 20x30 cm y 4 formatos más pequeños de 12 x 18 cm, cada fotografía fue enmarcada vidrio con vidrio y algunas otras se enmarcaron en cuadro tipo cajas para respetar los detalles en relieve.

Durante el mes previo a la inauguración se realizaron la mayoría de las actividades de gestión, las cuales comprendieron:

- Gestión de espacio para el préstamo de Casa de Cultura
- Difusión en redes sociales y entrevista en radio comunitaria Tsinaka de Cuetzalan.
- Invitación de maestras artesanas, sus familias y comunidad en general.
- Redacción de semblanzas de cada artesana, que comprende su historia y logros importantes en su trayectoria como maestra artesana. Redacción de textos de sala.



Fig. 56. Martha Bautista bordando un *xochicuahuit* y Juana García hilando su algodón con malacate en la demostración y conversatorio *Técnicas textiles rituales, riesgos y posibilidades* en Casa de Cultura Cuetzalan, abril 2023. Fotografía Aya Ueda.

- Traslado y montaje de piezas en Cuetzalan.
- Adecuación del espacio para el evento del homenaje y conservatorio: Gestión de aperitivos y bebidas, decoración de la sala principal con plantas endémicas de la región y gestión de músicos y sonido.

Gracias a esta logística la inauguración de la exposición ***Mujer de Fibra*** se realizó el día sábado 29 de abril a las seis de la tarde, la cual consistió en una breve explicación del proyecto en náhuatl y la presentación de Martha, Juana y Francisca, las artesanas que forman parte del proyecto. Después se dio el recorrido con los asistentes explicando el tema y concepto desarrollado en cada fotografía y el proceso de las piezas. Al final se compartió el espacio con música regional y alimentos.



Fig. 57. Francisca Rivera tejiendo un telar en curva en la demostración y conversatorio *Técnicas textiles rituales, riesgos y posibilidades* en Casa de Cultura Cuetzalan, abril 2023. Fotografía Aya Ueda.

Es importante mencionar que al inicio de este proyecto sólo se planteó la muestra de las fotografías, pero debido al recibimiento y entusiasmo del trabajo en la comunidad, se decidió que sería muy valioso aprovechar el evento para hacer un homenaje en vida a las maestras que formaron parte de él.

Esta presentación significó dialogar las imágenes en su contexto real, otorgar un espacio para reconocer la labor, dedicación y esmero que estas mujeres han otorgado a la identidad de su comunidad. Por lo que cobró sentido convertirlo en un homenaje en vida a aquellas artesanas con historias de vida complejas pero han luchado por vivir en condiciones dignas por medio de lo que más les apasiona hacer, el textil. Las fotografías expuestas fueron el resultado de varios encuentros con las artesanas, buscaron dar a conocer sus historias de vida, sus inquietudes y malestares así como sus añoranzas y todo los sentimientos que conlleva ser una mujer artesana. Cada foto está bordada a mano con elementos que ayudan a plasmar la técnica y esencia de cada mujer.

El homenaje realizado fue un tributo al tiempo, esfuerzo y energía que las maestras artesanas a lo largo de su vida han sumando a la tradición textil de Cuetzalan. Es imprescindible homenajear a las maestras artesanas en vida, para agradecerles sus enseñanzas, y para que se reconozca el proceso artístico y creativo que estas mujeres han desarrollado. Por lo que difundir su labor tiene como objetivo contagiar la pasión con la cual ellas plasman la vida de Cuetzalan, para que otras generaciones de mujeres y hombres se acerquen a la tradición textil más antigua, y rescaten las raíces del conocimiento y saberes *masewal*.

Para concluir se realizó un conservatorio posterior al día de la inauguración, el día domingo 30 de abril a las 4:00 pm, el cual se nombró *Técnicas textiles rituales, riesgos y posibilidades*, el cual se gestionó en colaboración con Georgina Sánchez (moderadora) y Sarai Rivadeneyra (traductora). El tema que se desarrolló en general fue la tradición textil ritual *masewal* pero desde la historia de cada una de las artesanas, sus inquietudes, dificultades, saberes y experiencias. Así las tres maestras compartieron cómo perciben la situación de estas técnicas en el municipio.

