
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

TAPETES ZAPOTECOS: PRÁCTICA TEXTIL EN TEOTITLÁN DEL VALLE, OAXACA.

TESINA | QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE: **LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

ANDREA PRUDENCIO NÚÑEZ

ASESOR:

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE

FEBRERO, 2014

MÉXICO, DF.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abuelo
Óscar

ÍNDICE

Introducción **3**

Arte, arte popular y artesanías **6**

Forma estética **7**

Parte I **Contexto.**
Bajo el Cerro **9**

Teotitlán del Valle; El artesano tejedor y el oficio; Los talleres familiares; El mercado; Los diseños; La problemática, condición de artesano **11**

Parte II **Proceso.**
¿Lo primero, lo primero? **21**

Trasquilar; Carmenar; Lavar; Secar; Cardar; Hilar; Teñir: tintes químicos, tintes naturales; Urdir; El telar de pedales; Diseño; Tejer; Limpiar y dar acabados. **23**

Parte III **Forma.**
Laadi guich **33**

Análisis estético formal **35**

El tapete, artesanía y tradición **38**

Los símbolos-grafías y la importancia de lo visual: ¿Por qué son símbolos? ¿Qué simbolizan en la cosmovisión prehispánica? ¿Qué simbolizan para los tejedores? Julián. Un itinerario individual; Reinterpretaciones, adaptaciones y resignificaciones **40**

Tapetes zapotecos ¿por qué? **60**

Conclusiones **63**

Anexos **67**

Anexo fotográfico **77**

Bibliografía **95**

Fuentes orales **108**

Introducción

La presente investigación surge del interés sobre un textil en particular: un tapete de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fue a partir del acercamiento a la práctica textil de ese pueblo que nació mi inquietud por el tema. Las preguntas que en seguida vinieron a mi cabeza fueron: ¿qué es?, ¿cómo se hace?, ¿de dónde vienen esos símbolos? y ¿qué significan? Esta investigación intenta responder a esas preguntas con el objetivo de poder valorar dicho tapete tal cual es: un objeto cultural contemporáneo de proceso artesanal. Por esa razón, los lentes que elegí para acercarme a él son los de la estética, pues es indiscutible que los objetos artesanales constituyen formas estéticas. La valoración que hacemos de este tipo de artesanías es la preocupación principal de la investigación, ¿cómo las valoramos? ¿desde qué óptica, desde el arte o desde la estética? ¿desde qué tipo de estética?

La pertinencia de la investigación dentro de los Estudios Latinoamericanos tiene que ver con estas preguntas, pues es una discusión ya vieja si el sistema conceptual con el cual valoramos este tipo de objetos es adecuado y coherente con la realidad latinoamericana. La hipótesis de este trabajo fue que ese sistema conceptual no corresponde a las distintas realidades de cada artesanía y cada lugar. ¿Por qué definir las como arte popular? Por qué pretender darles más valor encasillándolas dentro del arte cuando teóricamente no lo son, ¿por qué ponerle el adjetivo de popular?¹

¹Para una discusión más profunda véase, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular*, Coloquio Internacional de Zacatecas, IIE, UNAM, México, 1979.

Considero importante el tema pues la producción artesanal en América Latina, como lo ejemplifica el caso que presentaré, da prueba de una manera de expresión cultural cuya riqueza y valor está en su historia y cultura misma, además de la particular forma en la que los artesanos latinoamericanos viven su realidad hoy en día. Aunque aquí sólo se contextualizará el caso de Teotitlán del Valle, los problemas, tanto conceptuales como sociales, no son excluyentes del resto de Latinoamérica.

El contexto más general y que no debe dejar de contemplarse es: el capitalismo global del cual América Latina, y México como país económicamente dependiente, forma parte; la consecuente globalización y el proceso de modernización que viven las comunidades indígenas; la larga historia de colonialismo y el neocolonialismo actual; la resistencia, la permanencia de tradiciones y el cambio; y la transformación de identidades. Aunque estos temas no se discutan a lo largo de la investigación es importante tenerlos en cuenta pues esto permite tener una perspectiva crítica de los problemas planteados dentro del contexto latinoamericano.

Desde que empecé la investigación la metodología quedó abierta (recuerdo que cuando le pregunté a mi asesor sobre ella, me dijo que no me preocupara, que *el objeto exige su propia metodología*), gracias a ello pude disfrutar mucho este trabajo. Fui a Teotitlán por primera vez en septiembre del 2012, hace casi un año, y desde entonces seguí yendo esporádicamente a visitar a una familia. Empecé con mis notas de campo, a hacerme preguntas, a pensar cómo podría plantear un problema de investigación. Conforme conocí más a la familia fui escribiendo las entrevistas para cada uno de ellos. Esas entrevistas las realicé este año, mismo en el que comencé formalmente a hacer la investigación documental y el trabajo de campo. Además de las entrevistas cualitativas realizadas a esa familia, hice entrevistas a otras personas del pueblo que fui conociendo, también realicé un cuestionario para los artesanos en la pasada Feria del Tapete de Teotitlán del Valle. Casi toda la información aquí presente es el resultado de conversaciones con personas del pueblo, de las entrevistas cualitativas y la observación participante.²

² Fortino Vela Peón. “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”, pp.63-95 y Rolando Sánchez Serrano “La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados”, pp. 97-134.

La metodología que utilizo es la reconstrucción articulada de Hugo Zemelman,³ la cual consiste básicamente en la problematización y la articulación, esto quiere decir que el problema/fenómeno es analizado desde diversos ángulos de enfoque. Hay que reconstruir la realidad articulando sus procesos, para ello es necesario tomar en cuenta tres supuestos epistemológicos: el del movimiento, ya que la realidad no es estática; el supuesto de la articulación de niveles y procesos, lo cual implica romper con las barreras disciplinarias y encontrar los puntos donde convergen; y el de direccionalidad, el cual supone que la realidad tiene diversas opciones posibles de objetivación y es precisamente la reconstrucción articulada, la metodología, que nos permite construir conocimiento pertinente para descubrir horizontes históricos. En este sentido es que la propuesta de Zemelman es denominada diagnóstico o reconstrucción articulada, pues hay diversas posibilidades de explicaciones, no hay una Verdad ni una Realidad, ni una Teoría única. "Lo verdaderamente importante, es determinar la pertinencia de un problema que revista interés para la acción, y no probar o refutar una hipótesis".⁴

Decidí plantear el tapete, mi objeto de estudio, como punto articulador, pues en él se concentran todas mis inquietudes sobre el tema: su elaboración, la tradición textil, la condición social del artesano, el mercado, las formas que presenta y los símbolos. Y dividí el trabajo en tres partes: el contexto social de la práctica textil en el pueblo; la práctica textil en sí, es decir, la manera cómo se hacen los tapetes; y por último, el tapete, sus formas y significados. Cada una de las partes constituye una unidad autónoma;⁵ el conjunto, una especie de prólogo y epílogo conforman, a su vez, una unidad coherente y articulada.

³ Hugo Zemelman. *Conocimientos y sujetos sociales. Contribución al estudio del presente.*

⁴ *Ibíd.*, p. 35.

⁵ Dejo hecha la aclaración pues por esta razón el conjunto puede parecer repetitivo.

Arte, artesanías y arte popular

Resulta difícil hablar de arte, artesanías, y arte popular sin encontrarse en el camino algunos problemas conceptuales y sociales; pues entre estos conceptos existen relaciones, similitudes y diferencias que permiten distinguirlos, aunque esta distinción sea arbitraria, muchas veces discriminadora y esté basada en cánones académicos de lo qué es y no es el arte.

¿Por qué la necesidad de distinguir el arte popular del *arte* a secas? Una definición de arte popular dice que es la expresión colectiva de un pueblo. Y en eso radicaría la diferencia, pues el arte a secas es resultado de la creación y expresión individual de un artista, como si el arte popular no fuera expresión de personas individuales.⁶ Pareciera que el adjetivo popular se encarga de ponerlo en una categoría aparte cuando en realidad en lo popular se encuentra su potencial artístico.

Para empezar considero importante tener claro la diferencia entre artesanía y arte popular. Las artesanías constituyen tradiciones históricas, además son el resultado de la producción de objetos utilitarios y/o decorativos que corresponde a un oficio y a un mercado. Mientras que el arte popular constituye objetos, considerados también artesanías, que además de ser utilitarios y/o decorativos han sido valorados como artísticos (por su originalidad y alto manejo de la técnica). Existe una clasificación de las artesanías que las distingue por las

⁶ Marta Turok dice “nuestro análisis parte de una sutil pero activa diferenciación: el arte (a secas) y el arte popular; el primero se define por la individualidad del artista y el segundo por la creación colectiva ejecutada por individuos artesanos”, en “Como acercarse a las artesanías 1988”, p. 276.

características formativas en su producción, estas son: etno-artesanías, artesanías artísticas semi-industrializadas y arte popular.⁷ Cabe preguntar si las etno-artesanías no son un arte popular por constituir la expresión cultural de un pueblo.⁸

Pareciera que no se puede hablar de un concepto sin recurrir a los otros dos. Cuando se habla de arte la cosa se complica, para que un objeto sea arte es necesario un cierto nivel de creatividad, originalidad, manejo de la técnica y además un fin propio.⁹ Por esa razón, según la Academia, no cualquier artesanía es arte popular y mucho menos arte a secas.¹⁰ Para evitar la discusión sobre si una artesanía es o no arte resulta mejor hablar de una forma estética que indiscutiblemente encontramos tanto en las artesanías como en el arte popular. Dándole la vuelta así a la teoría es posible asignarle un valor artístico (que precisamente radica en lo popular y no a la inversa, es decir, no en lo que de arte tiene) como forma estética en la que la historia y la cultura son fundamentales.

Forma estética

Para hablar de una forma estética retomo la visión de Adolfo Sánchez Vázquez, quien entiende al saber estético como teoría general de una realidad específica, “concreta;” esta realidad no es reductible a la esfera del arte y mucho menos a una sola y única forma histórica del arte.

⁷ Isabel Marín de Paalen. *Historia General de Arte Mexicano. Etno-Artesanías y Arte Popular*, p. 37.

⁸ Según esta clasificación la artesanía textil corresponde a una etno-artesanía por formar parte de las actividades cotidianas de una comunidad rural indígena o mestiza, por ser un conocimiento que se transmite de generación en generación, es decir, por constituir una tradición; y por la baja retribución económica que se tiene con respecto a las horas de trabajo invertidas.

⁹ Si se entiende el arte no sólo como medio o instrumento sino como una actividad creadora con un fin propio. El arte como concepto nace en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII con la autonomía del artista frente al artesano, a la par de la conformación de las Bellas Artes en Francia.

¹⁰ José Rogelio Álvarez dice al respecto: “De igual relación de género a especie existe entre las artesanías y el arte popular. De hecho, la artesanía, conjunto de reglas de un oficio que el productor aplica a la manufactura de un objeto, representa tan sólo la técnica y el método de elaboración, pero no supone, de suyo, la presencia de una voluntad creativa, en el ejercicio de una necesidad de expresión artística. [...] Es en esta zona de la habilidad y la destreza donde ocurre la confusión con el arte. En este caso se alude al saber hacer bien, no al hacerlo con una expresa intención estética. Por ello, no todas las artesanías deben considerarse dentro del campo del arte popular.” en “La relación entre arte popular y artesanías 1969”, p. 287.

Proponemos una definición de la Estética que incluye los dos conceptos fundamentales de lo estético y lo artístico; pero también –como acabamos de subrayar– lo estético no artístico. Y nuestra definición es ésta: la Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da.¹¹

Al igual que Sánchez Vázquez, me apoyo en el materialismo histórico pues la forma estética o sensible¹² no puede ser abstraída de su realidad como forma pura, sino entendida como una forma histórica concreta. Dice el autor:

nuestra atención se desplaza a la forma que el ejecutante imprimió a su materia [...] no quiere decir que nuestra atención pueda concentrarse en una supuesta forma “pura”. [...] la forma no es sólo la organización interna de la materia sensible y, por ello, índice de la capacidad de transformación, de la creatividad, del ejecutante o “artista” en ese proceso de formación; sino forma a la que es inmanente un significado inscrito, gracias a ese trabajo o proceso de formación, en la materia sensible.¹³

De tal manera que la forma es inseparable del proceso práctico-material de transformación de una materia. Lo estético de los objetos, es decir, la conciencia, situación y relación estética se da dentro de ese proceso.¹⁴ Concluye el autor: “el objeto estético es físico-perceptual, y en él lo sensible se halla organizado en una forma que lo hace significativo. Pero sólo tiene esta triple e indisoluble existencia en la relación entre un sujeto y un objeto que, siendo siempre singular, se halla condicionada histórica, social y culturalmente.”¹⁵

Desde esta perspectiva de la Estética es que propongo acercarse al objeto cultural *tapetes zapotecos*, entendiendo la forma como el proceso y viceversa.

¹¹ Adolfo Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*, p. 57.

¹² Por forma estética se entiende forma sensible con un significado inseparable de ella.

¹³ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. cit.*, pp. 85-86.

¹⁴ Existe una dialéctica en la relación estética, lo estético siempre está vinculado a lo no estético.

¹⁵ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. cit.*, p. 118.

Parte I

Contexto.
Bajo el Cerro

Teotitlán del Valle

Xaagua¹⁶ es una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca cuya historia data alrededor del siglo II a.C. Políticamente se rige bajo el sistema de usos y costumbres.¹⁷ Es un pueblo relativamente grande con respecto a comunidades aledañas,¹⁸ que cuenta con servicios públicos, escuela primaria y secundaria; un bachillerato, museo y radio comunitarios; mercado municipal y de artesanías, una biblioteca, una zona arqueológica, una presa y, por supuesto, una Iglesia. El centro del pueblo se construyó encima de restos arqueológicos que aún no se han excavado ni investigado en su totalidad. Se dice que Teotitlán fue uno de los primeros pueblos donde se asentaron los zapotecas que llegaron al Valle.

Las casas en Teotitlán están hechas de adobe, ladrillo y en algunos casos de tejas. Muchas de ellas ya no conservan el adobe y son grandes casas a medio construir, muchas otras son de lámina. En las casas se refleja la mezcla de la forma de vida moderna y la forma de vida tradicional de sus habitantes. Por ejemplo, las familias que tienen más ingresos, además de sus cocinas tradicionales semi-abiertas, tienen estufas de gas, micro-ondas, tarjas y refrigeradores; sin embargo, las mujeres no dejan de cocinar con leña, de “echar” sus tortillas en comales, de

¹⁶ La traducción al español de la manera como la gente, de Teotitlán y de habla zapoteca, se refiere al pueblo varía por la pronunciación, pues el zapoteco es una lengua tonal. Elegí esta pues es la que encontré escrita en varias fuentes. No hay una traducción precisa al español, la gente lo traduce como “bajo el cerro”, “bajo la peña” o “bajo la piedra”.

¹⁷ Esto quiere decir que dentro de la comunidad no eligen a sus autoridades municipales a través de partidos políticos. La comunidad se organiza políticamente a través del sistema de cargos, todos los hombres de la comunidad tienen que servir con algún cargo a la comunidad; este servicio es periódico y no remunerado.

¹⁸ Según el censo del INEGI 2010 su población es de 5, 638 habitantes. Ver ubicación geográfica en anexos.

hacer chocolate, tejate¹⁹, tamales y demás alimentos y bebidas tradicionales. La base de la alimentación es el maíz, el frijol, el chile y desgraciadamente la coca-cola.²⁰

Prácticamente todas las casas tienen por lo menos un telar al que alguien de la familia dedica un poco de su tiempo libre, aunque su oficio no sea el de tejedor.²¹ Teotitlán desde tiempos prehispánicos ha sido un pueblo tejedor y desde los inicios de la época colonial fue también un pueblo de comerciantes. Antes de la conquista española tributaba al imperio azteca con mantas de algodón.²² “Durante el siglo XVII era importante productor de cobijas y sarapes de lana entre los pueblos indígenas que intercambiaban mercancías y practicaban el trueque.”²³

El artesano tejedor y el oficio

Actualmente la producción de tapetes de lana en el telar de pedales es lo que caracteriza al pueblo, pues la gran mayoría de las familias se dedican, entre otras cosas, a la elaboración de tapetes.

El telar de pedales fue introducido en Oaxaca por los dominicos en la época colonial. Junto con el telar y la técnica fueron introducidas también las ovejas y la lana.²⁴

El telar de pedales “se usó preferentemente para tejer telas o indumentaria y prendas de tipo europeo, con lanas; pero nunca desplazó totalmente al telar indígena de cintura. La mujeres nunca abandonaron su telar aborigen, ni el vertical colgado, ni el vertical de pie, ni el

¹⁹ Bebida hecha a base de maíz, con cacao, nuez o coco, ya sea molido en el metate o en molino. Se toma fresca con hielos y azúcar.

²⁰ Como en casi todas las comunidades del centro-sur de México, en Teotitlán, se cultiva el maíz, en ese sentido a la gente no le falta alimento. Sin embargo, existen muchos problemas de salud por el consumo de refrescos y alimentos enlatados de empresas transnacionales como son la Coca-cola, Nestlé y Bimbo.

²¹ De aquí en adelante por cuestiones prácticas voy a referirme al tejedor incluyendo también al género femenino. En la actualidad las mujeres también trabajan el telar de pedales en la producción de tapetes y demás textiles.

²² Gerardo Anubis, Aldeo Pinelo et. al. *Aplicación de colorantes naturales en los textiles de Teotitlán del Valle, Oaxaca, México; y su relación con el turismo*. “Alrededor del siglo XV el señorío de Teotitlán (que pertenecía al reino de Coyolapan) tributaba para el señor Moctezuma, dicha población pagaba periódicamente por concepto de impuestos, 1200 cargas de textiles a Tenochtitlán; en ese entonces estos productos los tejían las mujeres en el telar de cintura.” p. 50.

²³ Francisco Covarrubias y Emiliano Zárate, *Teotitlán del Valle. Un pueblo zapoteca del valle de Tlacolula*, p.45.

²⁴ Adrián Gómez. Entrevista realizada el 12 de octubre de 2012 en Oaxaca de Juárez, México. Entrevistadora: Andrea Prudencio.

horizontal ajustable”.²⁵ En Teotitlán actualmente sólo hay una persona en el pueblo que utiliza el telar de cintura y es un hombre.

Además de introducir las ovejas y el tejido de lana, los españoles dieron pie a que surgiera una nueva clase de artesanos: los tejedores indígenas hombres.[...]

En el siglo XVI la producción de textiles en España era una industria altamente estructurada, controlada por el gremio y en la que los hombres eran clasificados según su oficio en trasquiladores, limpiadores de lana, peinadores, teñidores, hilanderos, urdidores, tejedores y planchadores. En algunos casos se empleaban mujeres como hilanderas, pero la producción era esencialmente masculina. En la Nueva España las mujeres siguieron tejiendo en telares de cintura, en los que producían prendas autóctonas para el consumo doméstico, e hilando los resistentes hilos de algodón para la urdimbre de los telares de pie en los que trabajaban los hombres. [...]