Al final de la plática con las artesanas, cada una mostró una técnica en la que se especializa como lo fue la maestra Martha Bautista con el bordado de árbol de la vida sobre *tencuahuipil*, Juana García con el hilado de algodón con malacate y Francisca Rivera con el tejido en curva en telar de cintura. Los asistentes realizaron videos, fotografías y charlaron personalmente con cada artesana.

Conclusiones:

La investigación anterior mostró un panorama de los textiles como fuentes de conocimiento antiguo de la tradición mesoamericana, resaltando que existen metodologías dentro del campo de la antropología del arte que logran ser integrales, siempre y cuando se aboquen a una comprensión crítica de las dinámicas culturales que el arte popular conlleva en la vida cotidiana y ritual de sus creadores. Por ello esta investigación propuso descifrar al textil por medio de los códigos que lo rigen como lo es la tradición oral y la práctica corporal.

Es así que se situó al textil como una práctica históricamente infravalorada, ya que se ha sometido a ideologías que no promueven su valor pero que actualmente existen condiciones más favorables para su interpretación y estudio. Para lo anterior fue valioso exponer las acciones culturales que las prácticas textiles en México entran en relación a una comunidad de personas, las cuales pueden ser o no indígenas. Acciones que posibilitan percibir al textil con una mirada más crítica, pues los textiles funcionan como parte esencial de la vida y su importancia recae en distintos aspectos de la expresión artística, social y religiosa del ser humano.

De igual forma se buscó hacer hincapié en que una de las principales agencias de la expresión textil es la de tejer sentidos en las imágenes a manera de escritura. Por ello a quienes les interesa estudiar la memoria simbólica colectiva de las comunidades indígenas mesoamericanas se enfrentan a un sistema complejo de comunicación, ya que el textil es una materialización gráfica de las cosmovisiones indígenas por ende su lectura no sigue una estructura de la lógica occidental a la que se remite comúnmente.

Por lo anterior la interpretación de la iconografía textil requiere seguir metodologías de investigación que rescaten la particularidad de los códigos y pensamiento indígena, sin dejar de lado que las influencias que se adaptaron de la colonia española no lo hacen más o menos auténtico, más bien son un mapa histórico de grandes transformaciones, adaptaciones y estrategias por conservar saberes ancestrales. Por ello se esclarece la necesidad de proponer posibilidades de reconstrucción y de reconocimiento de las expresiones indígenas que conforman la identidad actual mexicana, comprendiendo que las imágenes indígenas son sincréticas y continúan adaptándose a la realidad de sus creadores.

Adentrándose a lo que comprende la indumentaria *masewal*, del municipio de Cuetzalan del Progreso, se encontró una abundancia de prácticas y un gran arraigo a técnicas antiguas como lo es el telar de cintura. Sin embargo, también preponderan algunas otras como el bordado en pepenado sobre las blusas de labor que actualmente son muy usadas por las habitantes de Cuetzalan, pero en un sentido estricto del textil prehispánico, se puede afirmar que las blusas de labor al ser realizadas con la técnica de hilván y pepenado son en gran medida una fusión de la estética colonial e indígena. Esto lleva a inferir que si bien éstas se perciben como técnicas tradicionales de distintas

comunidades indígenas, no precisamente en ellas está expresado la esencia del conocimiento indígena ritual antes expuesto.

Es en ese contexto donde el concepto de cuerpo surge como un medio para acercarse a la realidad y pensamiento indígena, ya que prácticas como el curanderismo de la Sierra Norte de Puebla develan un sentido más profundo del textil, como un objeto ritual que acompaña, protege y cubre los cuerpos, no sólo con un sentido estético y funcional sino que los re-veste con color, textura e imágenes que narran su forma de ser y estar en el mundo.

Por lo anterior, se puede mencionar que algunas veces intentando seguir un hilo conductor de las tradiciones antiguas del territorio y la indumentaria *masewal* se presentó un camino intrincado entre las imposiciones de la cultura dominante. Sin embargo, esta investigación también concluye que el textil demuestra que existe una agudeza visual indígena que se refleja en un sistema comunicativo sofisticado pues se da a la tarea de sintetizar conceptos complejos de su realidad como lo puede ser la fertilidad en el caso del bordado del árbol florido.

Como se mencionó antes, los creadores textiles muestran constantemente el mundo que les rodea, lo hacen expresando y sintetizando imágenes de mayor relevancia para su comunidad, es así que en la iconografía textil mexicana se pueden encontrar imágenes que refieren a conceptos similares provenientes del saber prehispánico y que se han sincretizado con elementos de la religión católica, como lo es el árbol de la vida o el árbol florido. Es por ello que la estética y particularidad del árbol florido o *xochicuahuit* se convirtió para estas tesis en objeto de estudio ya que sus características y su relación con el *uipil* sobre el cual se borda, sobresalen del resto de árboles floridos o de la vida de la plástica mexicana, los cuales constantemente se pueden observar cargados de elementos con grandes influencias europeas como el uso de punto cruz, referencias a ángeles, figuras como Adán y Eva, etc.

Es así que estudiando el textil *masewal* se pueden apreciar procesos creativos donde sus creadoras modifican colores y formas, eligiendo diseños según su gusto o el gusto de la comunidad. Debido a ello actualmente se observa que el *xochicuahuit* bordado antiguamente sobre el *tencuahuipil*, ha pasado de una prenda ritual a una prenda del uso cotidiano, lo que puede evidenciar la relevancia que tiene la imagen y

como se ha re inventando en relación a las prendas que por gusto las *masehualmej* prefieren, como es el caso del *uipil* tejido en gasa.

Gracias a las entrevistas realizadas, a maestras artesanas de mayoría de edad, acerca del árbol florido se rescata un significado muy similar al de la tradición mesoamericana del árbol como una figura que provee sustento y que refiere a la creación pues se vincula con la naturaleza de la mujer. Aunado a esto y con su interpretación por medio de elementos, se concluye que aún existen varias mujeres *masehualmej* que lo perciben como una representación del territorio pues con puntadas específicas el árbol se sitúa en la casa, divide el espacio sagrado del monte con el del hogar, ahí mismo es importante reconocer las virtudes de la mujer como creadora de vida, como pilar y sustento en la vida cotidiana de las comunidades.

La interpretación del árbol florido aquí realizada fue sustentada por medio de una etnografía de finales del siglo pasado del investigador Armando Alcantara y con la ayuda de la tradición oral de las maestras artesanas colaboradoras se llegó a la conclusión de que el árbol florido, es un elemento iconográfico fundamental del textil ritual *masewal*, su análisis abre las puertas para sumergirse a una diversidad de sentidos del pensamiento indígena en relación con el territorio que habita.

Sin embargo, el conocimiento que entranan figuras sagradas como el *xochicuahuit* no se puede adquirir solamente con un proceso de apreciación visual, requiere sumergirse a las formas de vida y pensamientos de las mujeres que resguardan saberes sagrados. Quienes se enfrentan a procesos de degradación de su misma cultura por factores externos a ellas como procesos textiles industriales, marginación, racismo, explotación de su territorio, políticas culturales extractivistas, etc.

La vastedad del conocimiento que otorgan los encuentros con maestras artesanas *masehualmej*, no es común de encontrarse en libros, pues el saber de la tradición oral está enmarcado en una experiencia de vida que ésta a su vez se ve condicionada por riquezas y carencias, que son resultado de cambios estructurales de la sociedad. Actualmente este conocimiento se contrasta a procesos industriales y mercantiles que infravaloran los sujetos que produjeron y resguardaron la sabiduría prehispánica indígena. Por ello existe una urgencia de encontrar formas para plasmar

en la teoría el saber empírico que, como toda práctica, es una experiencia que merece ser abordada con investigaciones rigurosas.

En el caso de esta tesis la propuesta metodológica fue relacionar herramientas de la antropología, como la etnografía, a la interpretación iconográfica de una imagen indígena. Lo anterior podría tener en sí contradicciones, por lo expuesto en los anteriores capítulos, sin embargo, combinar ambos enfoques permitió tener una comprensión integral de los factores que atraviesan el estudio de un bordado tan complejo como el árbol florido, pero es importante dejar claro que la misma comunidad tiene sus procedimientos para adentrarse en la imagen, los cuales no responden a este método pero ayudaron a llegar a conclusiones que se acercan a la esencia del significado.