A pesar de la importancia de los obrajes en la economía textil de la Nueva España, para el siglo XVIII la producción se orientó hacia los pequeños talleres. El incremento de la población había dado pie a que existiera un conjunto mayor de trabajadores libres, que eran mucho menos caros que los esclavos y mucho menos problemáticos que los prisioneros. [...] Fueron los talleres de tejido operados por trabajadores libres, más que los obrajes, los responsables del crecimiento económico textil en el territorio que actualmente corresponde a México.²⁶

En el siglo XIX con la Revolución Industrial y los telares de vapor la producción dio un giro; tejer en el telar de pedales se convirtió en una labor que implicaba mucho tiempo y trabajo, de ésta manera se convirtió en un trabajo “artesanal” dentro de la producción. “A partir de la instauración de la República y la puesta en ejercicio de las ideas liberales [...] se fundan las mutuales artesanales, escuelas de artes y oficios, sindicatos de artesanos y ramas anexas”²⁷

Así fue como las cobijas y sarapes que se manufacturaban en el telar de pedales se convirtieron en una artesanía, es decir, un objeto utilitario con un valor extra por ser elaborado artesanalmente (aunque paradójicamente no sea un trabajo bien valorado y se subestime con respecto a los objetos industriales de diseño y artísticos). El concepto “artesanía” fue creado en el siglo XX cuando ya la forma artesanal de producir en talleres era muy poca frente a las fábricas mecanizadas.

²⁵ Daniel Rubín de la Borbolla. “Técnicas y materiales que aportaron los españoles. Primera mitad del siglo XVI”, p. 72.

²⁶ Paula Marie Juelke. “Colores, texturas y técnicas del sarape”, pp. 50-51.

²⁷ Sergio Carrasco. “Introducción”, p. 19.

Después de la Revolución, como parte del movimiento revolucionario se da en México una revaloración de las artesanías y las entonces nacientes artes populares. El 1921 se lleva a cabo la primera exposición de arte popular en la Ciudad de México organizada por Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, entre otros artistas. “Antes que nada, primero vino la reivindicación de las etnias, de sus ideas y de sus tradiciones, fenómeno que si bien se dio con mayor fuerza en la década de los veinte, tiene antecedentes muy claros.”²⁸ Ya a mediados de siglo XX,

en nombre y representación de ambas instituciones (Instituto Nacional Indigenista e Instituto Nacional de Antropología e Historia), se creó el Patronato de Artes e Industrias Populares, cuya principal tarea es “la conservación, la protección y el fomento del arte popular y las artesanías tradicionales”; a su cargo está el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, inaugurado en la ciudad de México en 1951.[...]

En la base de su política está la idea de que la producción estética de los artesanos no debe ser cambiada y que “toda intromisión en este punto lo único que logra es hacer perder su carácter genuino a los objetos de arte popular que elaboran los indígenas”. Esto concuerda con los postulados indigenistas que, en este caso, se inclinan a mantener intacto algo que consideran positivo de la cultura indígena. Lo que habría que preguntarse es, ¿positivo para quién? O ¿para qué?²⁹

Es así como se empezó con las políticas de fomento y conservación para las artesanías que hasta la fecha existen. Sin embargo, en la actualidad, el artesano no lleva a cabo ni un oficio ni un trabajo formal, pues su labor no es reconocida como tal y no tiene derechos laborales de ningún tipo.

En la actualidad los talleres familiares que quedan excluidos de la aplicación de la ley Federal del trabajo están a merced de comerciantes hábiles que manejan industrias medianas y grandes, adaptadas para producir en plan familiar [...] En esta forma los mejores beneficios son para el dueño del dinero, que se constituye en proveedor de materias primas y comprador de la producción con la que garantiza el crédito. En realidad es el empresario de un negocio sin compromiso ni con las leyes de trabajo ni con las de seguridad social.³⁰

²⁸ Juan Coronel Rivera. “Animus Popularis”, p. 15. Continúa diciendo el autor “En México, al arte popular, primero se le reconoció su calidad etnográfica, cuando se reunieron algunas obras en el primer Museo Nacional en 1834; posteriormente [...] se le justificó su cualidad industrial en 1849; y finalmente, se entendió su condición artística hacia 1921, aunque ya se le consideraba como una expresión estética anteriormente” p.16.

²⁹ Victoria Novelo. “El indigenismo y las artesanías 19948-1951”, p. 190. El paréntesis es mío.

³⁰ Cámara de Senadores, *Diario de los Debates*, “Los comerciantes, empresarios de un negocio no comprometido con las leyes del trabajo ni con la seguridad social 1960”, p. 269. Esto fue dicho en 1960 y la situación actual es similar.

Éste es el caso de Teotitlán donde actualmente el mercado es acaparado por comerciantes y revendedores que, en alianza con guías de turistas, venden tapetes que compran a productores-tejedores a precios muy bajos.

Los talleres familiares

Desde que se empezaron a producir tapetes, ha cambiado mucho la manera como se han dado las relaciones de trabajo. La producción de tapetes comenzó a partir de los años cincuenta cuando empezó a llegar el turismo al pueblo³¹, en ese momento la mayoría de la gente todavía se dedicaba al campo y no todos producían tapetes; después, en los años ochenta y noventa, gracias a los mayoristas norteamericanos, hubo un *boom* en la venta de tapetes. Todavía hay algunos mayoristas en el pueblo, pero desde el 2001 con la crisis económica en Estados Unidos gran parte de los comerciantes mayoristas quebraron y dejaron de encargarse de tapetes. La relación de trabajo en ese momento era diferente pues los artesanos tejedores trabajaban en los talleres-casas familiares que, a su vez, trabajaban para algún mayorista; los artesanos ahí comían, convivían y pasaban el día. Actualmente los encargos funcionan dejando el material y los diseños en la casa del artesano e incluso hay supervisores que vigilan que se esté trabajando los pedidos. Los encargos los hacen los acaparadores, algunos artesanos-tejedores del pueblo que se pueden dar ese lujo pues ya tienen sus clientes y lugares donde vender; y los tejedores ya reconocidos del pueblo (artistas populares reconocidos internacionalmente). Básicamente son comerciantes, ya sea extranjeros o del pueblo, que funcionan como intermediarios pagando a los artesanos productores sólo la mano de obra. Esta situación es complicada pues en el pueblo hay muchos casos que no se pueden generalizar. Por ejemplo el caso de artesanos que hacen sus diseños y, por la falta de tiempo y por su condición económica privilegiada, pueden encargarse del

³¹ Gerardo Anubis, Aldeo Pinelo et. al. *Aplicación de colorantes naturales en los textiles de Teotitlán del Valle, Oaxaca, México*. “Cuando se construyó en la década de los cincuentas (sic) la carretera panamericana (la más larga del mundo) se extendieron los canales de comercialización de los tejedores, por lo que éstos tuvieron más oportunidades de vender sus productos en la capital de Oaxaca, en todas partes de México y el mundo; a partir de estos hechos, el flujo turístico hacia la población de Teotitlán se volvió constante y dinamizó la comunicación entre las comunidades aledañas, lo que reactivó la economía local. ”, p. 52.

tejido del tapete. Hay casos también de familias que ya tienen sus clientes y trabajan diseños bajo pedido y les es posible vivir de su producción creativa sin trabajar para los acaparadores.

La elaboración de los tapetes requiere de tanto trabajo que muchas veces también se dividen las labores en una misma familia. Con excepción de las familias de comerciantes, las casas siempre son talleres donde sus habitantes elaboran tapetes, ya sea como un pasatiempo o como un trabajo. Esa producción siempre constituye un ingreso y para los productores que no tienen otro oficio, en muchos casos, constituye el único.

El mercado

Actualmente las ventas se siguen sosteniendo gracias al turismo; los productores se las ingenian para seguir vendiendo ya sea en mercados, ferias, exposiciones o en sus propias casas, trabajando para los acaparadores o por encargos especiales. Las temporadas altas son Semana Santa, julio y diciembre; durante todo el año trabajan para vender en esas temporadas. Además de tapetes, se tejen bolsas, morrales, rebozos, monederos, jorongos, chalecos y sarapes de lana.

Generalmente los comerciantes venden también otro tipo de textil que no se produce en el pueblo, artesanías textiles de los Valles Centrales, de otras regiones del Estado e incluso de Chiapas y Guatemala. Con el fin de vender engañan a los turistas pues dicen ser ellos los artesanos productores de los tapetes y demás artesanías que comercializan. Además de decir que utilizan tintes naturales cuando en la actualidad es poco común que los tapetes sean de lana teñida con tintes naturales, pues requiere mucho tiempo y es un trabajo que normalmente no se valora ni se paga pues el precio resulta elevado.

El artesano-productor se ha visto en la necesidad de reducir sus costos de producción pues el trabajo que implica hacer el tapete es una actividad que no es bien pagada; lo mismo pasa con los tintes naturales, sólo se utilizan de vez en cuando y para pedidos especiales. Esta situación ha provocado que la calidad de los tapetes haya bajado pues la lana que se usa es industrial y las anilinas con que se tiñe no son de muy buena calidad. Ahora se compra la lana

hilada industrialmente y muchas veces no es 100% lana; sin embargo, algunos clientes y turistas lo prefieren así pues resulta más barato y resistente al ser sintético. Las anilinas y el hilo se compran en el pueblo, normalmente, hay un par de tiendas y gente que incluso trabaja tiñendo. Hay familias que tienen borregos y todavía producen y venden lana, algunas también la compran para luego hilarla.³² También se tejen tapetes con lana de muy buena calidad y con hilos muy finos pero sólo por encargos, pues de ésta manera el cliente paga un adelanto para la compra del material.

La producción de tapetes se encuentra en crisis. El pueblo ha crecido mucho y no hay la organización adecuada para que desarrolle igualdad de posibilidades para los artesanos tejedores.³³ Hay mucha competencia (en este caso hay mucha oferta y poca demanda), envidia y desigualdad económica y social. Incluso existe competencia con Santa Ana del Valle, que es otro pueblo productor de tapetes.³⁴

Muchos telares están desarmados y en desuso. Los “talleres” en muchos casos son tiendas y los telares ya no se trabajan. Los jóvenes buscan tener otros oficios pues la producción textil de tapetes no es una opción para ellos.³⁵ Entonces en muchos casos tejer es más bien un pasatiempos y no un oficio tal cual, lo aprenden desde niños y tejen por gusto.³⁶

³² En 1984 se abrió una fábrica para hacer hilo, con la intención de abastecer al pueblo y a otros pueblos tejedores de los Valles Centrales. El socio mayoritario de “La Lanera” fue el gobierno del Estado, el pueblo quedó como socio minoritario. Desde el 2005 que quebró la fábrica, el gobierno no dio ningún apoyo para su reactivación. El caso sigue sin resolverse pues, aunque ya no se quiere su reactivación, se han hecho propuestas por el comité encargado del caso pero el gobierno no ha dado ninguna solución ni apoyo.

³³ Existen algunas organizaciones de artesanos y cooperativas, sin embargo, esta situación persiste.

³⁴ Tejedores de Santa Ana son mano de obra de acaparadores de Teotitlán.

³⁵ La migración a las ciudades y a Estados Unidos ha aumentado mucho debido a esta crisis.

³⁶ “A principio del siglo XX la gran mayoría de los teotitecos se dedicaba a la agricultura y alrededor de un 40% de la población se dedicaba a la artesanía como su actividad principal, mientras que un número muy reducido se dedicaba al comercio; ésta situación cambió sustancialmente a finales del siglo XX. La composición ocupacional de los teotitecos se ha invertido, hoy en día la gran mayoría son tejedores; quienes tienen a la agricultura entre su principal actividad son una minoría, representan menos del 5 %, y el grupo de comerciantes, que ha crecido de modo significativo representa más del 10% de la población. Este proceso de diferenciación ha dado lugar al surgimiento de nuevas ocupaciones, entre las que destacan las de músicos, panaderos, veleros y choferes.”, en Jorge Hernández Díaz et al. “Los tapetes de Teotitlán”, pp. 93-94.

Los diseños

Con la investigación de los códices de tradición precolombina durante la primera mitad del siglo XX, por parte de antropólogos y arqueólogos, se empezaron a tejer sellos e ídolos prehispánicos.³⁷ En los años ochenta los diseños navajos fueron introducidos por los comerciantes-mayoristas norteamericanos que llegaron a Teotitlán. Así, el resultado actual es una fusión entre diseños antiguos del pueblo, los diseños clásicos de los sarapes de Saltillo³⁸ y los diseños navajos; además de las composiciones de pinturas modernas que los tejedores recrean. Un tejedor del pueblo dice sobre los diseños:

a la gente le gusta el diseño prehispánico geométrico, las grecas, que son las que se han popularizado y que se han identificado como lo “típico,” aunque estas grecas son de manufactura reciente; los diseños anteriores eran de otro tipo. Por ejemplo, se trataba de tapetes con águilas en el centro, con calendarios aztecas; o los diseños más antiguos, que pueden ser la estrella, el sol, el tigre, el venado; mucho antes habían sido mantas y enredos pero no tapetes ni jorongos, estos aparecieron más tarde. Los jorongos se popularizaron, sobre todo, cuando se hicieron parte del traje de los jóvenes del movimiento «hippie».³⁹

En la fusión que hay en los diseños de los tapetes existe una reinterpretación; por ejemplo, en los diseños textiles navajos existen influencias árabes que al ser reinterpretados por los tejedores de Teotitlán se transforman.⁴⁰ En las creaciones, a pesar de ser encargos, hay una gran creatividad en el uso de los colores y un alto manejo de la técnica. Es importante saber que la elaboración de un tapete tiene muchas etapas (no solamente la del diseño y del tejido), desde

³⁷ A propósito de los diseños, en 1942, Antonio Caso afirmó: “Uno de los peores peligros que puede haber para las artes populares es la idea presuntuosa de introducir nuevos motivos y modelos para modificar la producción. Tal ha sucedido, por ejemplo, con los sarapes de Oaxaca en donde alguien tuvo la idea de proporcionar dibujos arqueológicos para que fueran copiados...” en “Genuinos y falsificados 1942”, p. 263.

³⁸ Los sarapes del Saltillo fueron muy famosos en el siglo XIX, muchos pueblos tejedores de lana, como es el caso de Teotitlán, producían sarapes estilo Saltillo por la cantidad de demanda que hubo. Para más información consultar libro *Sarape de Saltillo. Colección uso y estilo*, Museo Franz Mayer, Artes de México, 2008.

³⁹ Testimonio de Isaac Vásquez en Jorge Hernández Díaz, Gloria Zafra et. al. “Los tapetes de Teotitlán”, p. 100. El enredo es una especie de falda tradicional, actualmente muchas mujeres de Teotitlán usan un enredo pero con tela industrial.

⁴⁰ Adrián Gómez. Entrevista citada.

preparar la lana, lavarla, hilarla, teñirla, hacer madejas y canillos; poner la urdimbre en la que se teje y, por último, limpiar el tejido y darle los acabados.⁴¹

La problemática, condición de artesano

En el textil, como en el caso de muchas artesanías, es muy común que haya una relación entre artesanos y artistas o diseñadores, un intercambio de conocimientos que muchas veces se convierte en un encargo más para el artesano. En muchos casos el artesano hace el trabajo que el artista o diseñador firma y vende, una profesión no es lo mismo que un oficio, el artista aparentemente se encuentra en una posición superior al del artesano; y el sistema capitalista y el Estado no permiten que el artesano salga de esa condición. Existe una contradicción en el “reconocimiento” del Estado y la admiración que se tiene hacia las artesanías pues aunque en las políticas de fomento y conservación se supone que se busca mejorar la calidad de vida de los artesanos en la realidad eso no sucede. La antropóloga Victoria Novelo dice al respecto:

la admiración por los productos no ha tenido un correlato en la situación de la vida de los productores. Por eso digo que el reconocimiento no es tal, aunque la admiración exista. [...]

A mi modo de ver, la separación que se hace de los productores y sus obras en el terreno de la admiración tiene, también un ingrediente de discriminación cultural en el terreno de apreciación estética, pues al mismo tiempo que se valora una de las expresiones culturales de una sociedad, no se le permite el acceso a una mejor calidad de vida. Y en esto hay una gran contradicción: 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. La creación se da, de cualquier modo, por imperativos culturales poco estudiados y menos explicados.⁴²

Si bien las condiciones sociales de producción del objeto estético son inseparables a él y el análisis y la valoración se deben hacer desde la historicidad concreta del propio objeto, no

⁴¹ En la Parte II se trata con detenimiento este proceso.

⁴² Victoria Novelo. “Ser indio, artista y artesano en México”, pp. 173-174.

por ello, se puede reducir el problema a la lucha de clases.⁴³ En ese sentido retomo a Herbert Marcuse quien considera la dimensión estética como un lugar donde la “realidad establecida” se supera en la medida en que “La forma estética libera al arte, en efecto, de la realidad de la lucha de clases –de la realidad pura y simple. La forma estética constituye la autonomía del arte frente a lo «dado».”⁴⁴ “La subjetividad liberadora se constituye en la historia interna de los individuos, en su propia historia, que no es idéntica a su existencia social. Consiste en la historia particular de sus desencuentros, de sus pasiones –alegrías y sufrimientos- experiencias que no están basadas necesariamente en su situación de clase y que ni siquiera son comprensibles desde esa perspectiva.”⁴⁵

En el terreno de la valoración estética la discriminación cultural y social hacia el artesano se puede dejar a un lado, sin por ello ignorarla (todo lo contrario, subrayándola) y acercarse al objeto tal cual es, conociendo su proceso.

De esta manera, también es posible dejar a un lado la discusión conceptual (si son artesanías, arte o arte popular) y acercarse a los tapetes observando en ellos una forma histórica concreta. Es decir, un objeto resultado de un proceso histórico y cultural, inmerso en un mercado, resultado también de una tradición y proceso artesanal. Y lejos de ser menos valioso por ser artesanal (y no artístico) valorarlo como tal.

⁴³ El concepto de clase social me sirve para plantear un problema fundamental en esta investigación: la discriminación hacia el artesano y su condición de subalternidad; sin embargo, no es el caso aquí profundizar en estos conceptos.

⁴⁴ Herbert Marcuse. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, p. 63. Aquí retomo sólo una pequeña parte de su teoría sin meterme en los temas de transformación y revolución que es hacia donde se dirige su planteamiento. Según Marcuse, a través del arte, se puede trascender la realidad social, de ahí su crítica a la ortodoxia marxista. En este caso aunque el objeto no sea una obra de arte, al tratarse de una forma estética contenida en los objetos artesanales la analogía es pertinente.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 60.

Parte II

Proceso.

¿Lo primero, lo primero?

En el proceso de elaboración de un tapete, los pasos dependen de qué tipo de tapete se va a tejer. Si se produce la lana o se compra, si se hace con hilo hilado a mano o con hilo industrial, si se tiñe con anilinas o con tintes naturales, si se hacen diseños complicados o sencillos, si se teje en telares grandes o pequeños. Existen muchas variantes, cada familia y taller tiene su propio modo, incluso sus propias técnicas, tienen conocimientos diferentes sobre cada proceso; sin embargo, todas saben cómo hacerlo, incluso las personas que no se dedican a eso. Es algo que se aprende desde los primeros años de edad; desde los 5, 6, 7 años los niños empiezan a hacer madejitas. Esa práctica textil, ese modo de hacer tapetes, es lo que se describe en las líneas siguientes.⁴⁶

Trasquilar

Cuando los artesanos crían borregos llevan acabo este proceso que consiste básicamente en rasurar al borrego. Lo ideal es cortar la lana cada 4 o 6 meses. Un kilo de lana más o menos equivale a la lana de 8 borregos, dependiendo del tamaño y la lana de cada uno.

Carmenar

⁴⁶ Anexo un glosario con términos técnicos para una mejor comprensión del proceso de elaboración.

Esto quiere decir despedazar y limpiar la lana, quitarle todas la impurezas: basura, espinas, varitas, etc. “Despiojar” o “descarmenar” como en el pueblo se conoce a este proceso. “La lana obtenida se limpia quitándole varitas, abrojos y otras basurillas. Esta también es una operación que requiere de mucho tiempo, paciencia y de unos dedos acostumbrados al trabajo, pues las espinas se clavan y lastiman las manos. Luego de limpiar la lana, se desmenuza.”⁴⁷

Lavar

Cuando se compra la lana pura sin estar hilada, se la lleva al río en canastos de carrizo para que, con la corriente del agua, se limpie bien, sin salirse del canasto hasta que el agua fluya limpia de impurezas. Si es necesario se pone a remojar con jabón “Zote.” Luego se escurre un poco.

Secar

Se pone al sol en un plástico o petate hasta que seque, dándole golpes ya sea con una piedra o con una vara.

Cardar

Este proceso consiste en cepillar la lana ya lavada con dos cardas, frotando la lana hasta que se hace como una esponja suave.

Cardar es, después del trasquilado y después del lavado... hay unas cardas que son cuadradas que tienen como si fueran grapas, entonces las puntas de las grapas lo que hacen es empezar a peinar la lana, como la lana que se lavó está así en bolitas, entonces lo que

⁴⁷ Marco A. Vásquez y Luz Vásquez. *Cómo hacemos tapetes en Sta. Ana del Valle, Oaxaca*, p.3. El proceso para elaborar un tapete en Santa Ana es básicamente el mismo, por esa razón hago la cita textual sobre cómo los tejedores de ese pueblo describen ese proceso.

hacen es poner suficiente en una carda y empezar a cardar hasta que se vuelva esponjocito, ya así ya empiezan a separarla, haciendo tiritas de hebras esponjadas, y al torcerlo, al darle torsión se va haciendo hilo.⁴⁸

Hilar

Una vez cardada la lana se hacen tiras y se ponen, ya sea a la manera prehispánica, en la punta de un malacate y se hila dándole vueltas a la punta haciendo la forma de un molote; o con la rueca, dándole vueltas a una rueda y enrollando las tiras de lana en una punta, torciendo y formando el hilo. “Lo que pasa es lo mismo, el malacate se gira y se va jalando, va dando vueltas la punta del malacate, se va enredando en la punta y se va bajando y se va formando el molote. Cuando lo hacían en malacate tenían varios trozos de puntas, quitaban uno y ponían otro.”⁴⁹ Con cualquiera de los dos métodos se obtiene una madeja de hilo.

El torcer en mayor o menor medida los hilos, determina algunas de sus características de terminado; por ejemplo una torsión ligera proporciona telas de superficie suave, en cambio una torsión muy torcida produce tejidos de superficie dura; esto último produce un textil más resistente, menos propenso a ensuciarse y arrugarse; por otro lado, los tejidos hechos con hilos muy torcidos se encogen con facilidad. Las fibras con los que están hechos los tapetes de Teotitlán del Valle están torcidas equilibradamente.⁵⁰

Cuando se compra la lana hilada sólo se lava antes del teñido para asegurarse de quitarle toda la grasa o cera que pueda tener, para que, de esta manera, la fibra absorba bien el tinte. Se pone a remojar en agua tibia y a veces se lava con jabón.

Teñir

○ Tintes químicos

⁴⁸ Julián Martínez Bazán. Entrevista realizada el 6 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Entrevistadora: Andrea Prudencio.

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ Gerardo Anubis, Aldeo Pinelo et. al. *Op. cit.*, p. 70.

Si se tiñe con anilinas, terminando de lavar se puede teñir. Se pone en una tina agua, el ácido diluido con agua,⁵¹ y el colorante; se disuelve todo al fuego hasta que hierva y se deja hirviendo una hora. Posteriormente se echan las madejas. Un sobre de anilinas rinde para tres madejas de un $\frac{1}{4}$ de kilo aproximadamente,⁵² dependiendo de la intensidad del color se calcula el colorante, si se quiere un tono bajo se pone la mitad y así se va aumentando y disminuyendo. El ácido es para fijar el color “para un kilo se echa mas o menos 200 ml de ácido, se usan de 8 a 10 litros de agua y se va regulando, si le pones demasiado ácido la lana se vuelve quebradiza, y al estar tejiendo se rompe; entonces se revuelve, se rema todo en tinas al fuego, cuando ves que se diluyó bien el colorante le tiras las madejas húmedas, lo que hace es que al caer va absorbiendo uniformemente.”⁵³

Normalmente el teñido lleva un día entero, pues se prepara todo el hilo con el que se tejerá los próximos días o semanas. Para finalizar el proceso de teñido las madejas tienen que secarse.

○ Tintes naturales

Los tintes que comúnmente se usan en Teotitlán del Valle son los que provienen de la grana cochinilla, la *marusha*, el añil, el nogal, el zapote, el pericón, el plátano, la granada, los líquenes y algunos otros con los que los tejedores experimentan.

Primero se lava la lana con jabón Roma y se deja reposar una noche entera para quitar toda la grasa, esto se debe hacer en un cazo de acero inoxidable debido a que el hierro modifica el teñido oscureciendo los tonos.

Al día siguiente se “mordenta” en una olla de peltre para que a la hora de teñir, la lana conserve el color, mordentar quiere decir fijar. Se pone un 35%⁵⁴ de alumbre (del peso total de la fibra), así se deja hirviendo una hora; posteriormente se deja reposar la lana ya

⁵¹Ahora es más común utilizar como fijadores el alumbre y el crémor tártaro en una proporción de 25% de alumbre por kilo de lana y 6% de crémor tártaro. Los ácidos que se utilizan son el sulfúrico, acético y cítrico.

⁵² 25 gramos de anilina por un kilo de lana.

⁵³ Julián Martínez. Entrevista citada.

⁵⁴ Con un 25% de alumbre y 6% de crémor tártaro es suficiente para fijar el color. También se puede agregar sulfato de fierro, sulfato de cobre y limón para cambiar tonos y colores.

escurrida en bolsas de plástico durante una noche para que penetre bien el fijador en la fibra y el resultado sea un color uniforme.

Ese mismo día se hace la extracción de la tinta, con el fin de tener preparado todo para que al tercer día se pueda teñir. En el caso de la grana cochinilla se muele en el metate, luego se hierve en una olla de peltre durante dos horas aproximadamente, para después colarlo y tener listo el tinte.

Una vez hecho lo anterior, se disuelve todo en una tina muy grande bajo el fuego. Se echa la tinta, un 15% más de alumbre, y las madejas; dependiendo del peso de la lana se calcula la cantidad de agua. Así se deja al calor del fuego una hora y dependiendo del tinte se controla la temperatura.⁵⁵ Si se quieren tonos más fuertes se puede dejar toda la noche dentro de la olla en el calor. Esa misma mezcla se puede usar hasta que se agote el color, obteniendo cada vez tonos más bajos.

Por último se exprime, se cuelgan las madejas y se dejan secar. Ya secas se vuelven a lavar con amole o con jabón Zote (o algún otro que no tenga tantos blanqueadores y químicos) para quitar todos los residuos de color.⁵⁶

Urdir

La urdimbre, o los hilos de pie como también se le llaman, es el cuerpo del tejido. Generalmente la urdimbre se compone de un 50% de acrílico y otro 50% de lana, esto hace que la tensión sea mayor y los hilos sean más resistentes. También se hace con hilos de pura lana o algodón. Los hilos de urdimbre o de pie generalmente son de un calibre más bajo, es decir, más delgados.

Para hacer la urdimbre se necesitan tres estacas metálicas o palos de madera que se clavan en la tierra haciendo una línea con ellas, separadas la primera y la segunda a mayor distancia que la distancia entre la segunda y la tercera. El objetivo es que al darle vueltas se

⁵⁵ Dependiendo del tinte varía entre 1 y 3 horas el tiempo de hervido. Es posible agregar el fijador y el tinte al mismo tiempo para después agregar la lana.

⁵⁶ Este proceso fue descrito por Aurora Bazán. Entrevista realizada el 22 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle. Entrevistadora: Andrea Prudencio. Algunos datos fueron proporcionados por Adrián Gómez.

vaya haciendo un cruce o “amarre” con forma de ocho entre la segunda y la tercera estaca, esto con el fin de que se conserve cada vuelta por separado y los hilos no se enreden. Esto último se logra pasando una vuelta por arriba del cruce y la siguiente por abajo y así sucesivamente hasta terminar con el hilo dependiendo del largo del tapete y del número de hilos que se requieran.

Posteriormente se hacen nudos “suelitos” con un hilo grueso: uno en el cruce para conservar los hilos separados (los de arriba y los de abajo); y el otro en el otro extremo también para que no se enreden. Hecho esto, se procede a quitarlo de las estacas y comenzar a amarrar hilo por hilo a los hilos del telar. Estos últimos son hilos que permanecen en el telar pasando por las mallas. En el momento en que se coloca la urdimbre en el telar, una vez amarrados los hilos de urdimbre a los hilos del telar, lo único que se hace es amarrar el otro extremo de los hilos de urdimbre a un tubo metálico o de madera para enrollar la urdimbre en el rodillo de la parte trasera y poder tensarla. De la tensión y el número de hilos por pulgada depende si el tejido será suelto o apretado, fino o más “rústico.” Normalmente se usan doce hilos por pulgada.

El telar de pedales

El telar de pedales está formado por una estructura de madera que sostiene, en la parte superior, el peine y una polea que a su vez sostiene las mallas y éstas a su vez sostiene los pedales. Además de dos rodillos, uno al que se enrolla el tejido y otro al que se enrolla la urdimbre; los dos rodillos más una viga que le llaman “antepecho” permiten la tensión de la urdimbre. (Ver Fig.1).

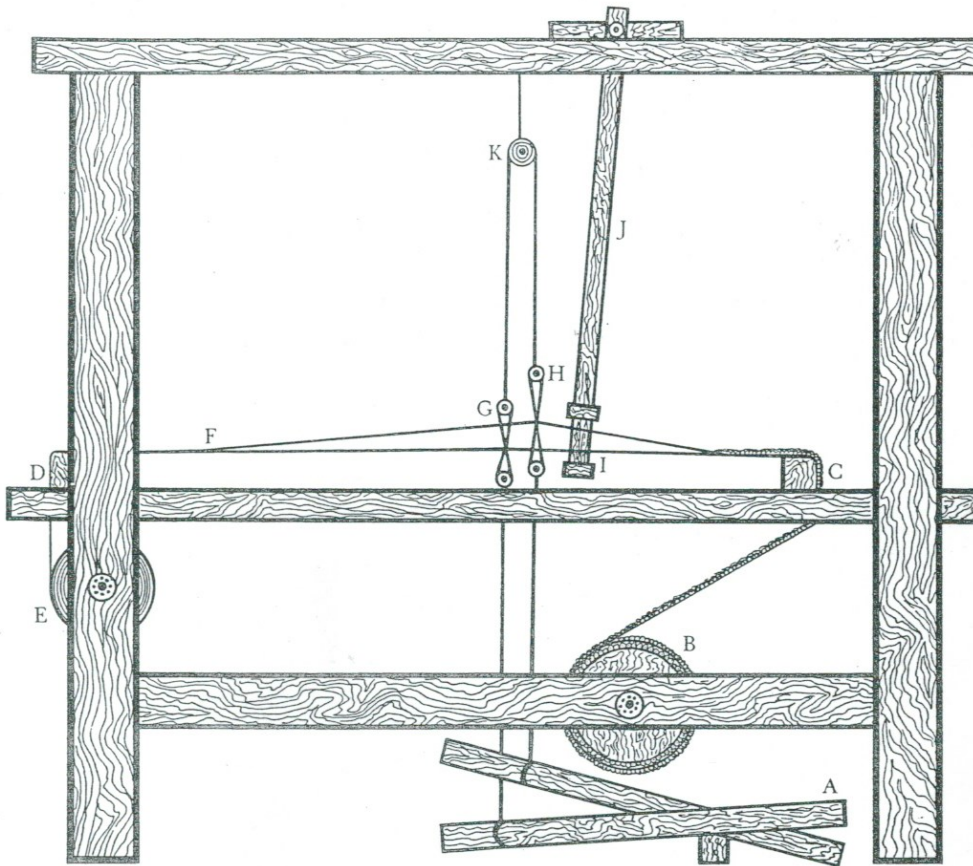
La mecánica del telar lo dan las pisadas de los pedales que suben y bajan las mallas a través de las cuales pasan los hilos, de esta manera los hilos de la trama se pasan por en medio de los hilos de urdimbre sin tener que pasar hilo por hilo. La polea permite el movimiento de las mallas, que están hechas con un tipo de cuerda muy fina o de metal. La función del peine es cerrar el tejido, es decir, apretar la trama para que se vaya escondiendo o cubriendo la urdimbre. Los telares están hechos de madera por carpinteros del pueblo,

son de distintos tamaños. A los de dos metros se les agregan dos pedales más para poder pisar y subir y bajar las mallas sin tener que moverse de un extremo a otro. “Lo que lo hace funcional es la malla y el peine las manos y las fuerzas de los pies.”⁵⁷ “Generalmente se trabajan dos pisadas para este tipo de tapetes, para las colchas si se necesitan otras. Pero esas no se hacen aquí. La pisada va moviendo la malla y la malla lo que va a haciendo es ir abriendo la urdimbre para que haga los juegos y los amarres.”⁵⁸

En Teotitlán los telares suelen tener dos poleas y los más grandes cuatro poleas. Los nombres de algunas partes son diferentes varían, por ejemplo: a la viga de tela o rodillo le dicen dobladillo, a las vigas laterales, algunas personas le llaman mesa del telar. La viga de urdimbre, a diferencia del diagrama, está localizada en donde está la viga trasera (ver fig. 1). La estructura del telar es diferente según su antigüedad, los telares modernos “no son completos” pues la estructura superior que sostiene las mallas y los peines “sólo llega a la mitad”, hay una viga transversal en cada lado que sostiene las vigas superiores; en cambio, los antiguos conservan la estructura completa.

⁵⁷ Julián Martínez. Entrevista citada.

⁵⁸ *Ídem.*



26. Diagram of a treadle loom with one pair of shafts: (A) treadles; (B) cloth beam; (C) breast beam; (D) back beam; (E) warp beam; (F) warp thread; (G) first shaft; (H) second shaft; (I) reed; (J) beater; (K) pulley. (Copyright: David Lavender.)

Fig.1. Diagrama del telar de pedal con dos pedales: (A) pedales; (B) viga de tela; (C) viga de antepecho; (D) viga trasera; (E) viga de urdimbre; (F) hilos de urdimbre; (G) primera malla; (H) segunda malla; (I) peine; (J) sacudidor; (K) polea. (Traducción libre por Andrea Prudencio). Fuente: Chloë Sayer, *Mexican Textile Techniques*, Shia Ethnography, UK, 1988, p. 38.

Diseño

En realidad, lo primero que se hace en la elaboración de un tapete es el diseño, ya sea que sólo se imagine o se dibuje. Se elige la cantidad de lana y los colores para teñir dependiendo del diseño. Si se hacen los diseños más comerciales como son las grecas, diamantes, cintas

de lluvia y las montanitas por ejemplo⁵⁹, sólo se van marcando los hilos de la urdimbre con un plumón-marcador o se lleva la cuenta de los números de hilos. Si son diseños más complicados, diseños figurativos y de ídolos, por ejemplo, se hace primero en papel, después el papel se pone bajo los hilos de urdimbre y “teniéndolo ahí lo dibujas con un marcador y ya le quitas el papel y ya empiezas a tejer y vas siguiendo las líneas hasta que vayas formando las figuras.”⁶⁰

También, dependiendo del tamaño del tapete y si son diseños complicados, se hacen madejas pequeñas o canillos para elaborar la trama. Normalmente se hacen canillos y madejas poco a poco, conforme se van necesitando.

Tejer

“La operación del tejido consiste en la inserción de los hilos de la trama a través de la urdimbre. A las variadas formas en que la trama y la urdimbre se entrelazan, de acuerdo a [sic] un orden preestablecido, se les denomina ligamento o técnica de tejido.”⁶¹

Una vez obtenida la urdimbre en el telar se empieza a tejer la trama, es decir, se empiezan a entrecruzar los hilos de la urdimbre y la trama, de modo que quede visible sólo la trama. La técnica empleada es la de tapicería.

En ésta técnica se emplean para las tramas hilos más gruesos que los de urdimbre y se aprietan mucho, de modo de producir una tela cara de trama. Generalmente los trechos de trama forman áreas de colores diferentes. El método permite obtener libremente dibujos muy variados, que se ven igual en ambos lados de la tela. Aunque existen piezas arqueológicas hechas con esta técnica, hoy su aplicación más importante es en la hechura de sarapes en telar de pedales.⁶²

En la tapicería se hacen muchos enlaces, y la manera como los tejedores de Teotitlán llevan a cabo estos “amarres” varía en cada familia. Los tejedores han explorado mucho en esta técnica pues elaboran diseños de gran complejidad y muchas veces se las ingenian para alcanzar una perfección increíble en sus diseños y tejidos.

⁵⁹ Ver diseños en imágenes de en “Parte III” y anexo fotográfico.

⁶⁰ Julián Martínez, entrevista citada.

⁶¹ *Artes de México. Textiles de Oaxaca*. “Técnicas de tejido”, p. 9.

⁶² Ruth D. Lechuga. *Las técnicas textiles en el México indígena*, p. 33.

El proceso del tejido consiste en pasar la trama (las madejitas que se estén usando) e ir apretando en cada dos “pasadas” o cada vuelta completa con el peine del telar. Cuando se hacen sólo cintas de colores, se utilizan lanzaderas en las cuales se mete un canillo, esto se hace para agilizar el proceso. También se utilizan peinecitos de madera para ir cerrando bien el tejido cuando el peine del telar no lo hace. Y para ir controlando el ancho del tapete se utiliza una especie de regla que se llama estibador.

Limpiar y dar acabados

Los acabados dependen del gusto, si se quiere que se vean las “barbas” se dejan de unos 10 a 20 cm de hilo de urdimbre como flecos. Se tuercen de tres en tres hilos y después se hacen nudos en cada “flequito.”

Si se hace un acabado sin flecos, se meten todos los hilos de urdimbre al tejido con un gancho, después se hace una trenza de tres colores para cada lado del tapete “dependiendo de qué color se le ve más al tapete”⁶³. Después se cosen las trenzas al tapete.

Por último se limpia el tejido con pinzas o tijeras.

⁶³Luvia Bazán. Entrevista realizada el 19 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle. Entrevistadora: Andrea Prudencio.

Parte III

Forma.
Laadi guich



Análisis estético-formal

El textil anterior (imagen no.1) es un tapiz contemporáneo de Teotitlán del Valle, Oaxaca, de autor desconocido. Lo encontré en la tienda Teotitlan Rug Store en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca en noviembre del 2011. Posteriormente, cuando regresé a Oaxaca y lo busqué, el tapete había sido vendido y encontrar a la persona quien lo hizo fue imposible. Por esta razón, las siguientes interpretaciones, tanto de los materiales como de los colores, están basadas en el conocimiento local del pueblo.

Las dimensiones de la pieza son de 115 x 150 cm. El material que se utilizó fue lana, probablemente hilada industrialmente. Es muy común que se combine el acrílico con la lana para la urdimbre por la tensión de los hilos que permite el acrílico, por lo que se deduce que para la urdimbre se utilizó este tipo de hilo.

Por los de colores empleados se puede deducir que la lana fue teñida con tintes artificiales. Actualmente no es tan común en el pueblo el uso de tintes naturales. Los colores van de los primarios a los secundarios, con diferentes tonos y combinaciones en cada figura.

Se puede hablar de dos planos en la pieza: un fondo blanco tejido con el blanco natural de la lana; y el otro, una serie de símbolos dispersos a lo largo y ancho de la pieza. Cada uno con diferentes colores y tamaños; sin embargo, se mantiene cierta armonía y equilibrio por el uso de los colores, las formas utilizadas y la proporción de las mismas.

El tipo de diseño permite observar la “limpieza” en la técnica. El tejido está bien “apretado” y las figuras se distinguen perfectamente. A pesar de no ser un tejido muy fino (por el grueso del hilo y el tipo de la lana), la calidad se hace notar en el orden, la precisión y la limpieza.

La técnica empleada es la de tapicería en telar de dos pedales, técnica usada por los tejedores de Teotitlán en la producción de “tapetes zapotecos”. La finalidad de la técnica es obtener un tejido plano con vista de dos lados donde las figuras se puedan apreciar

claramente y se puedan alcanzar grandes dimensiones con un nivel de complejidad en los diseños relativamente alto. En el caso de este tapete la finalidad fue un diseño sencillo, de poca complejidad en su manufactura, sin embargo de una gran belleza. Sutil, sintético y luminoso el tejido muestra un universo, “una constelación invertida donde los símbolos flotan en la inmensidad del blanco.”⁶⁴

En el caso particular de esta pieza puedo decir que, la persona que la hizo además de un muy buen manejo de la técnica, habilidad y sensibilidad con las manos, interpretó, recreó y transformó las formas siempre utilizadas en un diseño minimalista que pareciera abstracto y lejos de ello está cargado de muchos significados.

El tapete, artesanía y tradición

Este tapete además de las características formales que ya se mencionaron, representa una práctica textil que forma parte de una tradición en el pueblo, además de un oficio. Su elaboración implica el teñido de la lana, la preparación de las madejas y canillos con los que se va a tejer; la preparación de la urdimbre; la elaboración del diseño; el tejido que, dependiendo del tamaño, la complejidad del diseño y las horas invertidas, puede llevar de una semana a tres meses; y finalmente los acabados que se le dan.

Los tejedores aprenden el oficio desde niños, sus padres les enseñan desde los cinco, seis o siete años de edad. Es un saber que se aprende de generación en generación; actualmente a pesar de no constituir un fuerte ingreso económico, la gente en el pueblo sigue tejiendo y lo consideran algo esencial a su identidad. Se tejen símbolos que hablan de su historia y aunque muchas veces no saben sus significados precisos (los intuyen y comprenden en un nivel que no es el racional) se identifican con ellos. Se sienten orgullosos de ellos, de tejerlos y mostrarlos al mundo.

Pareciera que la repetición de estos diseños “tradicionales” tiene un fin puramente comercial ¿Por qué después de más de cincuenta años siguen tejiendo los mismos símbolos? Por un lado, porque si bien es un diseño muy comercial, también al tejerlos de alguna manera están escribiendo su historia, dejando un “documento” compuesto por símbolos

⁶⁴ Lucía Prudencio Núñez. Entrevista realizada el 2 de abril del 2013 en Xalapa, Ver. Entrevistadora: Andrea Prudencio.

que hablan de cosmovisiones y de pueblos antiguos que consideran sus antepasados y con los cuales se identifican.

La tradición textil en Teotitlán del Valle ha cambiado a lo largo de la historia, lo que hoy observo es una tradición viva y cambiante que se encuentra determinada por las circunstancias culturales, históricas, socioeconómicas y políticas del pueblo mismo. Pocos tejedores se preocupan por crear diseños “propios”, ellos tejen para vender, para vivir, para comer; por ser algo que les da identidad, que los hace un pueblo tejedor. En los diseños existen muchas variaciones en el uso de las formas y los colores, eso hace a cada tapete una pieza única cuyo valor estético radica en lo que de artesanía y tradición tiene, es decir, en sus valores históricos y culturales.

El tapete representa una expresión artística tanto individual como colectiva, constituye un arte popular; su carácter colectivo radica en el conocimiento y memoria colectiva que se tiene de la tradición y la práctica textil. Por ésta razón, debe analizarse tomando en cuenta tanto el contexto cultural e histórico del creador como el proceso creativo y de producción, desde una estética que dé prioridad a los valores culturales e históricos y no solamente a los valores estéticos formales. Cito a Victoria Novelo:

Actualmente una parte de la sociedad mexicana es capaz de reconocer la sabiduría encerrada en los procesos de creación artística y artesanal que desarrollan los artistas y artesanos apellidados “populares” –en virtud de que su pertenencia a estratos y jerarquías sociales ubicados en las antípodas de las élites dominantes y gobernantes, y a que su oficio no fue aprendido en instituciones escolares formales. Ese proceso de valoración requirió de muchos cambios de mentalidad para que pudiera darse. [...] Con la construcción del nacionalismo mexicano comienza la valoración moderna de lo que las artesanías y el arte del pueblo representan en el patrimonio cultural del país. [...] la creatividad que son capaces de desplegar en su producción artística y artesanal no puede negarse; el país está lleno de demostraciones en este sentido.⁶⁵

Los símbolos-grafías y la importancia de lo visual

En el diseño del textil que presenté anteriormente (imagen no.1) aparecen los símbolos recurrentes, en los tapetes tradicionales y comerciales, desdoblados, es decir, son grafías que

⁶⁵ Victoria Novelo. “Presentación”, pp. 13-14.

derivan básicamente de dos formas geométricas muy comunes: el triángulo-rombo-diamante y el cuadrado-cruz; la famosa “greca” es una derivación de la cruz-pirámide.⁶⁶

Desde la técnica también se pueden entender estas formas, el uso de ángulos de treinta grados determina cuatro formas básicas que a su vez delimitan otras, esto nos sirve para tomar en cuenta que los diseños muchas veces se encuentran determinados y limitados por la técnica; además, que muchos diseños y formas complejas son derivaciones de formas simples.⁶⁷

Las siguientes imágenes están aquí con el objetivo de que se identifiquen algunas de las formas que aparecen en dicho textil, además de observar las influencias de los estilos y diseños. Las primeras cuatro, son sarapes clásicos de Saltillo, las cuatro que siguen son Navajo *rugs* y las subsiguientes son tapetes de Teotitlán del Valle. Posteriormente, con los dibujos, el propósito es entender gráficamente de cuáles formas derivan algunas de las grafías presentes.

Finalmente, en esta tercera parte de la investigación, formulo la pregunta sobre el sentido de esas formas en el pueblo: ¿Por qué en Teotitlán del Valle se tejen estas formas? Se dijo ya, que los diseños están influenciados básicamente por los sarapes de Saltillo y los Navajo *rugs*. No es el caso aquí rastrear el origen de los símbolos, simplemente plantear las preguntas: ¿Qué son esos símbolos como grafías en el tapete? ¿Qué significan y qué sentido tienen? En tanto que presencia visual-simbólica tejida y plasmada.

⁶⁶ Ver más adelante dibujos e imágenes de tapetes. En los anexos ver el análisis gráfico de la greca escalonada y el desdoblamiento del cuadrado.

⁶⁷ Ver fig. 2 y 3 en anexos. El caso actual de Teotitlán del Valle es distinto pues muchos de los tejedores han desarrollado su técnica hasta un nivel en donde pueden tejer prácticamente lo que quieran, desde diseños geométricos hasta figurativos.



2. Sarape de Saltillo clásico, tejido en telar de pedales en la segunda mitad del siglo XVIII. Característicamente estampado con pequeños rombos y otros elementos geométricos, éstos se agrupan alrededor de un centro romboidal dentado concéntrico. Los hilos de trama de lana son naturales, o teñidos con colorantes vegetales o de cochinilla, como índigo o palo de Brasil 233.6 x 129.5 cm. Colección Michael Caden.



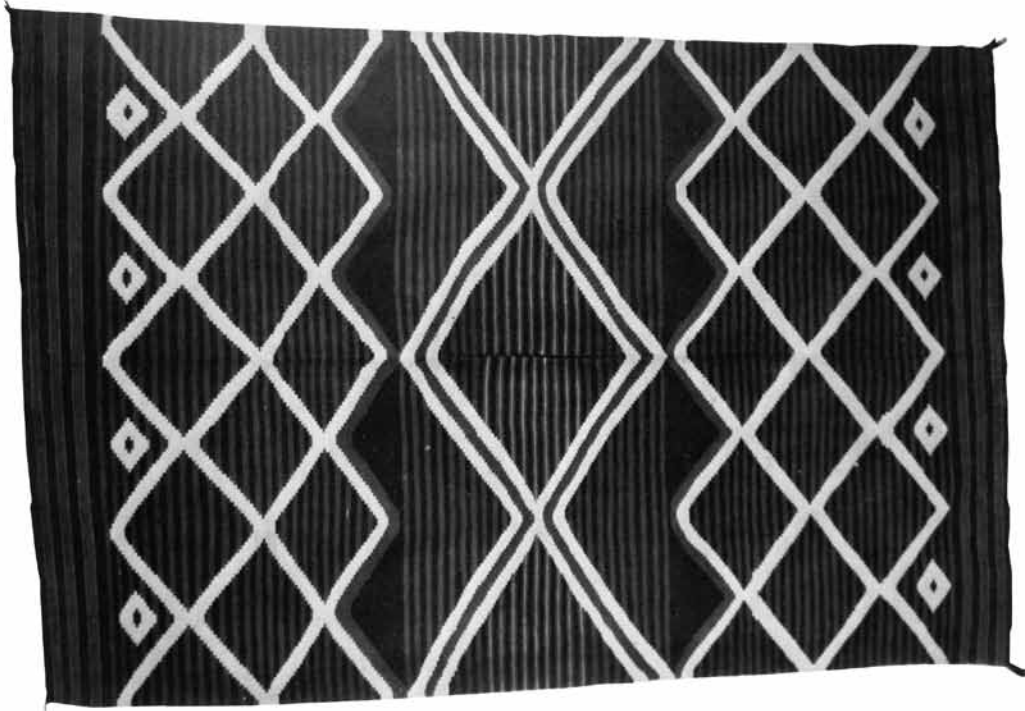
3. Sarape de Saltillo clásico, tejido en telar de pedales en la segunda mitad del siglo XVIII con estampado a lunares. Los hilos de trama de lana no estaban teñidos, o lo estaban con colorantes vegetales o de cochinilla, como el índigo. 248.9x 129.5 cm. Colección Michael Caden.



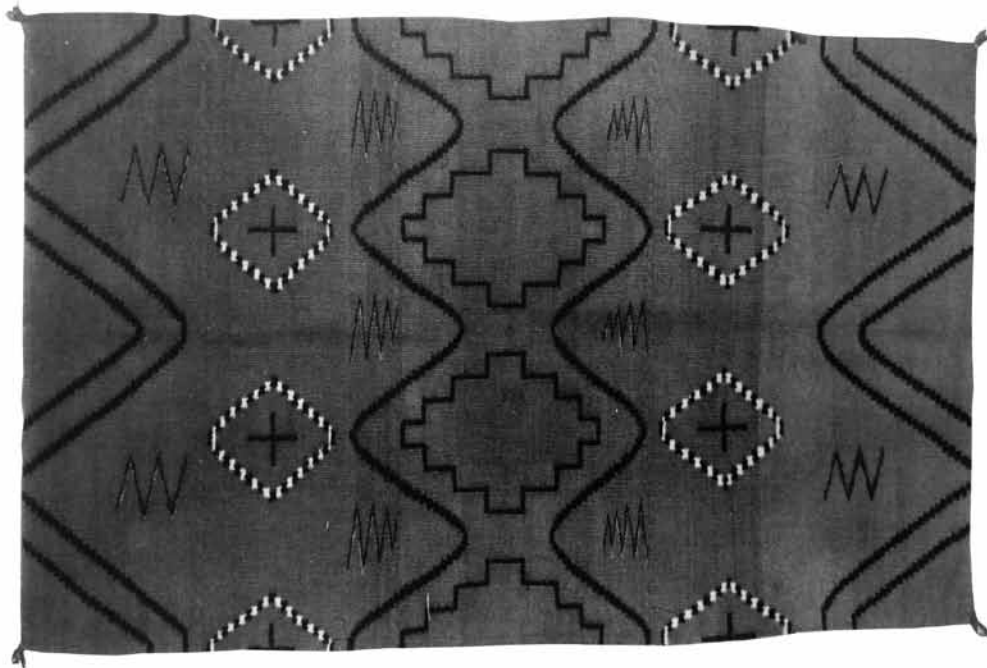
4. Sarape de dos telas del siglo XIX, con trama de algodón y urdimbre de lana. Tapiz tejido en telar accionado por pedal, se caracteriza por un centro romboidal. Maudslay Bequets. Museo Victoria y Alberto. Londres.



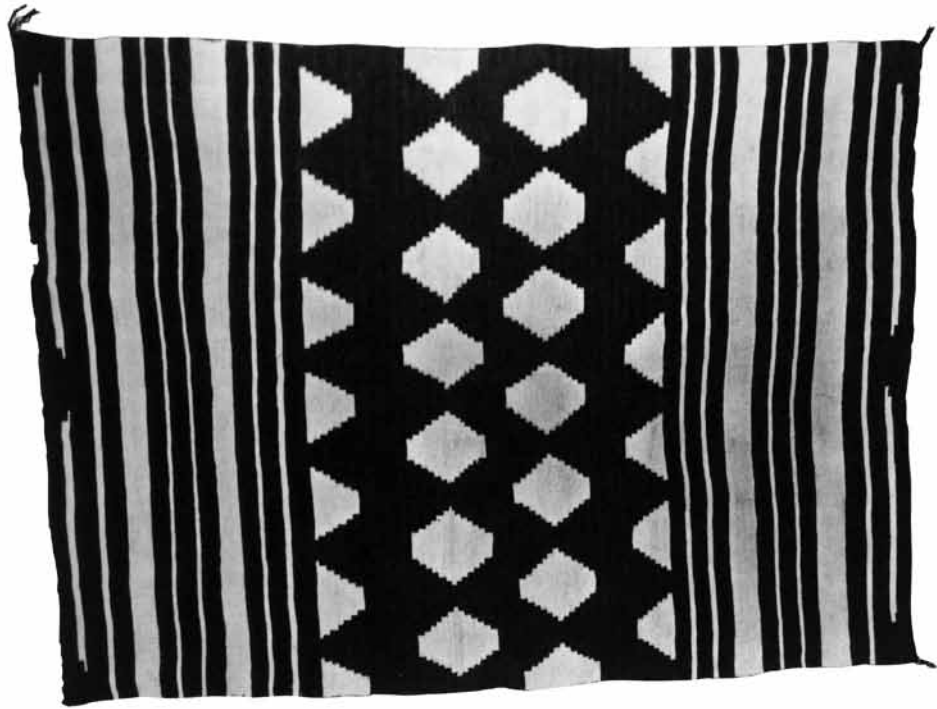
5. Sarape de dos telas del siglo XIX. Tapiz tejido en telar accionado por pedal con trama de algodón y urdimbre de lana, con el borde trenzado en seda roja. Pequeños rombos y paralelogramos en diagonal forman bandas verticales alrededor del centro romboidal dentado concéntrico 425.5 x 124.5 cm. Maudslay Bequets. Museo Victoria y Alberto. Londres.



6. Navajo rug. Poncho clásico, en blanco, azul, verde y rojo (53" x 82").



7. Navajo rug. Manta de silla de montar de diseño inusual, hecho alrededor de 1880.
Rojo, azul, amarillo y verde predominan en la paleta de colores.



8. Navajo rug. Un clásico tejido Navajo producido alrededor de 1860, antes del entierro de los Navajos en el Bosque Redondo. Blanco, negro y rojo son los colores de esta manta.



9. Navajo rug. Una manta para mujer en blanco, negro, azul, gris, rojo y naranja producido por un tejedor navajo alrededor de 1880.



10. Tejedor desconocido, sin título, finales del siglo XIX, 48 x 79" De Teotitlán del Valle, éste diseño tiene una paleta de colores creada con anilinas y tintes naturales. Tejida en dos piezas. Cortesía de Mark and Lerin Winter, Santea Fe, NM.



11. Manuel Montaña, 1998, Estrella con alas, 48 x 78" Diseño comercial tejido con lana industrializada y teñida con anilinas.



12. Felix Gonzales, 1990, Nomadic design, 69 x 96", diseño original del importador Richard Enzer, de su colección de tapices "Line of the Spirit". Cortesía de Richard Enzer.



13. Felipe Hernández, 1998, Doble cadena, 48 x 72" Este diseño-patrón navajo fue introducido a los teotitecos por los importadores estadounidenses en la década de los 80s. Actualmente es tejida en diferentes combinaciones de colores. Este ejemplo es con lana hilada a mano y teñida con anilinas.



14. Juan Luis, 1991, Manuelito, 65 x 91 ins. Diseño original de Richard Enzer, es de lana hilada a mano de Chichicapa, y teñida con anilinas.



15. Bulmaro Pérez, 1998, Montanitas, 24 x 40 ins. Este tejeduría ejemplifica la rica paleta terrosa de colores de los tejedores. Los colores están hechos de mezclas complicadas de anilinas.



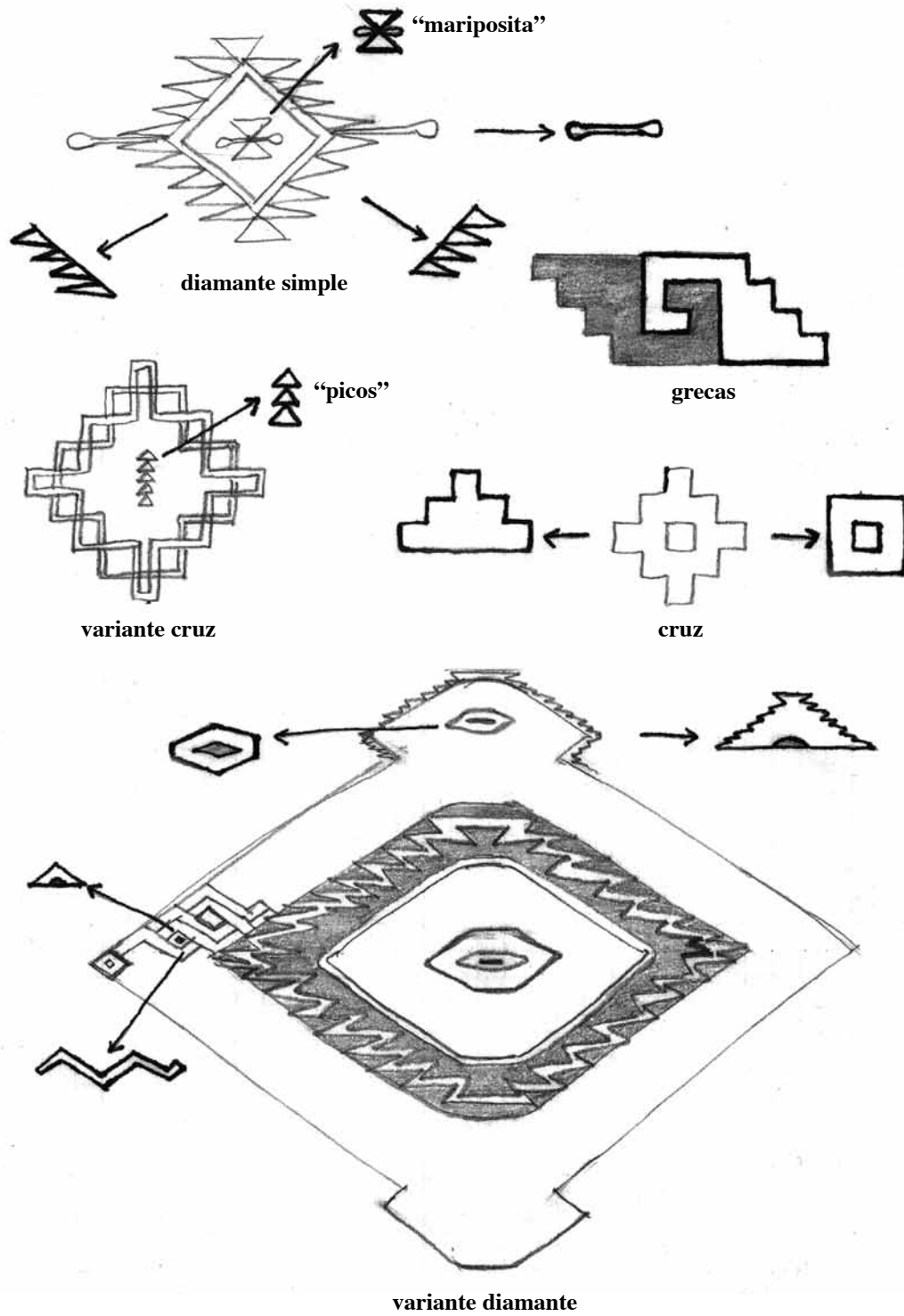
16. Federico Chavez, 1998, Caracol, 48 x 78 ins.
Hecho con colores naturales de vellón, hilado a mano
en Chichicapa.



17. Jesús Hernández, 1998, Relámpagos, 30 x 60 ins.
Diseño común hecho por los (as) tejedores de Teotitlán
con diferentes combinaciones de colores.

Dibujos

Derivación de las formas*



* aparecen aquí sólo algunas, las que considero básicas en las formas-grafías de los tapetes de Teotitlán del Valle.

¿Por qué son símbolos?

Parto de la idea del lingüista y semiólogo Iuri Lotman que dice:

Así pues, se puede decir, que, aunque no sepamos qué es el símbolo, cada sistema sabe qué es «su símbolo», y necesita de él para el funcionamiento de su estructura semiótica.

Para hacer un intento de determinar el carácter de esa función, es más conveniente no dar ninguna definición universal, sino tomar como punto de partida las ideas que nos da intuitivamente nuestra experiencia cultural y, después, tratar de generalizarlas.⁶⁸

Las grafías tejidas son símbolos porque son formas-imágenes que tiene un significado simbólico y un contenido, es decir, una signicidad y expresión signica; además de un elemento icónico.⁶⁹ El símbolo posee cierto significado único y cerrado que permite separarlo del contexto semiótico circundante, “con la misma facilidad entra en un nuevo entorno textual. Esto está ligado a un rasgo esencial suyo: el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico.”⁷⁰ Los símbolos son entonces condensadores semióticos.

El origen de estos símbolos, en el sentido estricto del término, habría que rastrearlo en el marco del arte prehispánico y la cosmovisión que en aquel tiempo estaba íntimamente ligada a la expresión artística. En algunos de los símbolos presentes están sintetizadas maneras de concebir el universo de pueblos antiguos. La greca, por ejemplo, es un símbolo que aparece en el arte prehispánico constantemente, en la expresión textil de Teotitlán del Valle también es una forma recurrente. Los tejedores al verlas talladas en las piedras de los restos arqueológicos del pueblo, así como en los muros de su Iglesia, consideran que esas formas son parte de su historia y cultura.

Es muy interesante analizar la forma de la greca, pues desde su análisis visual se puede entender parte de la cosmovisión prehispánica, sobreponiéndola al calendario ritual se encuentran sentidos “ocultos” en ella: “Es claro que la estructura del *tonalpohuali* del Códice Borgia es una matriz geométrica perfecta para desarrollar secuencias de grecas,

⁶⁸ Iuri M. Lotman. “El símbolo en el sistema de la cultura”, p. 144.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 145.

incluso pareciera que sirvió de base en el diseño de los paneles de Mitla (ambos soportes de origen mixteco).”⁷¹

La espiral representa el mundo celeste, la materia sutil, imperceptible o divina que podría identificarse con el tonalli; el aliento de vida procedente de las trecenas del oriente y del poniente representadas por Quetzalcoatl. Del otro lado está la escalera que representa el mundo subterráneo, lugar de todo lo viviente, donde se origina la materia que el hombre percibe con sus sentidos. [...]

[...] la greca representa la unión de ambos mundos unidos por la columna central. En ella están representadas las esencias que suben y bajan por alguno de los rumbos y que le dan las características propias de éste a los seres humanos que nacen en su tiempo de influencia sobre la Tierra.⁷²

La greca permite contemplar al *tonalpohuali*, no como el calendario adivinatorio en el sentido despectivo que se le ha otorgado, sino como el eje de una impresionante conciencia espacio-temporal del universo antiguo, el principio de dualidad-unidad que es el eje central de la cosmogonía mesoamericana.⁷³

hemos visto que la greca se subdivide en: la escalera que representa el ámbito terrestre, la espiral que contiene las esencias del ámbito celeste y, ambas partes, están perfectamente representadas en el concepto de la serpiente emplumada. De esta manera la identificación de Quetzalcoatl con la greca, no debe establecerse simplemente por la forma de su pectoral, sino por el profundo simbolismo que representa la greca escalonada.⁷⁴

Este conocimiento muchas veces resulta irrelevante para el sentido que tiene la greca para los tejedores. Dado que Teotitlán del Valle es un pueblo de origen zapoteca, el significado simbólico tiene que ver más con mitos y con una intuición e identificación visual no racional con la forma-greca, que con los análisis sobre la cosmogonía y cosmovisión prehispánica. Un acercamiento que se tiene al significado de la greca tiene que ver con la representación de las etapas de la vida (los escalones) y la muerte (la espiral). La de cuatro escalones representa una vida ordinaria: el primero representa la concepción y el nacimiento (se considera el segundo escalón más largo), el segundo representa la niñez (gráficamente es el mediano), el tercero representa la juventud siendo el más corto y el cuarto representa de la edad adulta hasta la vejez (es el escalón más largo). Después de la vejez se comienza a bajar (por la espiral) para volver a empezar. La greca de cinco escalones

⁷¹ Mauricio Orozpe Enríquez. *El código oculto de la greca escalonada. Tloque Nahuaque*, p. 90. El tonalpohualli es el calendario ritual prehispánico.

⁷² *Ibid.*, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, pp. 209-211.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 212-213.

representa la vida de un guerrero pues el quinto escalón es el de la sabiduría.⁷⁵ Sin embargo, no toda la gente del pueblo tiene este conocimiento, incluso existen otras interpretaciones de su significado.

De cualquier manera es importante tomar en cuenta los distintos significados que tienen y se les ha dado a los símbolos presentes en el textil en cuestión.

¿Qué simbolizan en la cosmovisión prehispánica?

Aunque el origen y significados de los símbolos en sí no sea el propósito de esta investigación, sí es importante tener una idea general de lo que pudieron significar en épocas prehispánicas para encontrar su sentido actualmente.

La mayoría de las grafías tejidas en el tapete son parte de iconografías, glifos, ideografías, pictogramas y cosmogramas antiguos que aparecen como sellos en barro, piedra, textiles y otros soportes; y como pinturas en códices, cuevas, barro, etcétera. Esto quiere decir que su origen, como forma, indiscutiblemente es prehispánico; sin embargo, en este tapete lo prehispánico se entrecruza con lo contemporáneo, y los significados antiguos se pierden en la memoria de los pueblos y adquieren otros sentidos.

Esas formas no sólo se encuentran en Mesoamérica, también en el norte del país, suroeste de Estados Unidos y todo el continente americano. En el caso de Mesoamérica, muchas veces representaban maneras de concebir el tiempo y el espacio; los artistas indígenas buscaban sintetizar esa “cosmovisión” en símbolos abstractos⁷⁶ que ahora encontramos como elementos decorativos en la arquitectura y que, en su tiempo, se perdía y mimetizaba con el paisaje. Lo sagrado para ellos era fundamental y el quehacer artístico se entrelazaba con la concepción sagrada de su existencia, siempre ligada a la naturaleza (a sus fuerzas, poderes, energías y vida). “La cosmovisión permeaba todos los ámbitos de la vida cotidiana y la geometría sagrada daba explicación y orden al mundo, no diferenciaba los campos artísticos de los científicos, religiosos o filosóficos y, por supuesto, todos estaban

⁷⁵ Notas de campo, 4 de septiembre del 2012, Teotitlán del Valle, Oaxaca.

⁷⁶ Según Mauricio Orozpe el símbolo abstracto es una imagen cuyo significado está sugerido pero permanece oculto. *Op.cit*, p. 208.

regidos por la constante interacción de números, es decir, la concepción del espacio-tiempo modelada en el calendario.”⁷⁷

Los símbolos-grafías que aparecen en el tapete representan diversas cosas, por ejemplo, en el lenguaje gráfico mixteco, la greca simboliza un territorio definido y el pueblo o etnia que lo habita; son los nombres de cada pueblo. La forma del rayo (zigzag vertical) es asociada con la forma de la serpiente, además de todas las características míticas y de origen atribuidas a ambas entidades: el rayo es la fuente de poder y sabiduría. La serpiente es origen de vida, de carácter divino.⁷⁸ El ave grande (ala) es símbolo de poder en sus dos esencias opuestas y complementarias (masculino-femenino/luz-oscuridad/arriba-abajo, etc.), concepción cosmogónica de los pueblos originarios en todo el continente americano.⁷⁹ “Cada cultura le ha dado una categoría y un símbolo a las estrellas de sus cielos, y las ha plasmado en sus objetos para la ritualidad, de ornamentación o de uso; incluso para las concepciones más modernas y prácticas (variante de estrella)”⁸⁰ El rombo se asocia a las representaciones del plano celeste y se asocia a los ojos: los ojos del cielo o los ojos de Dios. También hay una relación entre los ojos del cielo y las estrellas que pueden ser representadas por rombos.⁸¹ “Las formas cuadradas prehispánicas representan el espacio humano en relación al [sic] cosmos: los cuatro puntos cardinales en los que el Este y el Oeste son las referencias más importantes; las cuatro esquinas de la casa familiar; el espacio ritual y ceremonial.”⁸² “Las formas de espiral cerradas simbolizan un concepto de origen de principio de vida o de energía; de algo que emerge de “adentro” que da origen a algo.”⁸³ La pirámide escalonada, entre los indios Pueblo del Suroeste de Estados Unidos como son los hopi, representa un altar de lluvia.⁸⁴

Estos son sólo algunos ejemplos para tener una idea de los significados que se les ha dado a las distintas iconografías que se encuentran hoy plasmadas en diferentes objetos-soportes, como es el caso de este textil. Son adaptaciones en las que los significados muchas veces se pierden y transforman en la memoria de los pueblos pero de alguna manera se

⁷⁷ Mauricio Orozpe. *Op. cit.*, p. 71.

⁷⁸ Sergio Carrasco (comp.) y Ana María Gómez G. (investigadora). “Glosario iconográfico”, p. 212.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 218. El primer paréntesis es mío, hago referencia a la forma de ala en la imagen no.1 (de color rojo en la parte inferior derecha).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 201. En el paréntesis refiero a la forma “mariposita” que en occidente conocemos como un reloj de arena. Ver dibujos p. 45.

⁸¹ Amalia Ramírez Garayzar (coord.). “Glosario Iconográfico”, p. 193.

⁸² *Ídem.*

⁸³ Amalia Ramírez Garayzar (coord.). *Op. cit.*, p. 191.

⁸⁴ Gustavo Palacios Flores (coord.). “Glosario iconográfico”, p. 85.

“conservan” al estar plasmados-tejidos. Esa cosmovisión no está tan alejada de la manera de vivir de pueblos como Teotitlán del Valle, donde la gente vive al ritmo del sol, los mitos permanecen y la tradición y práctica oral han permitido que no se pierdan muchos conocimientos y tradiciones antiguas. Y aunque estos símbolos parezcan totalmente extraños para la gente indígena actual, no lo son e, incluso, algunos de los tejedores se interesan e indagan en sus significados antiguos.

¿Qué simbolizan para los tejedores?

“Las formas simbólicas o de signo de estas iconografías se pierden en la memoria de las muchas tejedoras y tejedores que han aprendido a darles nombres por relación y comparación: flor, estrella, gusanito, mariposa, etc.”⁸⁵

Por un lado, las relaciones de significación muchas veces se dan simplemente por los nombres que les dan a esas grafías, por la asociación con formas similares como es el caso de la mariposita, las montanitas, los cerillitos y el diamante que es nombrado *shishi*⁸⁶ y por el otro, la carga de significado de los símbolos prehispánicos que se transforma y se adapta no sólo en el diseño, sino también en sus sentidos, por ejemplo la greca, el diamante y sus “picos,” la cruz, las cintas de lluvia, etcétera.⁸⁷

Julián. Un itinerario individual⁸⁸

Cuatro grecas forman una pirámide y si se ve por arriba forma una cruz, al unir las se forma la base de una pirámide.

⁸⁵ Sergio Carrasco (comp.) y Ana María Gómez G. (investigadora). *Op. cit.*, p. 209.

⁸⁶ Hago la aclaración que los términos en zapoteco escritos en este trabajo no se apegan a reglas lingüísticas, están escritas como las palabras suenan y como fueron deletreadas por las personas entrevistadas. La mayoría de la gente de Teotitlán del Valle no escribe el zapoteco que habla. *Shishi* quiere decir piña.

⁸⁷ Ver dibujos e imagen no. 15. Más adelante en el anexo ver fotografía no. 3.

⁸⁸ Julián Martínez. Entrevista realizada el 1ero de junio del 2013 en Teotitlán del Valle. Entrevistadora: Andrea Prudencio. En este apartado mi intención es presentar el discurso de un artesano tal y como él lo expresa con la finalidad de dejar abierta la interpretación. Julián tiene 31 años, está casado y tiene una hija de 5 años. Trabaja fuera del pueblo y además teje por encargos y por gusto.

Para hacer una pirámide se utilizaba esta forma, en el centro de la cruz y en la parte de arriba se encontraban los centros ceremoniales.

La greca se conforma de 4 escalones y el quinto es “la cara de las cuatro” y representa un mes, pues 5 “caras” por 4 grecas son 20, que era el número de días de un mes. Cada figura del calendario estaba en un escalón. El calendario zapoteca tiene 18 meses. La representación del calendario es el “medallón,” es como si fuera una flor que tiene 18 pétalos (18 meses), a veces hacen-tejen el “medallón” de 12 pétalos.

Para construir una pirámide utilizaban como “regla” la greca, además contemplaban la luz y demás factores naturales del lugar donde decidían construirla.

Las ruinas arqueológicas que hay en Teotitlán, la “plataforma” abarca más o menos tres cuadras pero no se ha investigado y excavado todo lo que hay, abarca mucho más pero todavía no se ha investigado.

Ese conocimiento sobre el calendario en algunos casos se trasmite a través de la tradición oral, pláticas con los abuelos, además de la curiosidad e investigación personal para enriquecer nuestro conocimiento, “para saber que es lo que nosotros tenemos aquí.”

En zapoteco greca se dice *garbat*

Para la cruz, como no estaba en el vocabulario zapoteco, se hace una adaptación y se le dice *curusi*. Hay un nombre náhuatl de una especie de cruz que representaba “lo que no es tan malo ni es tan bueno,” como el equilibrio, y se le llama quincunce.

Hablan zapoteco, utilizan muchos términos en náhuatl, hablan español, escriben español también. “Aquí es zapoteca-mixteca.”

El diamante en zapoteco lo nombran *shishi*, suena entre *rrirri*, *yiyi* y *shishi*, quiere decir piña porque asocian la forma de la piña con la forma del diamante. “Nombre que le damos en zapoteco.” Por ejemplo la cruz que sólo es una adaptación al zapoteco, *curusi* como suena, su sentido-significado es en náhuatl, quincunce, una cruz equilibrada (“no como la cruz dolorosa de ahora”). En el centro, el “ombligo” representaba la unión de la tierra y el cielo, lo material y lo divino, lo malo y lo bueno, “ese puntito de en medio representa eso.”

Esta idea que se tiene de los símbolos viene de un conocimiento que los abuelos transmiten, de lo que se dice (de los mitos y la tradición oral) y también de la curiosidad e inquietud de investigar su significado, pues muchas veces en la lengua zapoteca el nombre en sí no tiene ningún sentido profundo.

Hay varios tipos de diamante, pero el “viejito,” el que se ha tejido en Teotitlán desde hace tiempo, viene de la forma de la piel de la serpiente de cascabel, pues en la cultura zapoteca le tenían mucho respeto. Si se dobla la piel de serpiente, se obtiene la forma de esos “piquitos” del diamante.

“Hay cosas que fueron adaptadas.”

“Los abuelos platicaban que estas grecas eran las grecas del sacrificio.” La otra variante del diamante, “los puros picos”, representa el camino de los sacrificios rituales que hacían las personas a sus “representantes de la naturaleza” (dioses), como por ejemplo cuando tenían que pedir la lluvia. Es un tipo de greca que está en el muro de la Iglesia (variante de greca con escaleras de picos y espiral circular).

La parte de en medio del diamante le llaman “mariposa.”

Por ejemplo, cuando este diseño fue muy comercial le pusieron el nombre “relámpago”, porque hay una greca que tiene picos como si fuera un trueno, en Mitla hay esas grecas.⁸⁹

Conservar la identidad de lo prehispánico, por ejemplo la greca, las montanitas, alguna figura que represente la muerte, dioses, etcétera.

Las montanitas tienen un “caminito” que es una franja, al estar tejiendo las montanitas se representa el camino de los primeros pobladores que llegaron caminando por las montañas hasta llegar al Cerro del Picacho.⁹⁰ Cuando por primera vez llegaron había agua, entonces se quedaron arriba del cerro, después se pasaron a otro cerro y finalmente llegaron al “centro,” a los valles, donde ahora están. Se dice que fueron unos hermanos que se pelearon y que así se fueron fundando los distintos pueblos; esos son mitos, sobre “la historia real esa sí no te sé decir, pa’ que te miento.”

Julián no conoce mitos en torno al tejido.

Tradición de hacer esas figuras. “Yo lo hago porque aparte de que me gustan y aparte de que tienen un significado, yo lo sigo haciendo para plasmar o seguir plasmando esa identidad que todavía sigue viva no?, y plasmarla ahí. Con eso yo estoy mostrando, no sé, a quien lo llegue a ver o quien lo llegue a comprar, que hay una parte de esa identidad que se están llevando y que se está mostrando a alguien más.” En parte para conservar esa identidad.

Las pléyades forman una estrella, es como representar a nuestro sol, el diamante, y se usa un color claro que es lo iluminado por los rayos de sol; o a veces representando gotas de lluvia

⁸⁹ Ver imagen no. 17.

⁹⁰ Cerro sagrado del pueblo que denominan así en español. En zapoteco es Quie Guia Betz.

o una semilla (lo “divino”). Del otro lado de la imagen, se elige un color oscuro que contraste y represente lo material: la forma de un cerillo representa a una milpa cuando saca sus “pelitos. ” Este es el punto más frágil de la milpa, se creía que en ese momento no se podía pisar la tierra de siembra y se pedía a un árbol para que la recolecta del maíz fuera buena. Esta es una imagen que representa el ciclo de cosecha, donde lo “material” y lo “divino” son una misma cosa; la cosecha y su ritual es una práctica sagrada donde no existe tal división entre lo sagrado y lo profano.⁹¹

Hay veces que tejen lo que les “nace” en el momento, sin pensar en los significados.

Reinterpretaciones, adaptaciones y resignificaciones

En el tapete, centro de esta investigación, los símbolos-grafías son tejidos y reinterpretados. Sus significados no son los mismos de lo que eran en la época prehispánica. Los tejedores han adaptado estas formas al diseño y a su técnica textil haciendo distintas composiciones con ellas. Me parece interesante que aún sin tener el conocimiento preciso de lo que significaron antiguamente esas grafías (pues son adaptaciones contemporáneas de ellas) las tejan y les den nuevos significados ya sea a través del conocimiento de los abuelos (por tradición oral, mitos, leyendas, etcétera o simplemente al nombrarlos (diamante, montanitas, etcétera). El acercamiento que tienen con ellas es otro, diferente al intelectual o racional, al tejerlas y plasmarlas se quedan en su memoria visual y lo visual se convierte en el principal convocante de sentido. No importa si su conocimiento acerca del origen y significado de esos símbolos-grafías sea certero pues al tejerlos, además del sentido de identificación, en la práctica y la creación textil les dan un sentido en sus vidas: las grafías se convierten en el signo textil del pueblo. Así re-significan esos símbolos-grafías al plasmarlos tejidos en tapetes que ellos mismos denominan “zapotecos.” Tejen y no les es necesario escribir sobre sus significados.

⁹¹ La imagen descrita y sus formas, los “cerillitos” y demás no aparecen en el tapete analizado, sin embargo, considero importante hacer estas anotaciones por el simbolismo y representatividad de ella.

Tapetes zapotecos ¿por qué?

Los símbolos-grafías presentes en el tapete (imagen no.1) no tienen un origen puramente zapoteco; en el textil, como en otras expresiones artísticas, se muestra el intercambio cultural que existió y ha existido siempre. Sin embargo, ¿Por qué eligen tales símbolos? Creo que esa elección tiene que ver también con un intercambio visual y técnico, y con la demanda del mercado.

La demanda es uno de los factores que influyen en la definición de las formas. Demanda no sólo externa o urbana, también local y regional, demanda de sectores ajenos a la cultura de los autores y pertenecientes a su misma cultura. [...]

Cuando la demanda que se quiere satisfacer pertenece a una cultura diferente, con gustos y estéticas distintas a la propia de la que surgen las piezas artesanales, la pregunta es si esas piezas reflejan o no su propio contexto cultural. Nuestra respuesta es que sí lo hacen toda vez que el contexto de producción de las piezas es un movimiento continuo entre la tradición y la modernidad, entre el ámbito rural y el urbano, y en el caso de artesanos indígenas, entre (sus culturas) [...] y las culturas no indígenas de compradores, funcionarios, turistas, antropólogos o jueces de concursos con los que entablan un diálogo continuo.⁹²

Los tejedores de Teotitlán del Valle han desarrollado una técnica que fue introducida por los españoles y han creado un estilo y diseños auténticos en el sentido de que las formas originales-base han sido transformadas y re-creadas. El textil que presento aquí como centro de la investigación es una muestra de ello como creación original en la

⁹² Eva María Garrido Izaguirre. “Más allá de la forma,” p. 70. Continúa diciendo la autora: “En este texto entendemos demanda en el sentido que lo hace Gombrich (Gombrich, 2003), asociada a la función del objeto, o sea práctica ritual, social o de otra índole, como un factor que no se puede dejar de lado y que en defensa del “arte por el arte” intencionalmente se suele apartar de la discusión, a pesar de que toda obra de arte, de artesanía o de arte popular se genere con el anhelo de despertar interés, de hallar alguien que desee adquirirla, tenerla, disfrutarla, y en consecuencia, se realiza con la expectativa de satisfacer una demanda (Gombrich, 2003:6).”

que se puede observar el intercambio visual partiendo de otros textiles e imágenes de otras culturas y de otras técnicas (tanto objetos prehispánicos como contemporáneos). En el tapete, como forma y proceso, es decir, como forma estética, se dan una serie de coexistencias y transculturaciones,⁹³ entre diferentes culturas, entre lo prehispánico y lo contemporáneo, entre lo tradicional y lo moderno, entre los procesos artesanales y los procesos industriales.

En Teotitlán la técnica se ha explorado a tal grado que los tejedores pueden hacer “copias” de pinturas figurativas, es decir, los diseños no están limitados a las formas geométricas; en ese sentido, la técnica no es una limitante. Sin embargo, sí hay una tendencia a hacer diseños geométricos sencillos pues les toma menos tiempo tejerlos y pueden venderlos fácilmente porque el precio no resulta tan elevado, es decir, es más rentable. Entonces la elección de los diseños también tiene que ver con la técnica y el mercado (con la demanda) y no sólo con esa idea que cualquier turista puede tener de que por denominarse “tapetes zapotecos” quiere decir que los artesanos de Teotitlán son indígenas zapotecas cuya “cosmovisión” está reflejada en el tapete. En realidad es un artesanía que se ha vendido, desde mediados del siglo pasado, por su calidad y belleza, además por lo que de folclor tiene.

La percepción superficial y folk del artesano (como solamente indígena) nos lleva a errores conceptuales, pero lo que es más importante, a errores de reconocimiento de identidades colectivas. [...]

Es importante aclarar que las ramas artesanales se definen por un conjunto de *procesos tanto técnicos como estéticos e incluso simbólicos*, de tal suerte que el material determina el soporte, el soporte determina el acabado y éste también define la decoración e iconografía. La cultura, ese entramado de significaciones, determina todo lo anterior [...] *qué difícil plantear la etiqueta de original y auténtico a productos y diseños con una historia tan larga*. No obstante, si miramos bien, con detenimiento, efectivamente podemos reconocer una identidad.⁹⁴

Aquí encuentro una problemática central de esta investigación: la condición de artesano en relación con la creación de los tapetes y su valoración. En todo caso, se puede afirmar que sus diseños, su expresión y creatividad se encuentra delimitada por esa

⁹³ La transculturación es un concepto que retoma Miguel Ángel Esquivel de Fernando Ortiz. Dice Esquivel al respecto, las coexistencias “indican que hay una tensión de valores que no pueden darse a entender si se los ven aislados unos de otros. La transculturación ubica la tensión, no la niega; hace ver que el símbolo como tensor del lenguaje no refiere sólo encuentro de valores, sino también de prácticas.” “Hacia una simbólica del mal en América Latina”, p. 188.

⁹⁴ Amalia Ramírez Garayzar. “Introducción”, p. 14. Las cursivas con mías. En la presente investigación no ahondo en la cuestión de la identidad debido a la complejidad del tema, sin embargo, planteo el problema por su importancia y dejo abierta la discusión.

condición social,⁹⁵ ya que los artesanos no tienen las condiciones bajo las cuales podrían desarrollar su creatividad con dignidad, reconocimiento de su trabajo y sin discriminaciones. El nombre “tapetes zapotecos” tiene que ver, no sólo con la identificación con lo zapoteco del pueblo, sino también con un atractivo turístico, un mercado y políticas culturales que condicionan al artesano.

Tapetes zapotecos es una manera de hablar de Teotitlán del Valle, de hablar de la comunidad y su práctica textil; de hablar de las personas que llevan a cabo ese oficio –los artesanos; de hablar de los diseños, los símbolos, sus significados y sentidos. Y finalmente, revalorar la artesanía a partir de lo qué es, de su forma y proceso.

⁹⁵ Condición descrita en la primera parte de la investigación que no es exclusiva de Teotitlán del Valle. Ver cita de Victoria Novelo p. 17. La creatividad, sin embargo, es intrínseca al proceso de elaboración.

Conclusiones

Se ha visto que para valorar este tipo de artesanía textil basta con conocer su proceso de elaboración. En este proceso se revela su carácter artesanal y colectivo, es decir, lo que de artesanía y tradición tiene; y es desde ahí que debemos hacer una valoración estética, no sólo por sus características y valores formales. La forma constituye ese proceso y el proceso constituye la forma. En la última incluso se revela el carácter mercantil de artesanía y por lo tanto también la condición social y económica de sus productores.

De esta manera, dando prioridad a valores histórico-culturales y no solamente a los estético-formales, se puede invertir la dirección de valoración: encontrar en lo popular el valor y no en lo artístico, es decir, la artesanía como creación “popular” colectiva y no como arte popular. Considero que no es necesario encasillarlo en la categoría de arte para darle más valor, si se advierte una forma estética en su proceso. En una discusión puramente conceptual el concepto de arte popular puede incluso reivindicar *lo popular* como el potencial artístico; pero en el discurso político cultural constituye una manera de sacar a relucir lo folklórico de las expresiones culturales colectivas, una manera de no permitir que los pueblos indígenas y mestizos salgan de su condición de artesanos, y una manera también de limitar su expresión y creatividad, esto con la justificación y el discurso de querer conservar y valorar las tradiciones y las raíces de los pueblos. Aunque en la discusión frente al arte se le quiera dar el lugar que merece como expresión artística, las políticas culturales actuales no constituyen una real alternativa para los artesanos.

La condición del artesano aquí analizada es a la vez marginal y privilegiada: marginal con respecto a la condición del artista y privilegiada pues son personas que, en su mayoría, aman su trabajo. El oficio del artesano se desdibuja. Las líneas que lo separan del artista se vuelven muy delgadas y están marcadas por conceptos arbitrarios y muchas veces discriminatorios. La realidad es que los artesanos llevan a cabo un trabajo que no es bien remunerado y acuden a otros oficios para obtener ingresos, en ese sentido es que encuentro

una contradicción y un error en la valoración que se hace de las artesanías. Por eso creo que, teniendo el conocimiento de qué es, esa artesanía y cómo se hace, se puede realizar una valoración adecuada.

Los tapetes de Teotitlán del Valle, son el resultado del cambio de una tradición y una práctica, es decir, un modo de hacer, de producir, de crear. Ese modo, esa forma, ese proceso, constituyen una forma estética. Y esa forma histórico-concreta fue la que se describió aquí: desde la descripción del contexto histórico, social, cultural y económico, de su proceso creativo, hasta la descripción formal. Desmitificando conceptos como arte popular, tradición, artesano, artesanía; y con esta desmitificación también la del propio nombre “tapetes zapotecos” como una manera folklórica de vender una artesanía. No obstante, esa visión folklórica también se desdibuja para convertirse en un sentido de pertenencia, de identidad, real y no sólo folklórica.

Propuesta. Valorarla tal cual es: la artesanía como artesanía

1. Los tapetes de Teotitlán del Valle no son una artesanía muy antigua, los comenzaron a elaborar a mediados del siglo pasado.
2. Los diseños, en su mayoría, son resultado de un intercambio visual y no son “originales” de la comunidad. Son formas que fueron adaptadas y por lo tanto son resultado de una transculturación.
3. No hay un simbolismo evidente y consciente de los diseños que se tejen en relación con la cosmovisión de los tejedores, como en el caso de otros textiles, por ejemplo los huipiles.
4. La tradición textil en el pueblo se remonta a la época prehispánica; sin embargo, las maneras prehispánicas de producir textiles ya no se acostumbran, al menos en la técnica se perdió por completo (sólo una persona usa el telar de cintura). El telar de pedales fue un instrumento introducido por los españoles en la época colonial.
5. El uso de tintes naturales, actualmente, es un intento por recuperar la tradición y conocimiento prehispánico, además del objetivo de dejar de contaminar con los colorantes químicos. Fue un conocimiento que se perdió con la llegada de los

- colorantes químicos (a mediados de siglo pasado) y que desde los años setenta aproximadamente se ha intentado recuperar. No todos en la comunidad los utilizan, éstos constituyen una minoría.
6. El oficio del artesano es, primero que nada, un trabajo y como tal debe de ser visto y valorado, dejando a un lado las concepciones folklóricas.
 7. Las artesanías además de su valor como tradición constituyen mercancías y muchas veces este carácter determina sus formas y significados.
 8. Los tapetes son un artesanía contemporánea creada a partir de la demanda del turismo, y la elección de diseños prehispánicos tiene que ver con esa demanda y atractivo turístico, además de la identificación del pueblo con sus raíces prehispánicas.
 9. Los artesanos de Teotitlán están muy orgullosos de sus raíces prehispánicas y les gusta vender su artesanía como un símbolo e imagen de esa identidad.
 10. En el pueblo hay productores y comerciantes, la gran mayoría son productores, la minoría son los “acaparadores”. Existe mucha desigualdad social.
 11. Actualmente es difícil que una familia sólo viva de la venta de tapetes, la gente tiene otros oficios y emigra a las ciudades o al extranjero. Todos saben tejer pero no todos se dedican a eso.
 12. Los artesanos no usan los tapetes, son objetos que hacen para el turismo. Anteriormente sí usaban las cobijas que tejían. Ahora los tejidos los usan para poner en los asientos de los coches por ejemplo, o para hacer sus morrales.
 13. La traducción de *laadi guich*, como en zapoteco se refieren a los tapetes, quiere decir tapete de lana; esto quiere decir que la forma ha cambiado pero en esencia sigue siendo lo mismo, ya sea cobija, sarape o tapete. De esta manera ellos lo significan igual.

Queda la pregunta sobre qué propuestas y alternativas se pueden plantear para el artesano y sus artesanías teniendo el conocimiento de lo ya dicho. Esta investigación puede servir como base para desarrollar proyectos de gestión y desarrollo interculturales en comunidades como Teotitlán del Valle, Oaxaca, esto sería una manera práctica de dar continuidad a la investigación. Los caminos, sin embargo, son múltiples pues podría profundizarse en cada uno de los temas tratados y los problemas planteados: el tema de la identidad, el origen de

los símbolos, la comercialización de artesanías, la formación y el oficio de los artesanos, su condición social; las políticas culturales, el desarrollo de comunidades indígenas, la migración, la alimentación, la situación del campo, etcétera.

Si bien este trabajo responde a las preguntas sobre qué son y qué nos dicen los *tapetes zapotecos*, la discusión queda abierta.

Anexos

Glosario técnico

Alumbre: fijador que se utiliza para el teñido.

Amole: hierba cuyas raíces machacadas y hervidas se usan como jabón para lavar la lana.

Anilinas: colorantes químicos que se utilizan para teñir textil.

Añil: carbón o especie de piedra resultado del proceso de fermentación de una planta de la cual se obtiene el color azul.

Bailarina: es una estructura con un eje que permite colocar las madejas y al girarla ir sacando hilo para elaborar canillos.

Canillo: tubo pequeño de carrizo donde se enrolla el hilo y después se utiliza para tejer.

Cardas: son tablas de madera con forma cuadrada que tiene “cerdas” metálicas.

Estibador: regla de madera para controlar el ancho del tejido.

Dobladillo: rodillo del telar de pedales donde se enrolla el tejido.

Grana cochinilla: insecto que nace en el nopal del cual se obtiene el ácido carmínico para obtener el color rojo. Los tonos varían según el proceso de teñido.

Lanzadera: herramienta de madera con forma de canoa en cuyo interior se coloca un canillo y por un orificio sale el hilo utilizado para la trama. Su función es pasar entre los hilos de urdimbre de una manera fluida y rápida cuando se teje “cintas” de un solo color.

Madeja: hilo enrollado que se prepara para poder teñirlo sin que se enrede, generalmente son madejas de aproximadamente 250 gr. O las que se preparan para tejer en forma de molotes pequeños bien apretados, ya sea hechos manualmente o con la rueca.

Malacate: es un palo de madera puntiagudo que sirve para hacer hilo, con una base que lo sostiene.

Metate: instrumento de piedra casi plano con tres patas que lo sostienen y un utensilio para moler. Es un mortero prehispánico.

Mesa del telar: vigas de la parte media del telar que sostienen el antepecho y el rodillo donde se enrolla la urdimbre.

Marusha: planta tintórea con la cual se obtiene el color amarillo.

Molote: masa de maíz mezclada con diferentes ingredientes freída en aceite.

Petate: tipo de alfombra tejida de palma cuyo nombre proviene del vocablo náhuatl *petatl*.

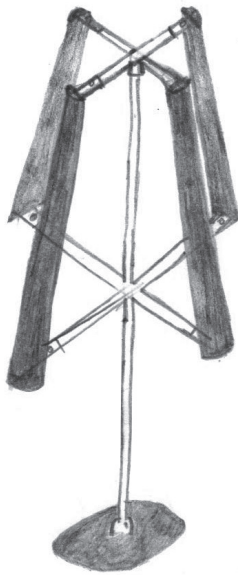
Pericón: planta tintórea con la cual se obtiene otro tono amarillo.

Rueca: mecanismo que se compone por una rueda que hace girar una punta metálica donde se va enrollando el hilo y se obtiene una madeja.

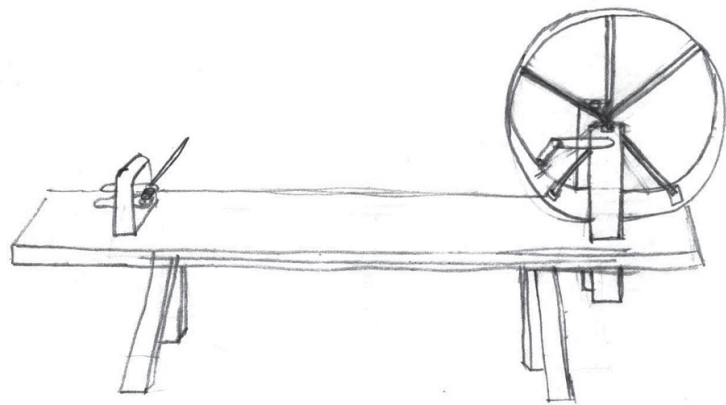
Trama: Hilos horizontales con los cuales se forma el tejido. Y en el caso de los tapetes, los hilos que cubren la urdimbre.
tapete.

Urdimbre: hilos verticales que determinan el largo del tapete.

Herramientas



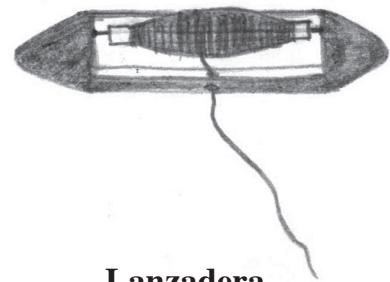
esa cosa que gira “la bailarina”



ésta es una para hacer madejas

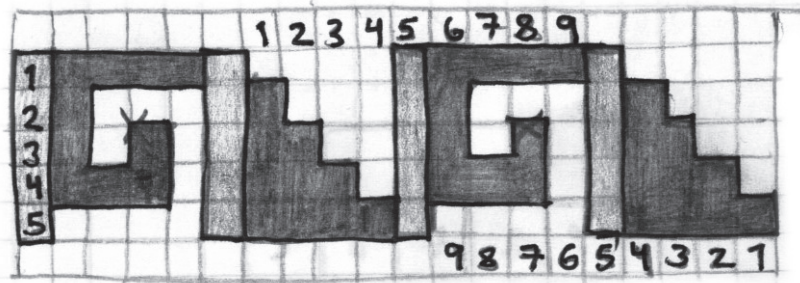


Estibador



Lanzadera

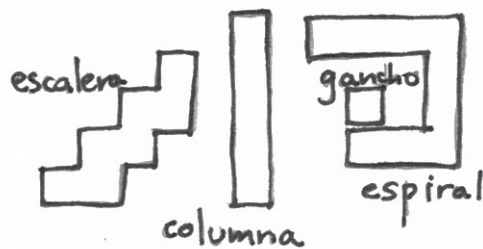
Greca escalonada o xicalcolihqui



División formal de los elementos de la greca

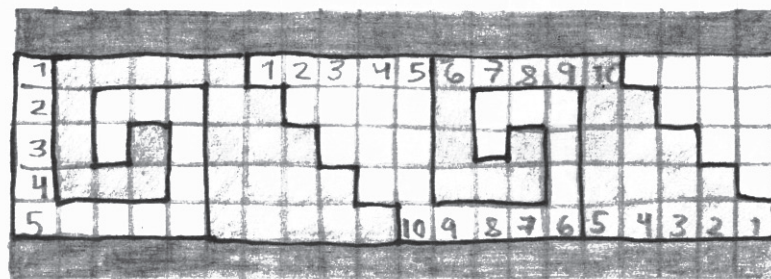
“el largo de la greca es de nueve cuadros para la greca ascendente como la descendente, porque si no se hiciera así, la greca complementaria no se formaría; esto se debe a que desde su concepción se formula el principio figura-fondo”

p. 44



“la espiral tiene un diseño progresivo muy sencillo pues crece una unidad por cada cambio de dirección que desarrolla a partir de la red de cuadros que la contiene”

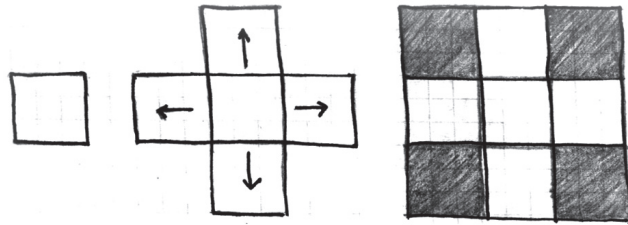
p. 46



“que la greca tuviera como matriz geométrica una red de cuadros no es casual; ésta se empleaba tanto para el uso del tablero matemático como en su cosmogonía”

p. 44

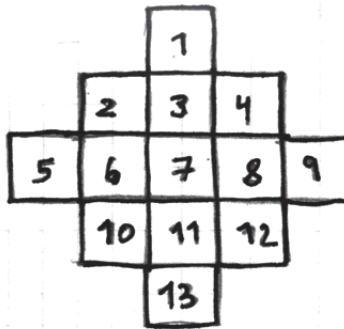
Cuadrado-cruz-pirámide



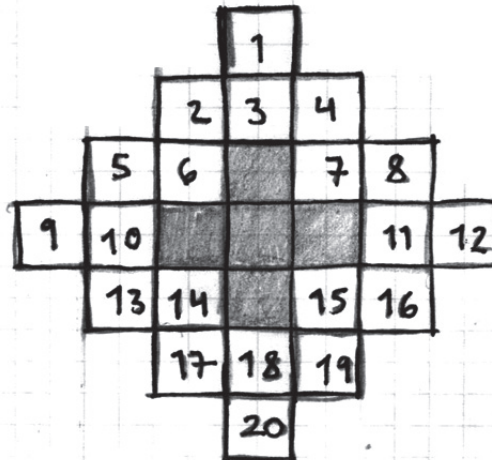
Desdoblamiento del cuadrado

“Del desdoblamiento de la unidad se genera el quin cunche, cuatro elementos a partir del centro, correspondiendo con el mito del primer desdoblamiento de Ometéotl el principio dual (2x2) del que surgen cuatro hijos o Tezcatlipocas asociados a las cuatro direcciones”

p. 74

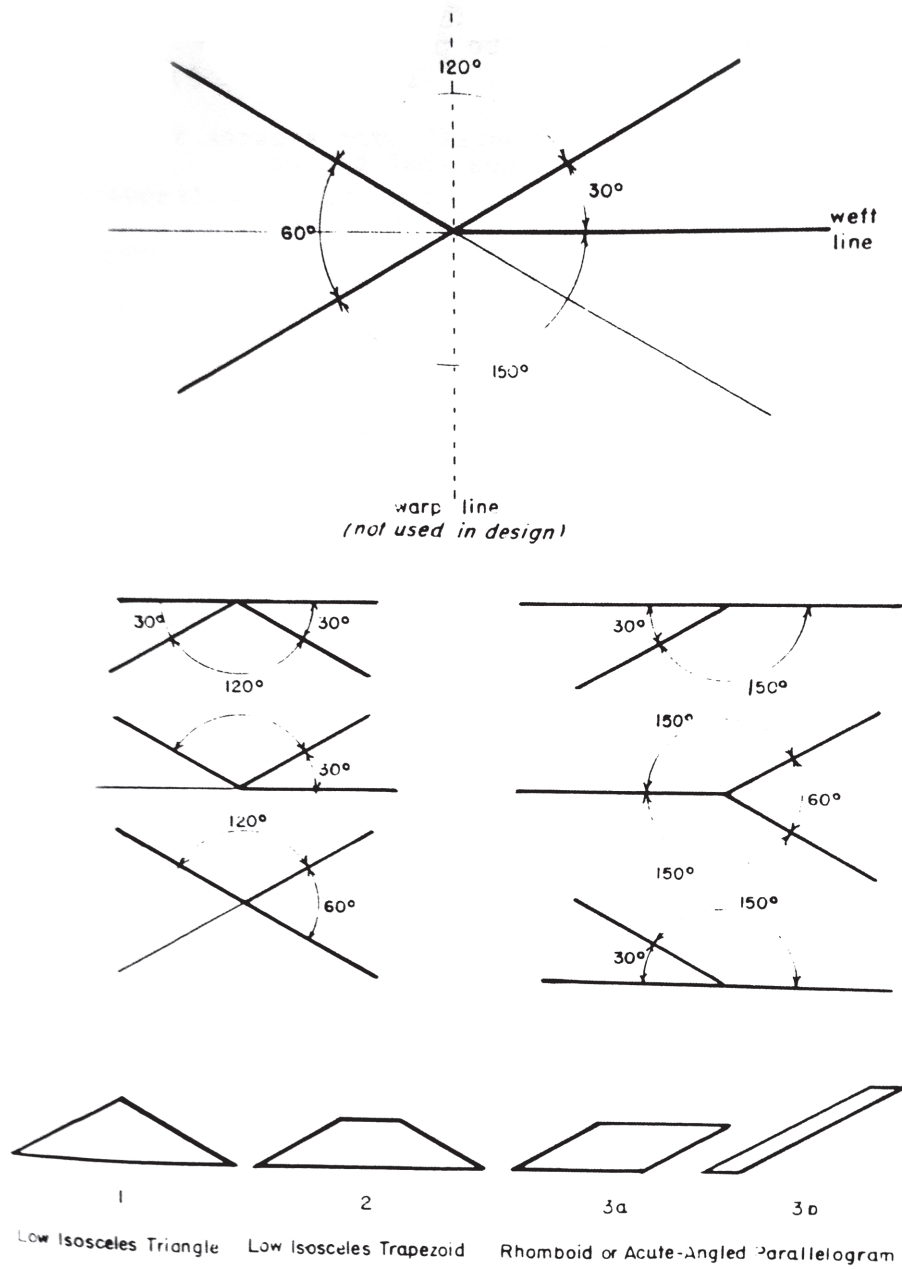


Nuevo desdoblamiento de la cruz en trece unidades



“un nuevo desdoblamiento y podemos dividir en la imagen generada nuestra cruz original interna de la externa que tiene veinte espacios de la retícula. Llevamos tres desdoblamientos, y si seguimos hasta el número trece obtendremos una cruz periférica construida con 52 cuadros y un total de 365 cuadros, todos ellos números claves en la calendárica prehispánica.”

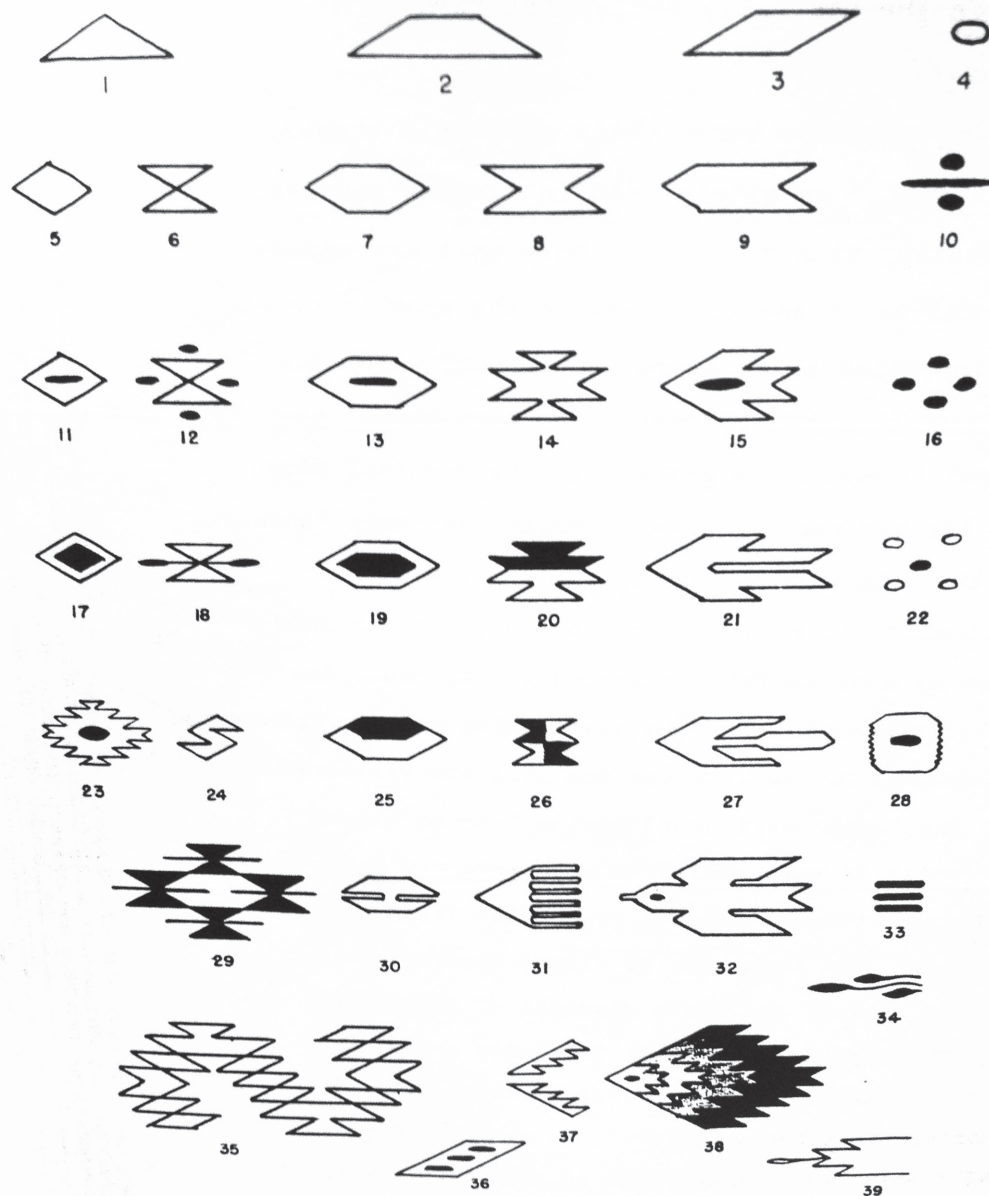
p. 75



Design Elements Produced by the Diagonal Kelim & Horizontals without Verticals

Fig. 6

Fig.2. Elementos formados a partir de los ángulos de 30° y las horizontales. Fuente: *An analysis of the Saltillo style in mexican sarapes*, tesis de maestría en Historia del Arte, University of California, 1931, p.34.

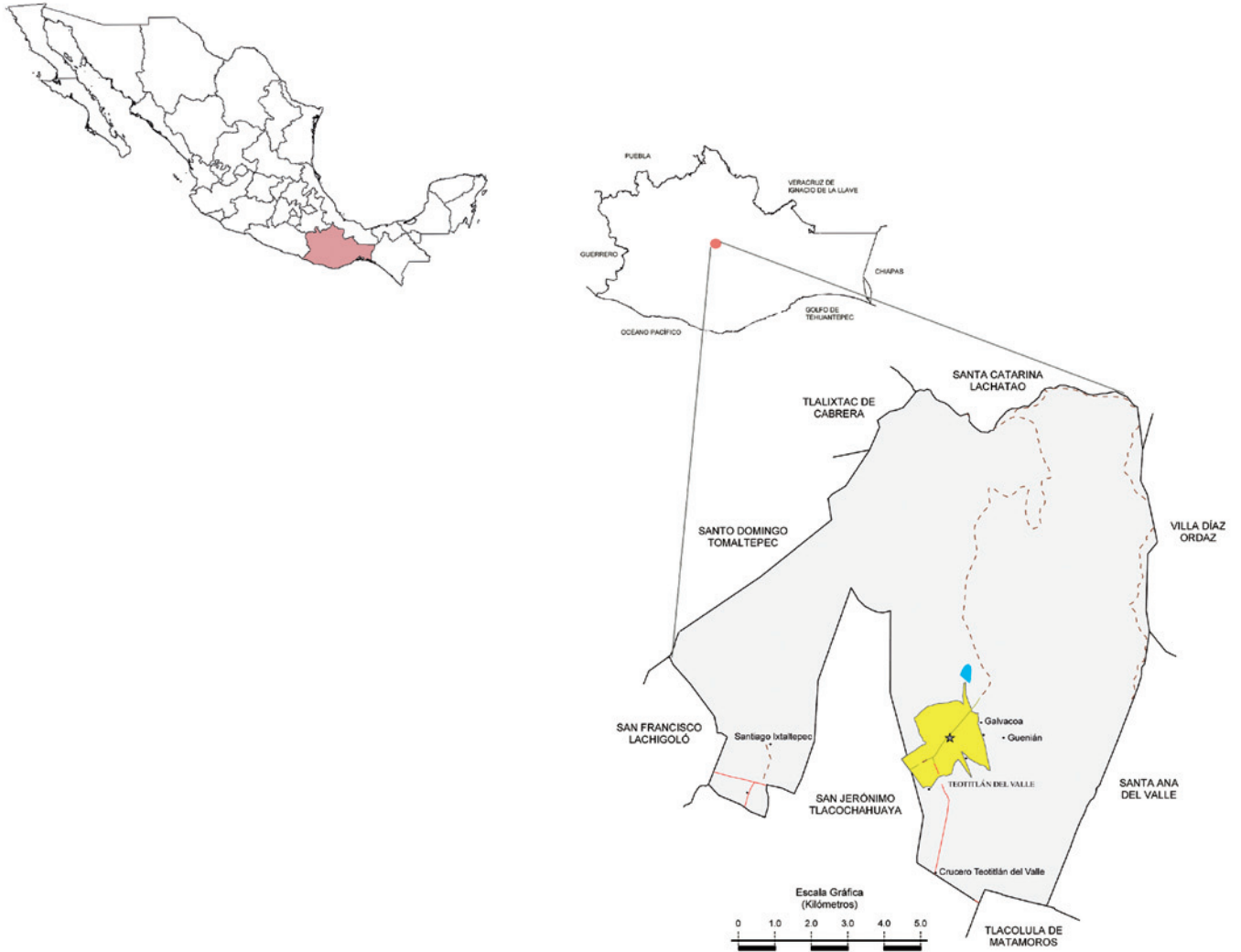


Center and Border Motifs Derived from the Four Basic Shapes

Fig. 7

Fig.3. Formas derivadas de las cuatro formas-base. Fuente: *An analysis of the Saltillo style in mexican sarapes*, tesis de maestría en Historia del Arte, University of California, 1931, p.36.

Ubicación geográfica de Teotitlán del Valle, Oaxaca



Fuente: Instituto Estatal de Geografía y Estadística (INEGI), agosto 2013.

Anexo fotográfico

Fotografías:
María Santibáñez



1. Diseño "Ojo de Dios."



2. Detalle de la anterior.



3. Diseño de diamantes, lluvia y cerillitos.



4. Detalle de la anterior.



5. Diseño "Diamante Zapoteco."



6.Variante del diamante en colores naturales.



7. Diseño "Greca flor."



9. Diseños comerciales y diseño de Henri Matisse.



10. Objeto decorativo “chorizo” de diamantes.



11. Diamantes de colores en anilinas.



12. Cobija antigua de principios del siglo XX con diseño de “Estrella.”



13. Oveja.



14. Textura de lana.



15. Urdimbre pasando por malla.



16. Mallas.



17. Peine y tejido.



18. Pedales.



19. Madejitas.



20. Peine, estibador y madejitas para la trama.



21. Telares.



22. Luvia.



23. Canasta y madejitas.



24. Abril.



25. Lupita.



26. Cerro Sagrado "El Picachu."



27. Iglesia de la Preciosa Sangre de Jesucristo.



28. Señoras vendiendo tamales en la plaza del pueblo.



29. Maíz pinto.



30. Maíz amarillo.



31. Madejas teñidas con anilinas.

Bibliografía

ACEVEDO, Esther. “La cultura que nació con la independencia; artistas y artesanos. Siglo XIX” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

ÁLVAREZ, José Rogelio. “La relación entre arte popular y artesanías 1969” en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

Artes de México. *Sarape de Saltillo. Colección uso y estilo*, Museo Franz Mayer, Artes de México, 2008, 111 p.

BECERRIL STRAFFON, Rodolfo. “Cómo ayudar al artesano popular 1979” en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

BONFIL BATALLA, Guillermo. “El México profundo mostró, por un momento, su presencia 1920-1930” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

BRODA, Johanna. “La unidad del hombre con el cosmos. Observación y cosmovisión en el mundo prehispánico” en *Arqueología Mexicana*, vol. I, núm. 3, agosto-septiembre 1993.

Cámara de Senadores. “Los comerciantes, empresarios de un negocio no comprometido con las leyes del trabajo ni con la seguridad social 1960” en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

CARRASCO, Sergio (comp.) y Ana María Gómez G. (investigadora). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Oaxaca*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p.233.

CARRASCO, Sergio. “Introducción” en Sergio Carrasco (comp.) y Ana María Gómez G. (investigadora). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Oaxaca*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

CARRERA ROBLES, Jorge. “Introducción” en *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Chihuahua*. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

CASO, Antonio. “Exposición de arte popular mexicano en Nueva York 1940” en Victoria Novelo (comp.), *Artisanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

❖ “Genuinos y falsificados 1942” en Victoria Novelo (comp.) *Artisanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

❖ “Entendemos por arte popular 1942” en Victoria Novelo (comp.) *Artisanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

CASTAÑÓN, Adolfo. “Presentación” en Fondo de Cultura Económica, *Códice Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

CASTRO-LEAL ESPINO, Marcia. “Sellos prehispánicos de la costa del Golfo” en *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Veracruz*, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael. “Animus Popularis” en *Arte popular mexicano. Cinco Siglos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

❖ “Telar del viento” en María Teresa Pomar y Juan Rafael Coronel Rivera (textos). *Arte textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya*, Fomento Cultural Banamex, México, DF, 2003.

COVARRUBIAS, Francisco y Emiliano Zárate, *Teotitlán del Valle. Un pueblo zapoteca del valle de Tlacolula, Oaxaca*, Universidad Autónoma Benito Juárez Oaxaca, octubre 2007, 174 p.

DE ÁVILA, Alejandro. “Tejidos que cuidan el alma” en *Artes de México. Textiles de Oaxaca*, núm.35, 1996.

❖ “Mito y motivo” en Kathryn Klein (comp.), *El hilo continuo: la conservación de las tradiciones*, Fomento Cultural Banamex, The Getty Conservation Institute, México, 1997.

Dirección General de Culturas Populares. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Hidalgo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, 180 p.

Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Veracruz*, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009, 162 p.

EDER, Rita. “Presentación” en *Arte popular mexicano. Cinco Siglos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

ESQUIVEL BUSTAMANTE, Miguel Ángel. “Posicionamiento histórico-cultural de la estética en América Latina” en *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos no.32*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

❖ “Hacia una simbólica del mal en América Latina. Posiciones y tensores para una historia de su estética” en *Pensares y Quehaceres. Revista de políticas de la filosofía*, núm. 3, septiembre del 2006.

ESPEJER, Carlos. “La importancia de conservar proteger las manufacturas populares” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

FÁBREGAS, Andrés. “La identidad en los textiles de Chiapas 1993” en Victoria Novelo (comp.), *Artisanos, artesanías y arte popular en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

FAHMEL BEVER, Bernard. “Monte Albán. Historia de una ciudad” en *Arqueología Mexicana*, agosto-septiembre 1993, vol. I, núm. 3.

FIELD, Frederick V. *Pre-hispanic mexican stamp designs. 602 illustrations*, Dover Publications, Inc., 1974, NY, 208 p.

Fondo de Cultura Económica. *Códice Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

FISHGRUND STANTON, Andra. *Zapotec Weavers of Teotitlan*, Museum of New Mexico Press, 1999, 114 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “[Arte elitista y arte popular] Objeto y método de la estética” en María Rosa (presentación y compilación), *Antología de la Estética en México Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

❖ “Sociología de las transformaciones del proceso artístico” en María Rosa (presentación y compilación). *Antología de la Estética en México Siglo XX*, UNAM, México, 2006.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María. “Más allá de la forma” en *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Michoacán*, Dirección General de Culturas Populares, 2007.

GEERTZ, Clifford. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura” en *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2006.

HAUSSER, Arnold. *Introducción a la historia del arte*, 3ª edición, Guadarrama, Madrid, 1973, 531 p.

HERNÁNDEZ DIAZ, Jorge, Gloria Zafra *et al.* “Los tapetes de Teotitlán” en *Artesanías y artesanos en Oaxaca. Innovaciones de la tradición*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Oaxaca, 2001.

HERNÁNDEZ REYES, Marco Antonio. “Iconografías de los nahuas y totonacas del centro de Veracruz” en *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía*. Veracruz, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009.

HÍJAR, Alberto. “Para comprender las imágenes” en María Rosa Palanzón (presentación y compilación), *Antología de la Estética en México Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

❖ “Sobre la científicidad de la estética” María Rosa Palanzón (presentación y compilación). *Antología de la Estética en México Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Los códices de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Exposición temporal, México, 1979, 142 p.

JENKIS, Katherine Drew. *An analysis of the Saltillo style in mexican sarapes* (Tesis de maestría). University of California, 1931.

JUELKE, Paula Marie. “Colores, texturas y técnicas del sarape” en Artes de México, *Sarape de Saltillo. Colección uso y estilo*, Museo Franz Mayer, Artes de México, 2008.

KLEIN, Cecilia F. “La iconografía y el arte mesoamericano” en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 55, mayo-junio 2002.

KUBLER, George. “Las artes, nobles y llanas” en Instituto de Investigaciones Estéticas, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular*, Coloquio Internacional de Zacatecas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

LARA MEZA, Ada Marina, Felipe Macías Gloria y Mario Camarena Ocampo (coord.) *Los oficios del historiador: taller y prácticas de la historia oral*, Universidad de Guanajuato, León, Guanajuato., 2010, 162 p.

LECHUGA, Ruth D. *Las técnicas textiles en el México indígena*, Fonda Nacional para el fomento de las Artesanías, Fondo Nacional para las Actividades Sociales, México, 1982, 47 p.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia y Andrés Ruiz Lombardo (investigación y selección). *Orlas, cenefas y motivos prehispánicos*, Serie de información gráfica, Archivo General de la Nación, México, 1979, 68 p.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. “Coyolxauhqui en el mito” en *Arqueología Mexicana*, vol. XVII, núm. 102, marzo-abril 2010.

LOTMAN, Iuri M. “El símbolo en el sistema de la cultura” en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Frónesis, Madrid, 1996.

MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, 111p.

MARÍN DE PAALEN, Isabel. *Historia General del Arte Mexicano. Etno-Artesanías y Arte Popular*, Editorial Hermes, S. A., México-Buenos Aires, 1974, 222 p.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, Enrique y Enrique Méndez Torres (comp.). “Capítulo LIII. De la casa y doctrina de Teutilán” en *Historia de los pueblos indígenas de Oaxaca. Extractos de las Obras Palestra Historial y Geográfica Descripción. Escritas por el Fraile Dominico Francisco de Burgoa*, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C., 2011, 282 p.

MENDOZA, Arnulfo. *Arnulfo Mendoza. Weaving a cultural testimony*, The Art Center Museum, Chicago, Printed at Oaxaca, México, 2003, 62 p.

MORRIS, Walter F., Jr. *Dinero hecho a mano. Artesanos de América Latina en el Mercado*, Organización de los Estados Americanos, Washington, D.C., 1996, 168 p.

NELLIS, Neil y Jane Goodner de Nellis *Diccionario zapoteco de Juárez*, Instituto Lingüístico de Verano, México, D.F., 1983, 484 p.

NOVELO, Victoria (comp.). *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, 303 p.

NOVELO, Victoria. “Ser indio, artista y artesano en México” en *Espiral*, vol.9, número 25, septiembre-diciembre, Universidad de Guadalajara, México, 2002.

❖ “Presentación” en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

❖ “El indigenismo y las artesanías 19948-1951” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

❖ “Situación de la producción artesanal en la economía 1981” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

❖ “El patrimonio cultural vivo 1993” en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

OLGUÍN, Enriqueta M. “Presentación” en *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Hidalgo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

OROZPE ENRÍQUEZ, Mauricio. *El código oculto de la greca escalonada. Tloque Nahuaque*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, 219 p.

OUDIJK, Michel R. “Mixtecos y zapotecos en la época prehispánica” en *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 90.

PALACIOS FLORES, Gustavo (coord.). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Chihuahua*. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p.85.

PALANZÓN MAYORAL, María Rosa. “Presentación” en María Rosa (compilación), *Antología de la Estética en México Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

PEDROSA, Mario. “Arte culto y arte popular” en Instituto de Investigaciones Estéticas, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular*, Coloquio Internacional de Zacatecas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

PÉREZ AZNAR, David Israel. “Arte/sano como actitud” en Secretaria de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, *Arte/sano÷artistas 2.0*, Museo de Arte Popular, México, 2011.

PINELO, Aldeo, Gerardo Anubis et. al. *Aplicación de colorantes naturales en los textiles de Teotitlán del Valle, Oaxaca, México; y su relación con el turismo* (Tesina). Instituto Politécnico Nacional, Escuela Superior de Turismo, Oaxaca, 2007.

POMAR, María Teresa y Juan Rafael Coronel Rivera (textos). *Arte textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya*, Fomento Cultural Banamex, México, DF, 2003. 87 p.

POMAR, María Teresa. “Ritos que son ropas” en María Teresa Pomar y Juan Rafael Coronel Rivera (textos), *Arte textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya*, Fomento Cultural Banamex, México, DF, 2003.

RAGON, Michel. “El arte popular y/o la contra-cultura” en Instituto de Investigaciones Estéticas, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular*, Coloquio Internacional de Zacatecas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa. "Mitla, fantasía y realidad. Serpientes de piedra" en *Arqueología Mexicana*, vol. I, núm. 3, agosto-septiembre 1993.

RAMÍREZ GARAYZAR, Amalia (coord.). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Michoacán*, Dirección General de Culturas Populares, 2007, p.193.

RAMÍREZ GARAYZAR, Amalia. "Introducción" en Amalia Ramírez Garayzar (coord.) *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Michoacán*, Dirección General de Culturas Populares, 2007.

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. "Experiencia estética e identidad en América Latina" en *Aisthesis*, N° 33, 2000.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. "La formación y funcionamiento de los gremios en la Nueva España. Siglo XVI" en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel. "Técnicas y materiales que aportaron los españoles. Primera mitad del siglo XVI" en Victoria Novelo (comp.), *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

SÁNCHEZ SERRANO, Rolando. "La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados" en María Luisa Tarrés (coord.), *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, FLACSO, 2001.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética*, Grijalbo, 1992, p.271.

❖ "La definición del arte" en María Rosa Palanzón Mayoral (presentación y compilación) *Antología de la Estética en México Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

SAYER, Chloë. *Mexican Textile Techniques*, Shia Ethnography, UK, 1988, 64 p.

❖ *Diseños mexicanos, arte y decoración*, Editorial Libsa, Madrid, 1990.

❖ “*Vidas hiladas en Teotitlán*” en *Artes de México. Textiles de Oaxaca*, núm.35, 1996.

Secretaría de la Cultura del Gobierno del Distrito Federal. *Arte/sano ≠ artistas*, Museo de Arte Popular, México, 2010, 269 p.

—*Arte/sano ≠ artistas 2.0*, Museo de Arte Popular, México, 2011, 174 p.

STAVENHAGEN, Rodolfo y Margarita Nolasco (coord.) *Política cultural para un país multiétnico*, Dirección General de Culturas Populares, Colegio de México, 1988.

STEPHEN, Lynn, “Capítulo IV. El escenario: los zapotecas de Teotitlán del Valle”, “Capítulo V. Historias disputadas: mujeres, hombres y las relaciones de producción en Teotitlán, 1920-1960)” y “Capítulo VI. El trabajo textil: las relaciones de etnicidad, clase y género” en *Mujeres zapotecas*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, México D.F., 1998.

The Museum of New Mexico Press, *Navajo weaving handbook*, Museum of New Mexico Press, United States of America, 1974, 78 p.

The Pepin Press, *Diseños mexicanos antiguos*, The Pepin Press, Amsterdam, 2002, 128 p.

TOUSSAINT, Manuel. “El arte popular y el arte no popular 1961” en en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

TRABA, Marta. “Relaciones actuales entre arte popular y arte culto” en Instituto de investigaciones Estéticas, *La dicotomía entre el arte culto y arte popular*, Coloquio Internacional de Zacatecas, Instituto de investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

TUROK, Marta. “Claves para descifrar algunos enigmas” en *Artes de México. Textiles de Oaxaca*, núm.35, 1996, pp.

❖ “Color y símbolo en el textil mexicano” en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

❖ “Como acercarse a las artesanías 1988” en Victoria Novelo (comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular en México. Una historia ilustrada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

Universidad Nacional Autónoma de México. *Arte popular mexicano. Cinco Siglos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, 195 p.

URCID SERRANO, Javier. “La escritura zapoteca prehispánica” *Arqueología Mexicana*, núm. 26, julio-agosto 1997.

URIARTE, María Teresa. “Mariposas, sapos, jaguares y estrellas. Práctica y símbolos del juego de pelota” en *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, núm. 24, junio 2007.

VÁSQUEZ, Marco A. y Luz Vásquez, *Cómo hacemos tapetes en Sta. Ana del Valle, Oaxaca*, Instituto Tecnológico Agropecuario de Oaxaca, Casa de la Cultura Oaxaqueña, Colección: cómo hacemos No.1, Oaxaca, 1992, 9 p.

VELA PEÓN, Fortino. “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa” en María Luisa Tarrés (coord.) *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, FLACSO, 2001.

VELASCO RODRÍGUEZ, Griselle J. *Origen del textil en Mesoamérica*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1995. 305 p.

WEITLANER JOHNSON, Irmgard. “Anatomía de una tradición textil” en *Artes de México. Textiles de Oaxaca*, núm.35, 1996.

WINTER, Marcus. “12 mil años de historia y cultura en Oaxaca. Panorama arqueológico” en *Arqueología Mexicana*, vol. I, núm. 3, agosto-septiembre 1993.

❖ “La arqueología de los Valles Centrales de Oaxaca” en *Arqueología Mexicana*, vol. V, núm. 26, julio-agosto 1997.

WINTER, Mark. “Huellas del sarape en la historia” en Artes de México, *Sarape de Saltillo. Colección uso y estilo*, Museo Franz Mayer, Artes de México, 2008.

ZEMELMAN, Hugo. *Conocimientos y sujetos sociales. Contribución al estudio del presente*, Colegio de México, México, 2000, 226 p.

Fuentes orales

Entrevista a Adrián Gómez el 12 de octubre de 2012 en Oaxaca de Juárez, México. Por Andrea Prudencio.

Entrevista a Lucía Prudencio Núñez el 2 de abril del 2013 en Xalapa, Ver., México. Por Andrea Prudencio Núñez.

Entrevista realizada a Julián Martínez Bazán el 1ero de junio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio Núñez.

Entrevista realizada a Julián Martínez Bazán el 6 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio.

Conversación informal con Edmundo Gonzáles el 18 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México.

Conversación informal con Reynaldo Sosa, Gloria y Rina Sosa Contreras el 18 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México.

Conversación informal con Marculino Martínez el 19 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México.

Entrevista realizada Luvia Bazán Ruiz el 19 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio.

Entrevista a Aurora Bazán el 22 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio.

Entrevista a José Buenaventura Gonzáles Gutiérrez el 22 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio.

Conversación informal con Bonifacio Mendoza el 22 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México.

Entrevista realizada a Francisca Ruiz García el 25 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio Núñez.

Entrevista realizada a Jerónimo Bazán Ruiz el 25 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio Núñez.

Entrevista realizada a Guillermina Bazán Contreras el 25 de julio del 2013 en Teotitlán del Valle, Oax., México. Por Andrea Prudencio Núñez.

Cuestionario-entrevista realizado en la Feria del Tapete en Teotitlán del Valle, Oax., México, el 25 de julio del 2013 a: Alberto López, Francisca Contreras, Hilario Chávez, María Pablo, Mario Gonzáles, Nicolasa Contreras y Pedro Vicente Ruiz.