De igual forma, por los límites de esta investigación no se pudo desarrollar con más profundidad, el conocimiento que entran otros textiles rituales como el *xochipayot* y el *coyocoton* prendas del textil *masewal* que se componen de simbolismos de gran relevancia para ellos y que se pueden proponer como ejemplos de metáforas y alegorías visuales del territorio con una gran conexión con la tradición del *xochicuahuit* y con la ritualidad *masewal*, como se trató de esbozar en esta tesis.

Por lo anterior, en una futura investigación convendría hacer un mapeo a profundidad de la situación actual de estas prendas textiles, que se encuentran en mayor desuso y se podría hacer a partir de la fenomenología, una filosofía que parte de la idea de que el centro de todo es la experiencia, estudiando el cuerpo, la vida y la percepción. Es así que las prácticas textiles pueden ser estudiadas desde este punto de vista, porque forman parte de una experiencia que marca una comprensión del mundo y que tiene efectos en el cuerpo, en la percepción e incluso en la identidad de las personas que hacen esta práctica. Por ello resulta necesario incidir y estudiar los procesos pedagógicos de la enseñanza de estos saberes, pues actualmente es dentro de este ámbito en donde se pueden desarrollar herramientas para una adecuada apreciación y difusión de las técnicas en riesgo.

Al inicio de esta tesis, se planteó el cuestionamiento de qué fue lo que sucedió con las expresiones creativas que fueron sometidas bajo parámetros sociales ajenos a su pensamiento de origen. En conclusión se observa que el arte popular no ha tenido el

apoyo suficiente para mejorar las condiciones de vida de sus creadores y por ende sus posibilidades de desarrollo, de exploración y sobre todo el reconocimiento a comparación de otras expresiones artísticas del contexto mexicano. Lo anterior ha creado un cerco entre el arte popular al margen de la institución del arte, colocando el caso del textil en una lógica más local, donde los valores estéticos que lo conforman permanecen en la destreza de conjugar el lenguaje colectivo de su comunidad con el proceso creativo de su creador, cualidades que continuamente son destacadas en un gremio pequeño de apasionados del textil que han buscado estrategias para preservarlo, difundirlo y valorarlo.

En síntesis se observa que un factor determinante es el sistema capitalista, que ha estructurado a su beneficio toda expresión cultural, por lo que se puede inferir que sus políticas culturales muchas veces desorganicen y atenten contra el tejido social, suscitando cercos entre las comunidades de artesanos. Pues actualmente se observan constantemente relaciones de abuso hacia las comunidades indígenas con diversos casos de apropiación y explotación cultural, cuando alguien ajeno a las comunidades ocupa sus técnicas sacándolas de su contexto original, lo que positivamente ha llevado a los creadores indígenas a proteger legalmente sus saberes, pero que al mismo tiempo anuncia una urgencia de revitalizar este conocimiento desde prácticas congruentes, que promuevan una estética nacional, con el desarrollo de técnicas y simbolismos endémicos de México.

Artesanas y artesanos entrevistados.

Francisca Rivera García

Juana García

Martha Bautista Cruz

Cecilia Ávila

Azucena Ávila

Nicolás Robles

Emilia Arroyo

Pedro Martín Concepción

Sarai Rivadeneyra

Margarita Vázquez

Bibliografía

Alcantara, A. (1998) *Entre trama y urdimbre. Simbolismo mítico y ritual en San Andrés Tzicuilan*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Aramoni, M. (1990) *Talokan tata y Talokan nana*. México: Plaza y Valdés.

Arnold, D. y Espejo, E. (2013) *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Bolivia: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Ávila, A. (2014) *Imgard Weitlaner Johnson. Una vida dedicada al textil*. México: Museo Textil de Oaxaca.

Beaucage, P. (2012). *Cuerpo, cosmos y medio ambiente entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla: Una aventura en antropología*. México: Plaza y Valdés, P y V Editores.

Báez, L. (2004) *Nahuas de la Sierra Norte de Puebla*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

- Báez, L. & Hernández, C. (2014) *Cambio y continuidad en la tradición textil de la Sierra Norte de Puebla. El caso de la Maseualsiuamej Mosenyolchicauanij*. En Alejandro González (coord) *Cambio y continuidad en las organizaciones indígenas textiles femeninas. Del capital Social a la tradición textil*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Castillo, M. (2000) *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnocientífico en una comunidad nahua*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Fábregas, A. (1998) *El textil como resistencia cultural*, en Artes de México. Textiles de Chiapas. Número 19 (p. 25-27)
- González, A. (2020) *Kaltaixpetaniloyan, Casa donde se abre el espíritu. Soñando el despertar del pueblo masewal*. (Tesis maestría Desarrollo Rural, UAM Xochimilco)
- Gómez, A. (2009) Cap. 9 *El árbol de la vida. Arte, cosmovisión y religiosidad popular de los Nahuas de la huasteca Veracruzana*. En Johanna Broda (coord) *Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México* (pp. 109-117) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gómez, A. (2014) *Los textiles nahuas y Otomíes (Arte, tradición y dinámica cultural indígena)*. México: Revista inclusiones, vol.1 núm.2.
- Gómez, A. (Coord, 2009) *Diseño e iconografía Puebla. Geometrías de la Imaginación*. México: Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Heiras, C. Mora, L. & Diez, A. (2019) *Las gasas. Arte textil nahua*. México: Dirección General de Cultural Populares, Indígenas y Urbanas.
- Hernández, F. (2011) *Una historia para el diseño: Análisis de los procesos de adaptación cultural. El caso del tejido en curva náhuatl en Cuetzalan del Progreso*. (Tesis de maestría en Diseño Industrial. UNAM, México).
- Lechuga, R. (1987) *El traje indígena de México: su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama Editorial.

- León, G. (2021) *Dotar al cuerpo de humanidad. La dimensión estética en el devenir de la persona entre los maseuales Atlantongo, Pahuatlán, Puebla*. (Tesis de doctorado en Historia y Etnohistoria. ENAH, México).
- León, G. (2022, mayo 19). *El valor cosmológico de la indumentaria sobre el cuerpo, el caso de los nahuas de México* (conferencia virtual). Seminario Interinstitucional: ritual, imagen y etnografía del mundo indígena. Posgrado de Historia y Etnohistoria. ENAH-INAH.
- López, A. (2016) *La cosmovisión de la tradición mesoamericana*. Primera parte de 3. Arqueología Mexicana, volumen 68.
- Mastache, G. (1966) *Técnicas prehispánicas de tejido*. Tesis de maestría. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Morales, C. (2012). Hacia una comunidad de práctica con enfoque intercultural: la escuela telesecundaria Tetsijsilin en Tzinacapan, Cuetzalan, Puebla. CPU-e, Revista de Investigación Educativa, (14), 18-43.
- Morales, C. (2020). *El arte indígena: algunas pistas para su análisis desde la mirada antropológica*. Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y humanidad. Año 7, vol 7.
- Novelo, V, (2002). *Ser indio, artista y artesano en México*. Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad Vol. IX. No. 25. Septiembre / Diciembre de 2002
- Oliver, B. & Sánchez, M.E. (2022) *Cap. 3 Los serranos: instalación museográfica en el Museo Nacional de Antropología*. En Arturo Gómez (coord) *La huasteca y la Sierra Norte de Puebla* (pp. 109-117) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Panofsky, E. (1994) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Ramírez, R. (2014) *Hilado y tejido en la época prehispánica en Atlas de textiles indígenas*. Arqueología Mexicana, volumen 55.
- Rivera, M. (2017) *Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles*. Universitas, XV (27), pp. 139-160. Recuperado de:
- Rocha, C. (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo Teenek. Historia de una prenda sagrada*. México: El Colegio de San Luis.

Sánchez- Parga, J. (1995) *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Ecuador: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

Stresser-Péan, C. (2012) *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stresser-Péan, C. (2003). Un cuento y cuatro rezos de los nahuas de la región de Cuetzalan, Puebla. *Estudios De Cultura Náhuatl*, 34, 423–441. Recuperado de: <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78669>

Turok, M. (1988) *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés.