UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA PRESERVACIÓN DEL TELAR DE CINTURA EN SANTA MÓNICA: UNA PRÁCTICA EN RIESGO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN DESARROLLO Y GESTIÓN INTERCULTURALES

PRESENTA:

JIMENA BARRÁN ZUBARAN

ASESORA DE TESIS:

DRA. ELISA MARGARITA MAASS MORENO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2019

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

ÍNDICE

Agradecimientos ..... pág. 9

Introducción ..... pág. 13

PRIMERA PARTE. CONTEXTO HISTÓRICO Y ACERCAMIENTO AL TELAR DE CINTURA

Capítulo 1. El pueblo otomí y la comunidad de Santa Mónica en Tenango de Doria, Hidalgo .... pág. 23

1.1 Antecedentes históricos del pueblo otomí..... pág. 24

1.2 Aproximaciones a la región otomí de Tenango de Doria ..... pág. 31

1.3 La comunidad de Santa Mónica ..... pág. 38

Capítulo 2. El telar de cintura ..... pág. 55

2.1 Surgimiento y elementos básicos de su composición ..... pág. 55

2.2 Acercamiento al telar de cintura en el México prehispánico y la actualidad ..... pág. 74

2.3 Técnicas textiles del pueblo otomí ..... pág. 86

2.4 El telar de cintura entre los otomíes orientales: El tejido en curva ..... pág. 91

2.5 El telar de cintura en Santa Mónica ..... pág. 100

SEGUNDA PARTE. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Capítulo 3: Entre la gestión y preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial ..... pág. 109

3.1 Sobre la cultura, la identidad y el patrimonio ..... pág. 109

3.2 El saber-hacer del tejido en telar de cintura como Patrimonio Cultural Inmaterial ..... pág. 120

3.3 Gestión y preservación del patrimonio cultural ..... pág. 127

Capítulo 4. Entre la cultura y el desarrollo..... pág. 137

4.1 El desarrollo y el enfoque economicista ..... pág. 137

4.2 Teorías del desarrollo desde una mirada local y no económica global ..... pág. 142

4.3 La cultura como pilar de desarrollo ..... pág. 150

4.4 El aporte del patrimonio cultural inmaterial al desarrollo y la importancia de su preservación ..... pág. 163

TERCERA PARTE. HALLAZGOS DEL TRABAJO DE CAMPO Y PROPUESTAS DE PRESERVACIÓN

Capítulo 5: Metodología y hallazgos de la investigación ..... pág. 171

5.1 Metodología ..... pág. 172

5.2. Hallazgos ..... pág. 178

Capítulo 6. Propuestas de preservación ..... pág. 229

6.1. Muestra fotográfica ..... pág. 231

6.2. Video documental ..... pág. 244

6.3 Ilustraciones ..... pág. 249

Reflexiones finales ..... pág. 253

Bibliografía ..... pág. 263

Glosario ..... pág. 277

Agradecimientos

Son muchas las personas a las que debo agradecer por apoyarme a alcanzar este gran logro. Principalmente a mi familia, mamá, papá, Alex, Dina, Fer y Rodrigo, de quienes siempre he recibido amor, palabras de aliento, consejos y apoyo incondicional. Muchas gracias por compartir esta vida conmigo y nutrirla de momentos y sentimiento maravillosos. Ustedes son la mayor bendición.

Gracias a la honorable Universidad Nacional Autónoma de México en donde tuve la fortuna de formarme y adquirir los conocimientos profesionales que me permiten reconocerme como Licenciada en Desarrollo y Gestión Interculturales.

A la doctora Margarita Maass Moreno, gracias por orientarme, por sus comentarios y ánimos, por creer en esta investigación e impulsarme a continuar.

Gracias a Cecilia Barraza, Eduardo Quintanar, Tihui Campos y Alí Albarrán por el tiempo que se tomaron para leer el presente trabajo y

por cada una de las mejoras sugeridas, así como por su disponibilidad y atención en el proceso.

De manera especial quiero agradecer a la señora Elvira Clemente por ser mi amiga y maestra, así como a Lucero, Paola, Sara y Lorena, quienes me acogieron como un miembro más de su familia durante mis estancias de investigación en Santa Mónica, sin su apoyo esta investigación hubiera conllevado muchas dificultades. Gracias también a los demás habitantes de la comunidad, entre ellos a la señora María Nicolás, a la enfermera Elizabeth José y a la maestra Macaria por su participación e interés.

A los miembros del Colectivo Organizador de Textiles: Dani, Edith, Erika, Miroslava, Joyce, Rodrigo, Juan, Mali, Edna, Miguel y Mau, les agradezco el permitirme ser parte de esta gran iniciativa que me ha enseñado a valorar, conocer y ser parte de los diversos contextos en donde se entretejen los hilos para formar lienzos maravillosos, cargados de historia, lucha y resistencia.

A los integrantes del Colectivo *Tlalaná,* por permitirme conocer modos distintos de aprender y de convivir, gracias por sembrar en mí inquietudes y por compartirlas.

A mis compañeras de la Escuela de Artesanías Mali, Lupe, Flor, Jime y Joyce por compartir pasiones textileras, por tejer amistad y cariño.

Agradezco al Programa Multidisciplinario de Diseño y Artesanía de la UAM Azcapotzalco, en especial al profesor Fernando Shultz, por permitirme coincidir con la comunidad de Santa Mónica y con las increíbles personas que ahí encontré.

Al Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga muchas gracias por concederme el acceso al acervo textil otomí que resguardan, mi estancia en el Centro de Estudios fue muy fructífera para la investigación.

Gracias también a Laura Martínez, fundadora de la productora independiente *Cinemanite*, por ayudarme a realizar el increíble documental que queda como propuesta de preservación de este trabajo.

Además quiero agradecer enormemente a mis dos intelectuales favoritas, Natalia y Patricia quienes me apoyaron en distintos momentos del recorrido durante la elaboración de esta tesis. Sus comentarios y conocimientos van plasmados en este trabajo.

A mi alma gemela Fernanda, gracias por ser mi diseñadora de cabecera, por apoyarme en la elaboración de varias de las imágenes que ilustran la investigación y por el diseño de la misma. Gracias por siempre estar.

A mi segunda familia Ricardo, Cony y Rick, gracias por su apoyo constante. Rick gracias por ser mi compañero y amigo, por el amor y el respeto que han permitido que formemos este camino juntos.

Y por último, pero con un agradecimiento enorme, a mis amigos y amigas con quienes he aprendido a crecer y a compartir.

Introducción

En México existe una gran variedad de textiles elaborados de forma artesanal con diferentes fibras, colores, técnicas de tejido, iconografía, bordados, confección y diseño, lo que nos habla de una gran diversidad textil.

Detrás de cada una de estas piezas se encuentran individuos con una historia de vida y un arraigo cultural; los textiles que elaboran nos cuentan un poco del ambiente en donde surgen, la manera de obtener las materias primas y el trato que se les da, así como los tiempos destinados a su producción. Si profundizamos más, su iconografía nos remite a su historia, al significado de cada uno de los símbolos y colores empleados; además, nos permite estudiar el contexto actual y su relación con su pasado histórico.

Esta serie de elementos pueden ser leídos en un textil y nos cuentan sobre su identidad cultural y lugar de procedencia, aunado a los complejos procesos que se requieren para su elaboración y que han sido transmitidos por años a lo largo de las generaciones, los cuales inevitablemente experimentan cambios para adaptarse y perdurar.

Dichos elementos y procesos llamaron mi atención desde hace varios años atrás y me han hecho voltear hacia los textiles para indagar a través de ellos rincones de México que aún no he visitado; conocer realidades a veces crudas y otras tantas con tintes de solidaridad, resistencia y organización colectiva.

Esta riqueza textil y cultural va decreciendo cada vez más a lo largo del país; los procesos y las técnicas se pierden con mayor frecuencia en las comunidades debido a diversos factores que de cierta manera orillan a quienes las llevan a cabo a cambiar de actividad u oficio. Los procesos de globalización que conlleva la migración, el impulso de la tecnología, la industrialización y los acelerados procesos de comunicación, acrecientan cada vez más las situaciones de desigualdad que se viven entre la población urbana y la rural.

Este panorama es una constante en diversas regiones del país, de la cual no escapa Santa Mónica, una comunidad otomí asentada en medio de las montañas sobre la Sierra Madre Oriental, ubicada en la región conocida como Otomí–Tepehua[1] en el municipio de Tenango de Doria en el Estado de Hidalgo.

Esta localidad presenta un número reducido de habitantes que conservan varias prácticas tradicionales, entre ellas las fiestas de las mayordomías y el carnaval, así como la vestimenta típica, en el caso de las mujeres de la tercera edad; además del culto al agua y a la tierra por ser entes sagrados que les brindan alimento y protección.

1. El Gobierno del Estado de Hidalgo y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía denominan así a la Región XIII Otomí – Tepehua, que forma parte de las 17 Regiones Administrativas en que se divide la entidad.

Las mujeres se dedican al bordado de “Tenango” para realizar cojines, caminos de mesa y bolsas, entre otros artículos. Este tipo de trabajo comenzó a llevarse a cabo en la comunidad en la década de los sesenta. Antes realizaban otras actividades artesanales como el bordado de pepenado para blusas y el telar de cintura para fajas y quechquémitls, todas ellas prendas que conforman la vestimenta tradicional femenina. En la actualidad, el telar de cintura es una actividad que se practica muy poco debido a varios factores, entre ellos: el acceso a ropa industrializada en grandes cantidades y a precios muy bajos, la búsqueda de oportunidades laborales que les permita generar mayores ingresos económicos dentro y fuera de la comunidad, además de la discriminación étnica.

Considerando la situación previamente descrita, el primer objetivo de la investigación fue analizar los factores que han influido para que la práctica del telar de cintura en la comunidad de Santa Mónica se encuentre en riesgo. Para ello se analizaron las diferentes situaciones que desde hace varios años han contribuido a que paulatinamente la práctica se encunetre propensa a desaparecer, considerando aspectos culturales, sociales y económicos.

El segundo objetivo de la investigación fue identificar qué beneficios podría traer a la comunidad el que se lleven a cabo acciones para la preservación del telar de cintura y su relación con el desarrollo. Con este fin se analizaron las características que la posicionan como patrimonio cultural y saber–hacer tradicional de la comunidad para ligarlas con el concepto de desarrollo y las posibilidades que esta práctica presenta para fungir como un detonador del mismo. Si bien desde mediados del siglo XX se le ha relacionado a la opulencia económica y al impulso de la industrialización, en esta tesis se abordan

otras maneras de mirar al desarrollo[2], las cuales consideran relevante las pertenencias y prácticas culturales para promover un desarrollo integral en el individuo, de acuerdo con los ideales que dan sentido a su adscripción cultural.

Como tercer objetivo se planteó generar propuestas para la preservación de la técnica de telar de cintura en la comunidad a través de la documentación y transmisión, con la intención de que ello motivara a la participación, organización y empoderamiento de los habitantes de la comunidad. Lo cual se materializó en las tres propuestas que se exponen más adelante.

Mi interés por llevar a cabo esta investigación surgió de la casualidad y de una de las pasiones de mi vida, los textiles artesanales. Las prácticas de campo realizadas a lo largo de la licenciatura me permitieron tener contacto con comunidades dedicadas a la labor textil en los Altos de Chiapas y Xochistlahuaca, Guerrero; momentos en los cuales surgió mi curiosidad por conocer más de cerca los procesos de elaboración.

Al concluir la carrera pude integrarme al Festival Anual de Textiles[3],

2. Véase: Sen, Amartya (1998). Las teorías del desarrollo a principios del siglo XXI. Cuadernos de Economía. núm. 29. pp.73-100. Colombia.Rezsohazy R. (1988). El desarrollo comunitario. Participar, programar e innova
España: Narcea S.A de Ediciones Madrid
Arocena, José (2002). El desarrollo local: un desafío contemporáneo. Uruguay, Montevideo: Universidad Católica, Taurus.

3. El Festival Anual de Textiles (FATEX) es un proyecto autogestivo de difusión cultural sin fines de lucro impulsado por jóvenes estudiantes y egresados de diversas universidades del país, interesados y comprometidos con la revalorización, promoción y conservación del patrimonio textil mexicano. Desde su surgimiento en 2014 el FATEX se ha realizado anualmente en diferentes recintos de la Ciudad de México entre ellos la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Casa Talavera y el Museo del Risco; así como en diferentes espacios de Xalapa, Veracruz

gracias a esta iniciativa he podido contactar con diversos artesanos e intercambiar pláticas, intereses y conocimientos, en particular los relacionados al ámbito textil. Dicho interés me llevó a inscribirme a la carrera técnica del Taller de Textiles de la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para aprender a dominar de manera especializada el manejo de diversas técnicas textiles.

Gracias a la motivación de la maestra Lucía Ruíz durante mi primer año de carrera tuve la oportunidad de participar como voluntaria en el Programa Multidisciplinario de Diseño y Artesanías (ProMDyA) que lleva a cabo la Universidad Autónoma Metropolitana en el plantel de Azcapotzalco (UAM–I), el cual consta de una serie de pláticas, talleres y prácticas de campo para trabajar con artesanos del país. Como parte de este programa se me asignó, junto con otros dos estudiantes, realizar el trabajo de campo en Santa Mónica, en donde permanecimos alrededor de un mes.

Durante nuestra estancia realizamos talleres con niños y mujeres, así como un diagnóstico general sobre la comunidad, en el que se vislumbró la situación de la práctica del telar de cintura junto con situaciones que aquejan la salud y organización de los habitantes, así como la integridad de las mujeres.

Tiempo después consideré importante retomar para mi investigación de tesis el tema del telar de cintura en Santa Mónica, primero por estar relacionado con el tema textil y consecutivamente al reflexionar sobre los escritos de Amartya Sen (1998), Víctor Toledo (1996) y Margarita Maass (2014), los cuales versan sobre la relevancia de considerar a la cultura y sus manifestaciones como pilares fundamentales para promover un desarrollo integral. Lo anterior tenía sentido en mi interés por el

como lo son el Museo de Antropología de Xalapa y el Centro Recreativo Xalapeño.

ámbito textil, no sólo en cuanto al manejo de procesos y apreciación estética, sino también por su función social, así como su trasfondo cultural.

Durante el desarrollo del trabajo empleamos una metodología de investigación cualitativa debido a que la intención era adentrarnos y conocer el fenómeno social desde la perspectiva de los actores que intervienen, a partir de un levantamiento de información descriptiva que nos permitiera conocerlos y entenderlos desde su propio marco de referencia. Ante esto, tomamos en cuenta la referencia de Taylor al mencionar que la metodología cualitativa es "la investigación que produce datos descriptivos, las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable" (Taylor 187: 20).

A partir de considerar las preguntas de investigación y objetivos que nos guiaron, ejecutamos un conjunto de técnicas como la observación participante, la entrevista a profundidad y semiestructurada, que le dieron sentido y cauce a la investigación.

• Preguntas de investigación:

¿Qué factores han influido para que la práctica del telar de cintura en la comunidad de Santa Mónica se encuentre en riesgo y que beneficios podría traer el que se lleven a cabo acciones para su preservación?

¿De qué forma la preservación del telar de cintura puede abonar en el desarrollo de Santa Mónica?

• Hipótesis

La preservación del telar de cintura puede ser uno de los factores que incite al desarrollo en Santa Mónica, a partir de que se generen procesos de control cultural en los que la población tome decisiones propias sobre sus elementos culturales, dando paso a la participación y cohesión en la comunidad para la resignificación y transmisión de sus prácticas tradicionales.

Como producto de las consideraciones y reflexiones, la presente investigación se conformó por tres apartados. La primera parte tuvo como finalidad exponer el contexto histórico y sociocultural del territorio donde se llevó a cabo la investigación, además de darle especial cabida a nuestro tema central: el telar de cintura y los elementos que hacen parte de él. El primer capítulo ofrece una visión general de la región geográfica donde se encuentra Santa Mónica y los aspectos socioculturales que la permean. En un inicio se hizo una breve reseña del pueblo y la lengua otomí, que abarca desde su pasado prehispánico hasta el territorio que ocupa en la actualidad, así como las variantes que presenta su lengua. Más adelante, la investigación se centró en el pueblo otomí de Tenango de Doria y, por último, se describió el contexto actual de Santa Mónica y su relación con las comunidades aledañas.

El segundo capítulo abordó desde el origen del telar de cintura hasta su implementación actual por diferentes pueblos indígenas del país. En él se hace un recuento de los elementos que hacen parte de los textiles tejidos en telar de cintura, para después vislumbrar las técnicas que se desarrollaron en el pueblo otomí y centrarnos en la situación del telar de cintura en la comunidad.

La segunda parte despliega una serie de conceptos que a nuestro juicio fueron pertinentes para comprender los factores que atraviesan las prácticas culturales y la importancia de su preservación. Este apartado busca generar un diálogo entre la noción hegemónica de desarrollo y la concepción de la cultura como un constructo abstracto que permea todos los aspectos de la vida humana y se muestra como un pilar fundamental para pensar el desarrollo de los individuos y la sociedad.

El tercer capítulo abordó la relación que existe entre los conceptos de cultura, identidad y prácticas culturales, así como las formas en que estos hacen parte de la vida diaria y la manera en que se manifiestan. Posteriormente se puso énfasis en las prácticas culturales consideradas como Patrimonio Cultural (PC), se aborda con mayor profundidad el Patrimonio Cultural Intangible (PCI) y los saber-hacer, por ser éstas las categorías en las que se encuentra la práctica del telar de cintura al considerar los significados y códigos culturales que lo permean. Además se analizó la pertinencia de llevar a cabo acciones para la preservación desde un contexto participativo y local.

En el cuarto capítulo se estudió el concepto de desarrollo, desde su concepción económica hasta las diversas nociones que han surgido en los últimos años como el desarrollo sustentable y el desarrollo local, en los que se consideran otros elementos constitutivos de la vida humana como parte fundamental del desarrollo, pensándolo como el crecimiento de la capacidad humana para el pleno ejercicio de la libertad.

La tercera y última parte abordó la metodología y los hallazgos durante las etapas de investigación, así como las propuestas seleccionadas para la preservación del telar de cintura en Santa Mónica. El capítulo 5 describe cada una de las etapas de investigación (pre-producción,

producción y post-producción), los actores que intervinieron, las situaciones y retos que se presentaron, además de los hallazgos y eurekas. En él se establecieron los pasos que marcaron el flujo del trabajo.

El capítulo 6 presenta las propuestas que consideramos más idóneas, viables y factibles para la preservación de la práctica. Cada una de éstas pretende compartir el panorama que se vive en Santa Mónica, en donde la labor de las tejedoras es un elemento que forma parte de la identidad cultural. También busca reconocer la labor creativa, de dedicación y entendimiento pleno que se debe tener para lograr un manejo eficiente del proceso completo de tejido; así como la relevancia que tiene el que éste sea un saber que se conserva desde tiempos milenarios, transmitido por generaciones a pesar de las múltiples situaciones por las que ha atravesado no sólo la comunidad de Santa Mónica, sino los pueblos indígenas en general, a los que por años no se les ha reconocido la manera propia de entender la vida, organizarse, sustentarse y vestir.

Por último, al final del trabajo incluí un glosario en el que se especifica el significado de las palabras que están marcadas en con una tipografía diferente a lo largo del texto, las cuales generalmente hacen referencia a términos relacionados a los procesos textiles y que pueden ser confusas para quienes no están relacionados con el tema. La intención del glosario es que estas palabras puedan ser consultadas en cualquier momento y faciliten la lectura de la investigación.

PRIMERA PARTE: CONTEXTO HISTÓRICO Y ACERCAMIENTO AL TELAR DE CINTURA

Capítulo 1. El pueblo otomí y la comunidad de Santa Mónica en Tenango de Doria, Hidalgo

En este primer capítulo se desarrollarán aspectos generales del pueblo otomí ubicado en la región de la Sierra Madre Oriental, haciendo hincapié en el municipio de Tenango de Doria y con mayor profundidad en la comunidad de Santa Mónica, donde se centra esta investigación. Se hará un breve recuento histórico, social y económico con la intención de tener un panorama general sobre la zona y el contexto cultural en el que se encuentra inmersa hoy en día.

Para la obtención de información recurrimos a fuentes bibliográficas elaboradas por historiadores y antropólogos como James W. Down (1974), Jacques Galinier (1987) y Claude Stresser-Pean (1988), quienes realizaron detallados trabajos de campo en la región durante la segunda mitad del siglo XX.

Además, se obtuvo información de primera mano gracias a la interacción social a través de conversaciones informales y diversos tipos de entrevistas que se llevaron a cabo con varias personas de la comunidad, así como a partir de investigaciones realizadas por los estudiantes de la Universidad Intercultural del Tenango de Doria en el Estado de Hidalgo. Esto permitió establecer un primer acercamiento con la comunidad, conocer sus costumbres y de manera parcial algunas de sus necesidades[4].

1.1 Antecedentes históricos del pueblo otomí

Al buscar información sobre el pueblo otomí, nos encontramos con varios textos que hacían referencia a este grupo de manera despectiva. El mismo fray Bernardino Sahagún, entre otros cronistas coloniales, se refiere a ellos como bárbaros, toscos e inhábiles. Yolanda Lastra (2006) menciona que desde la época prehispánica los otomíes vivieron a la sombra de las grandes civilizaciones, como lo fue Teotihuacán; sin embargo, estudios más recientes señalan la importancia y participación de este grupo a lo largo del desarrollo de las sociedades mesoamericanas. “Lejos de ser un pueblo dominado, los otomíes formaban parte esencial del panorama político, militar, económico y social del Centro de México” (Wright Carr, 2005: 27).

4. Para mayor información véase: Kugel, Verónica (Coord.) (2012) Naturalmente inigualable. Una invitación a la Sierra Otomí–Tepehua. México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo y Raymundo Sabino, Lourdes (Coord.)(2016). Los conocimientos de la gente de mi pueblo. Tecnologías tradicionales en Hidalgo (pp.15–26). México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, Colección Raíces Firmes.

El antropólogo mexicano Manuel Gamio afirmó que los otomíes son los creadores de la cultura del centro de México, en tanto que Manuel Orozco y Berra (1960) también los considera como el pueblo más antiguo de la Altiplanicie (ambos autores citados en Lastra, 2006). Jacques Soustelle, quien publicó en 1937 su libro *La familia otomí–pame del México central*, sostiene que gracias al contacto que hubo con los olmecas, los otomíes fueron un pueblo civilizado que se instaló en el Altiplano.

La antropóloga Yolanda Lastra (2006) menciona que no se sabe con certeza sobre el lugar de origen de los otomíes ni de los otomianos; es decir, los hablantes del proto-otomiano, lengua antecesora del otomí, mazahua, ocuilteca y matlatzinca, pero se conoce que ésta se diversificó a partir del 3,500 a.C., con lo cual se puede suponer su antigüedad.

Al considerar la distribución lingüística de las lenguas otomangues, se piensa que Tehuacán fue su centro de diversificación antes del 4500 a.C., tiempo después unos grupos migraron a Oaxaca y los otopames al noroeste del país. Pedro Carrasco Pizana, quien realizó relevantes investigaciones sobre los otomianos, asevera que el Valle de Toluca y las montañas que se encuentran al norte son el centro de caracterización y dispersión de los otomianos y fue ahí donde se subdividió (Lastra, 2006).

En el área de la Sierra Madre Oriental, alrededor del siglo IX, se suscitaron migraciones de los pueblos totonacos. En fechas posteriores, los toltecas se apropiaron del territorio y fundaron el imperio de Tula. Para el siglo XIII llegaron las oleadas de chichimecas, conocidos como bárbaros, entre los que se encontraban los otomíes, los cuales se ins-

talaron en el Valle de Tulancingo. En escritos como los de Sahagún y Motolinia, los otomíes son clasificados como chichimecas, a quienes identifican como nómadas. Sin embargo, se trata de grupos diferentes que convivieron en un mismo territorio (Stresser- Pean, 2012).

Años más tarde, los otomíes fueron expulsados del Valle de Tulancingo por los acolhuas y teochichimecas, lo que los orilló a refugiarse en las montañas de la Sierra de Puebla. Al respecto Kugel (2012:7) menciona que "[…] al parecer la Sierra Otomí ya estaba poblada por tepehuas antes de que llegaran los chichimecas y otomíes, es decir, que antes de la llegada de los españoles […] desde hace varios cientos de años atrás la región ya era multilingüe y multicultural". Tiempo después la población tepehua se desplazó hacia el sur y el pueblo otomí ocupó el territorio que hoy abarca Tenango de Doria y Pahuatlán del Valle.

La etimología de la palabra otomí en un inicio se fundamentó en los escritos de Sahagún quien afirmaba que ésta provenía del nombre *Otón* que significa soberano de la tribu. Galinier (1987) escribe que estudios posteriores reafirmaron que este término proviene del vocablo arcaico *totomitl* que aparece en las palabras Totomihuacan y Totomihuatzin, inscrita en los glifos del Códice Xolotl que representa aves flechadas, por lo que se puede interpretar que se refieren al lugar de los poseedores de flechas de pájaros.

Gracias a estudios realizados por investigadores como Leonardo Manrique (1969) y James Down (1974) se tiene entendido que la población otomí se encuentra repartida en nueve regiones culturales, las cuales Galinier divide de la siguiente manera:

1) Sierra de Las Cruces 2) Meseta de Ixtlahuaca Toluca 3) Altos Occidentales del Altiplano Central 4) Llanos de Querétaro e Hidalgo 5)

Sierra Gorda 6) Valle del Río Laja 7) Llanos de Guanajuato 8) Sierra de Puebla (o sur de la Huasteca) y 9) Ixtenco.

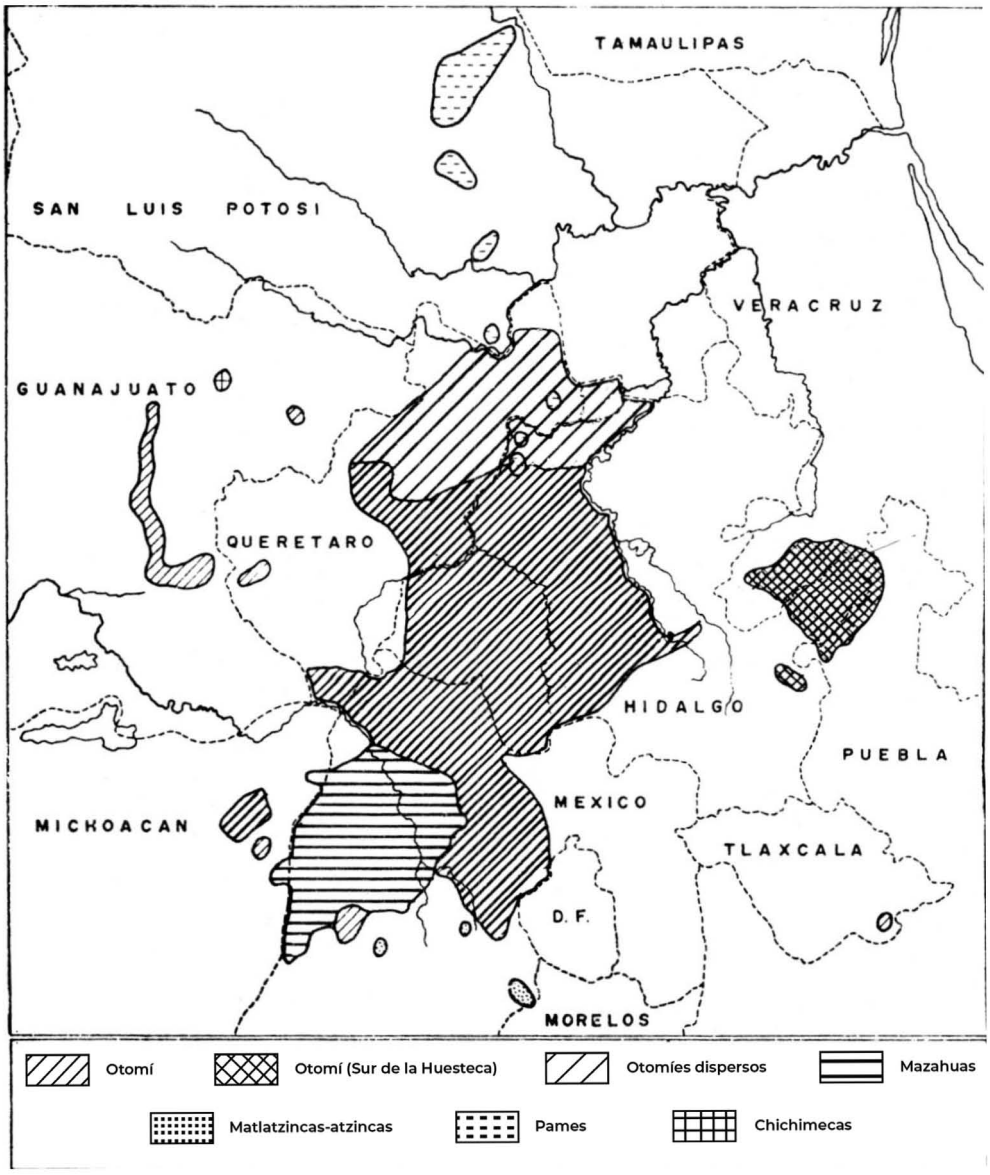


Fig. 1-1 Distribución de los grupos otomies-pames.
Fuente: Galinier, 1987

La mayoría de estas poblaciones pueden clasificarse como habitantes del Altiplano del Valle de México, excepto la Sierra de Puebla y la Sierra Gorda. Es casi la misma ubicación en la que se encontraban en tiempos de la conquista, después algunos de los pueblos se desplazaron hacia el norte y a eso se debe su presencia en la Sierra Gorda; sin embargo, no se explica su ubicación en la Sierra de Puebla, a quienes Down (1974) se refiere como otomíes serranos.

Existen varias diferencias entre la geografía y el clima de las zonas que habitan los otomíes del altiplano, a las zonas de los que habitan la sierra de Puebla. Esta última es más baja y montañosa, con abundantes lluvias y unas temperaturas que varían de 15°C en las zonas altas y de 25°C en las zonas bajas.

El territorio que ocupan los otomíes de la Sierra de Puebla se ubica en el estado de Hidalgo, conformado por los municipios de Tenango de Doria, San Bartolo Tutotepec y Huehuetla (Down, 1974). Centraremos nuestra investigación en esta zona, que se extiende desde las laderas del Altiplano Central hasta la planicie costera del estado de Veracruz, en donde conviven con tepehuas, totonacos y nahuas. Esta región se caracteriza por el alto número de población indígena y por conservar su lengua autóctona (Gallardo, 2012).

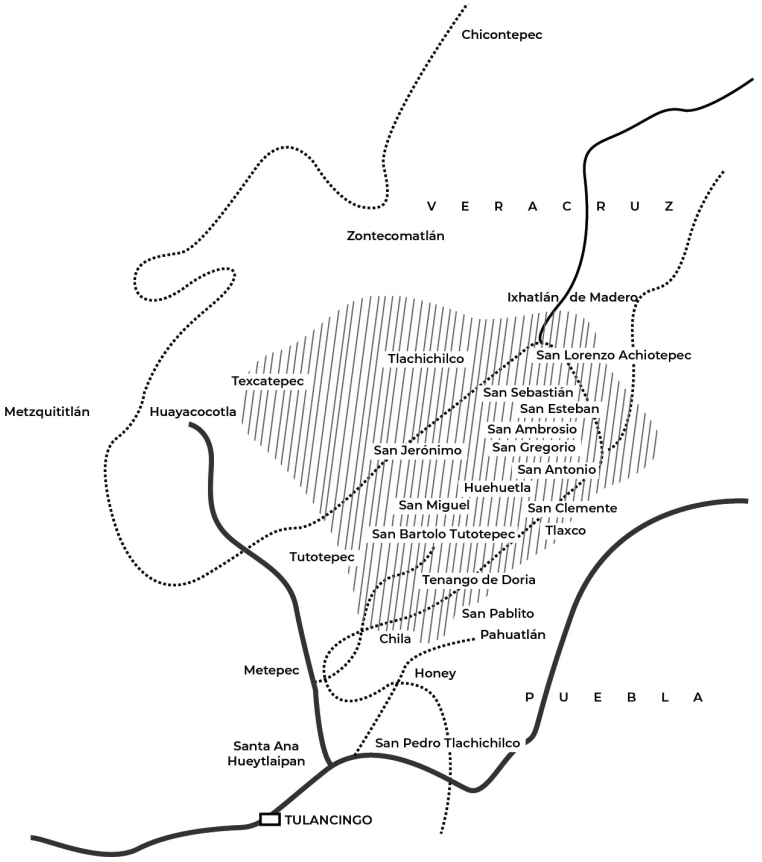


Fig. 1-2 Región otomí en el sur de la Huasteca
Fuente: Galinier, 1987

En un estudio realizado por Jacques Dow (1974) podemos observar la clasificación de los otomíes de la Sierra de Puebla en cuatro zonas:

1. Los otomíes de la zona de Tulancingo (Santa Ana Hueytlalpan, San Pedro Tlachichilco), que pertenecen a un área de transición entre las culturas del Mezquital y de la sierra.

2. Los otomíes de la Sierra Alta: esta población se encuentra establecida en el municipio de Tenango de Doria en el estado de Hidalgo

y en los pueblos de San Pablito y Chila, en el estado de Puebla. Estas localidades de la región montañosa practican una agricultura de subsistencia, si llega a haber excedentes se venden en los mercados o tianguis locales. Cabe señalar que ahí se celebran fervientes cultos católicos. Sobre su vestimenta se sabe que los hombres portaban jorongos sobre su ropa de algodón y las mujeres su blusa tradicional (probablemente de pepenado), la enagua de enredo y el quechquémitl o, en su defecto, un vestido estilo europeo que era confeccionado con una tela estampada de algodón junto con un rebozo.

3. Los otomíes de la zona de Tutotepec: esta zona, vecina de la anterior, se extiende hacia el norte, hasta Santa María Hueytepec. La comunidad o región de Tutotepec funciona como centro histórico y religioso, y es donde mejor se han conservado sus creencias religiosas desde tiempos prehispánicos.

4. Los otomíes de la Sierra Baja ocupan un territorio situado al este de la línea Cuaxtla San Lorenzo Achiotepec e Ixhuatlán de Madero, en contacto con los totonacas, tepehuas y nahuas.

A partir de esta clasificación también podemos decir que nuestro estudio se centra en los otomíes de la Sierra Alta.

La lengua otomí

El otomí es una lengua que desciende de la familia lingüística otopame, proveniente del tronco central del otomangue. Se divide en tres ramas: pame-chichimeca, matlatzinca ocuilteco y otomí-mazahua. Esta última se cree que se separó durante el periodo Clásico en el año 500 d.C. (Lastra, 2006).

El otomí se habla hoy día en ocho estados de la República: Guanajuato, Veracruz, Puebla, Michoacán, Tlaxcala, Querétaro, Hidalgo y Estado de México, estos tres últimos poseen mayor concentración de hablantes de esta lengua, con un número mayor en Hidalgo.

En el censo del 2015 el INEGI registró 307,928 hablantes de la lengua otomí. El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2016) menciona nueve variantes dentro de la familia lingüística otomangue: ñuju (otomí de la Sierra), hñäñho (otomí bajo del noroeste), ñathó (otomí del oeste), ñöñö (otomí del oeste del Valle del Mezquital), hñähñú (otomí del valle del Mezquital), yühmu (otomí del ixtenco), ñü´hü (otomí de Tilapa o del sur), hñöñho (otomí del noroeste), *hñähñu* (otomí del centro) . En el municipio de Tenango de Doria se emplea la variante de la Sierra, autodeterminada por el pueblo como ñuju. El 28.57% de la población habla la lengua, lo que corresponde alrededor de 3,969 habitantes.

Un estudio minucioso de las lenguas otopames, así como de la diversificación del tronco del otomangue nos permitiría tener un acercamiento más certero con el devenir histórico del pueblo otomí por ser la familia lingüística más diversificada y con mayor temporalidad en la región norte de Mesoamérica (Ávila, 2012: 164).

1.2 Aproximaciones a la región otomí de Tenango de Doria

Ubicación geográfica

La comunidad de Santa Mónica pertenece al municipio de Tenango de Doria ubicado al este del estado de Hidalgo, sobre la Sierra Madre Oriental, en los límites con el Eje Neovolcánico, dentro de la Huaste-

ca Hidalguense. La Sierra Madre Oriental ha recibido otros nombres como Sierra de Puebla, Sierra Oriental, Sierra de Tenango y Sierra otomí-tepehua, en la cual se encuentran incorporados los municipios de Tenango de Doria, Huehuetla y San Bartolo Tutotepec, por donde pasan los ríos Huehuetla, Tolentino, Beltrán y Blanco, junto con el río Tutotepec, Achiotepec y Chiflón (Vázquez, 2010).

Fig. 1-3. Marco geoestadístico
Fuente: INEGI, 2010

Tenango de Doria se localiza en las coordenadas geográficas 20°20’08’’ de latitud norte y 98°13’36’’ de longitud oeste del meridiano de Greenwich, a 1,660 metros sobre el nivel del mar (msnm), y a 103 km. de distancia de la capital del estado de Hidalgo. Colinda al norte con los municipios de San Bartolo Tutotepec y Huehuetla; al este con el municipio de Huehuetla y el Estado de Puebla; al sur con el estado de Puebla y el municipio de Metepec y al oeste con los municipios de Metepec y San Bartolo Tutotepec (Barranco, 2012).

El municipio se encuentra principalmente sobre el Bosque Mesófilo de Montaña (BMM) o Bosque de Neblina, el cual es el ecosistema que presenta la mayor diversidad de especies de flora y fauna de la región. Alrededor de 3,000 especies habitan esta área, entre ellas helechos, bromelias, orquídeas, musgos; animales como liebres, conejos, comadrejas, armadillos, zorrillos, ardillas, tlacuaches y codornices, junto con una amplia variedad de reptiles y aves.

Su suelo es rico en materia orgánica y nutrientes. Según la CONABIO es uno de los ecosistemas que presenta mayor amenaza en el país y el ecosistema tropical que ocupa menos superficie a nivel mundial: “Se estima que menos del 1% del territorio nacional está ocupado por vegetación primaria de BMM (8,809 km2; serie III de INEGI 2005) y aproximadamente un 50% de la superficie original ha sido reemplazada por otros tipos de cobertura” (Barranco, 2012).

Datos demográficos

De acuerdo al Censo de Población y Vivienda del 2010 (Barranco, 2012), cuenta con 59 localidades distribuidas en todo el territorio, éstas son:

LOCALIDADES DEL MUNICIPIO DE TENANGO DE DORIA

TENANGO DE DORIA	EL TRAMO
AGUA ZARCA	EL TUXTAY
CERRO CHIQUITO (SAN PEDRO BUENAVISTA)	EL XAJÁ
CERRO GRANDE (VEINTE BARRANCAS)	EL XINDHÓ
COLONIA ERMITA	EL XUTHÍ
COLONIA SAN JOSÉ	EL ZETOY
EJIDO DE SANTA MÓNICA	HUASQUILLA
EJIDO LÓPEZ MATEOS (LA COLONIA)	LA CONCEPCIÓN (EL CARRIZAL)
EL AGUACATE (PEDREGAL)	LA CRUZ DE TENANGO
EL BARRIO DE SAN JOSÉ	LA JOYA
EL BOPO	LA LOMA
EL CÁSIU	LA PALIZADA
EL DAMO	LA REFORMA
EL DEQUEÑA	LA VIEJITA
EL DESDAVI	LAS JUNTAS
EL DESPI	LINDA VISTA
EL DEXHUADÁ	LOS AHILARES
EL DIXOY	LOS PLANES DE SANTIAGO
EL GOSCO	PALO GACHO
EL JUANTHE	PEÑA BLANCA
EL LINDERO	PIEDRAS NEGRAS
EL MADHÓ	SAN FRANCISCO IXMIQUILPAN
EL MAMAY	SAN FRANCISCO LA LAGUNA
EL NANTHE	SAN ISIDRO LA LAGUNA
EL ÑANJUAY	SAN JOSÉ DEL VALLE
EL POTRERO	SAN NICOLÁS
EL PROGRESO	SAN PABLO EL GRANDE
EL TEMAPA	SANTA MARÍA TEMAXCALAPA
EL TEXME	SANTA MÓNICA

Tabla 1-1. Localidades del municipio de Tenango de Doria

Fuente: Barranco Flores, 2012

Las localidades con mayor número de población son San Nicolás con 1,368 habitantes, Santa Mónica con 1,238 y San Pablo el Grande con 1,053 habitantes. La cabecera municipal, Tenango de Doria, tiene una población de 2,433 habitantes (SEDESOL, 2013).

Según estadísticas arrojadas en el catálogo de localidades del Programa para el Desarrollo de Zonas Prioritarias (PDZP) de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) de 2010 el municipio de Tenango de

Doria presenta un alto grado de marginalidad. De una población total de 17206 el 79.4%, es decir 12,423 individuos, se encuentra en pobreza, de los cuales 8,708 (55.7%) presentan pobreza moderada y 3,716 (23.8%) pobreza extrema. De acuerdo con la estadística, Santa Mónica es una de las comunidades que se ubica dentro de los rangos de marginalidad más alto, debido a que no tiene los servicios básicos suficientes y el grado de educación es muy bajo, la comunidad cuenta con un jardín de niños, una primaria y una secundaria. Las escuelas de educación media-superior y superior se encuentran en la cabecera municipal.

Para el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo social (CONEVAL) el estado de Hidalgo padece la pobreza en sus diferentes expresiones: alimentaria, de capacidad y patrimonial (Vargas, 2009:96) ya que varias de sus regiones presentan estas mismas problemáticas de pobreza y marginalidad.

Antecedentes del Municipio de Tenango de Doria

Sobre la historia prehispánica de la región de Tenango de Doria, de acuerdo con la compilación de Justino Fernández (1942), se piensa que el pueblo estuvo sujeto a Tutotepec, - ahora municipio San Bartolo Tutotepec - donde también había presencia de nahuas, tepehuas, totonacos y chichimecas, lo que implica una complejidad social en la que existieron intercambios de bienes e ideas.

Durante la Colonia, el reino de Tutotepec fue el primer lugar al que llegó la congregación agustina para realizar su labor de evangelización, junto con la edificación de un convento. Tutotepec tenía también a su cargo a Huehuetla y a los asentamientos de Santa Mónica y San

Nicolás. Down (1974) menciona que debido a la dificultad para ingresar a los poblados, la labor de la evangelización no tuvo éxito por lo que la religión católica no logró tener mucho impacto en esa época. Con esto último se puede comprender un poco más la relación del pueblo otomí con los cerros y su visión del mundo (Macho, 2016).

En la descripción que hace Antonio de Villaseñor y Sánchez (1992) se caracteriza a Tenango por el comercio de ropa y tejido de algodón, ya que en ese momento las mantas de algodón se utilizaban para el consumo propio, el comercio y la rendición de tributo. Este autor considera que los otomíes de esta región tenían la fama de producir muy buenas telas.

Durante la administración colonial Tenango perteneció a la alcaldía de Tulancingo. Luego de concluir la Guerra de Independencia, el territorio hidalguense formó parte del estado de México, debido a que el país se organizó en cinco territorios y 19 estados. El Estado de México a su vez se dividió en ocho distritos, Tulancingo fue uno de ellos y a él pertenecían los pueblos de Acaxochitlán, Huazcazaloya, Tutotepec, Tenango y Atotonilco el grande (Rimada, 2008 en Macho, 2016).

En 1826 a Tenango se le otorgó la categoría de ayuntamiento y en 1827 los pueblos de Tutotepec y Huehuetla se separaron de éste en los aspectos administrativos, lo cual no impidió que continuaran manteniendo una estrecha relación comercial (Morales, 2016). Más tarde, a finales del siglo XIX, el gobernador del estado de Hidalgo estableció que Achiotepec e Iturbide formaran parte del municipio de Tenango de Doria, quedando sujetos a Tulancingo en lo judicial.

En 1891 el Gobernador Constitucional del Estado de Hidalgo, Rafael Gaviota, le asignó el nombre de Tenango de Doria en honor al primer gobernador del Estado nombrado por el presidente Benito

Juárez, el licenciado y general Juan C. Doria (Morales, 2016). Al final la Revolución y al prolongarse la Constitución de 1917 se le otorgó la categoría de Municipio Libre y, desde ese momento, radica el Juzgado de Primera instancia en Tenango de Doria.

Dos décadas después, la Secretaría de Economía plantea la necesidad de reactivar la economía de la región a partir de realizar un estudio económico en el estado debido a la situación de marginalidad en la que se encontraban los pueblos de Huehuetla, Tutotepec y Tenango (Macho, 2016). En 1936 la región comenzó a tener un mayor desarrollo gracias a la construcción de carreteras y a la introducción de servicios básicos de agua y electricidad por parte del gobierno. En la década de los sesentas el Instituto Nacional Indigenista (INI) – hoy la comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) - implementó un programa para la producción de artesanías en la región con la intención de estimular el desarrollo económico. Dichos programas tuvieron efectos benéficos para la población; sin embargo, hasta el momento no se ha logrado mejorar la condición de marginalidad en la que se encuentran varios de los poblados de la zona.

En la actualidad, Tenango de Doria es sede del Distrito Judicial Trece (juzgados civiles y penales) como también del Distrito Electoral X, así como de la Delegación Regional de Derechos Humanos y la Comisión de los Pueblos Indígenas (Vargas, 2009).

Además es un importante centro de relaciones comerciales y sociales para algunos de los pueblos de la Sierra Oriental, entre ellos San Bartolo Tutotepec, Huehuetla, Pahuatlán del Valle y San Pablito, Pahuatlán con el cual además hay un fuerte vínculo cultural que se expondrá más adelante.

1.3 La comunidad de Santa Mónica

Santa Mónica es una de las 59 localidades que integran el municipio de Tenango de Doria. Está ubicada alrededor de 30 minutos de la cabecera municipal, colinda con la comunidad del Damó y el ejido de Santa Mónica. Para llegar a Tulancingo hay un autobús que va directo a Tenango de Doria y el boleto cuesta $35. Una opción es llegar hasta la cabecera y ahí tomar una combi que vaya directo a Santa Mónica, aunque los horarios son escasos: el transporte de Tenango de Doria

a Santa Mónica sale de lunes a viernes a las 10:30, 11:30, 12:30 y a las 15:00 horas; el sábado a las 11:30 y 12:30 y el domingo cada hora hasta las 15:45 horas. Lo mismo ocurre con las combis que salen de la comunidad a la cabecera, el transporte circula de lunes a viernes a las 7:00, 7:45 y 8:35, los sábados a las 7:45 y 8:35 y los domingos cada hora hasta 14:45 horas. Otra forma de llegar es bajarse sobre la carretera en el Potrero (cerca de 20 min antes de llegar a la cabecera) y caminar cerca de 4 km hacia abajo donde se encuentra Santa Mónica o esperar a que alguien de la comunidad pase con su carro o camioneta y permita subir.

Fig.1-4. Mapa de Tenango de Doria
Autor: Fernanda Barrán Zubaran, 2018

La comunidad de Santa Mónica debe su nombre en honor a Santa Mónica de Hipona, madre de San Agustín de Hipona, considerada por la iglesia católica como un ejemplo de mujer cristiana, piadosa y bondadosa, preocupada por su familia.

La mayor parte de la comunidad habla el ñuju, su lengua materna, aunque quienes no lo hacen sí logran comprenderla. Debido a la complejidad fonética casi nadie sabe escribirlo, sólo quienes tienen la oportunidad de acceder a la Universidad Intercultural de Tenango de Doria, ya que en las escuelas de educación básica se enseña sólo en español para facilitar la comunicación con los profesores.

En ñu*ju* el nombre de la comunidad es Mäkähä que literal quiere decir *mi tuna*[5], entendida como el fruto del nopal. Su nombre en ñuju es curioso, ya que debido a la ubicación geográfica y a la vegetación que presenta, la comunidad no se caracteriza por la existencia de cactáceas.

Principales actividades económicas

La actividad más importante a la que se dedican es la agricultura, cultivan maíz, frijol, chile y tomate. El ciclo del maíz, su crecimiento y desarrollo, sirve de marcador de fiestas y rituales dentro de la comunidad. Quienes lo siembran acostumbran hacer primero una ofrenda a la Madre Tierra que consiste en una fiesta con baile y comida, en la que le piden que la siembra les proporcione una buena cosecha. No existen plantaciones de grandes hectáreas por lo que se ocupan muy poco del campo, ya que la producción agrícola proviene de propiedades pequeñas.

En el mes de febrero acostumbran hacer la siembra, ello conlleva una petición a la Tierra Sagrada y a la señora Sagrada del Agua (Maka Xumpo Dehe) que consiste en pagar lo que se le quita, esto se hace en una celebración donde colocan una cruz sobre la tierra y la ropa de un hombre simulando un cuerpo cerca del ojo de agua de la comunidad, se dice que éste es el cobijo del ojo de agua. En los meses a abril y julio, se deshierba la milpa y en noviembre se obtiene la cosecha (Clemente Corona, 2016).

5. Esta información se obtuvo de la monografía Mä-Kähä (2015) realizada por Lucero Corona Clemente, licenciada en Desarrollo Sustentable por la Universidad Intercultural de Hidalgo y originaria de Santa Mónica.

Su alimentación está basada en maíz, frijol, café y chile. Los alimentos que cosechan en su mayoría son para el autoconsumo y por lo general, los excedentes se utilizan para comercializarlos en los tianguis tanto dentro como fuera de la comunidad, en Tenango y San Pablito.

Además de la agricultura, varias personas se dedican al comercio de ropa, calzado, materias primas o tiendas de abarrotes. La mayor parte de los productos que comercializan los compran en Tulancingo, Pachuca o la Ciudad de México a mayoreo. Su economía está integrada por una red de lazos comerciales en las que se ven involucradas en especial Tenango de Doria, San Bartolo, Tutotepec y San Pablito y Honey en Puebla.

Cuando no hay mucho dinero dentro de la economía familiar, el jefe de familia en muchos casos asiste a los mercados semanales de Tenango o San Pablito a vender alguno de los alimentos o productos que realiza, entre ellos gallinas, guajolotes, maíz, frijoles o bordados. Con esa ganancia compran los víveres e insumos de la semana como sal, sopa de pasta, tela, hilos, ropa o calzado.

Desde hace varias décadas existe mucha migración de hombres y mujeres a Estados Unidos, la Ciudad de México, Tulancingo y Pachuca. La mayoría de los habitantes que han migrado fuera del país llegan a establecerse en Virginia en Estados Unidos. Como es bien sabido, se enfrentan a situaciones recurrentes de discriminación; sin embargo, son acogidos por sus paisanos, quienes les ayudan a conseguir casa y trabajo. Con mayor frecuencia se emplean como obreros en la construcción de grandes edificios. Algunos regresan a Santa Mónica, muchos otros se quedan allá, si es que Migración no los deporta, ya que por lo general no logran tener su situación legal en regla.

Quienes vuelven a su comunidad traen consigo todas las marcas que inevitablemente quedan en sus gustos, anhelos y formas de ver la vida: tatuajes, celulares, trocas y una serie de aspiraciones de la cultura estadounidense van de regreso a Santa Mónica, mismas que son compartidas con sus familias y en las que, al ver el nivel de vida que mantienen los habitantes de Virginia y las que logran alcanzar quienes tiene la oportunidad de pasar allá unos meses o años, son interiorizadas por sus habitantes, con mayor frecuencia por los jóvenes y cabezas de familia, lo que causa que desde pequeños los adolescentes aspiren a terminar la secundaria para luego poder irse a Estados Unidos. Esta situación es un factor recurrente en varios pueblos y comunidades de México, debido a la insuficiente economía por la que atraviesa gran parte del país. Lo anterior trae consigo además de una mejor economía en las familias de los migrantes, un cambio de mentalidad, gustos y costumbres al interior de las comunidades que muchas veces abonan en su bienestar, pero muchas otras fracturan sus modos de convivencia y organización.

Organización social y autoridades

Las autoridades son quienes se encargan de establecer las reglas para regular el comportamiento de la comunidad. Se distinguen dos tipos: el religioso y el civil. Dentro de los cargos civiles se encuentran el delegado, el subdelegado, los policías y el alguacil. Los primeros dos son los cargos más importantes ya que son quienes median los conflictos que surgen al interior de la comunidad entre los habitantes, avisa de la visita de personas importantes, de los eventos que se llevarán a cabo y de ser testigo durante la medida de los predios. Los

policías cuidan la seguridad de los habitantes y los alguaciles cobran de casa en casa las cuotas para las faenas o cooperaciones que se acuerdan. Todos estos cargos se realizan a través de asambleas en las que sólo se permite la participación de los hombres casados.

Actividades artesanales

Dentro de las principales actividades artesanales de la comunidad se encuentra el bordado de Tenango, actividad que se comenzó a practicar en la década de los sesenta partir de una fuerte crisis económica en la zona relacionada con el campo.

Vázquez (2010) señala que doña Josefina José Tavera de la comunidad de San Nicolás fue quien comenzó con la práctica. Desde pequeña esta mujer se dedicó a trabajar para ayudar a su madre, en una ocasión ésta le llevó un pedazo de manta con flores dibujadas, Josefina la vio muy vacía y comenzó a dibujar sobre ella y después bordó todos los dibujos. A los pocos días su madre visitó San Pablito, Pahuatlán y llevó la manta con ella para intentar venderla. Se llevó una gran sorpresa al darse cuenta de que a los habitantes de San Pablito les gustó mucho. Josefina volvió a bordar más mantas para vender y comenzó a realizar ella misma sus dibujos, en los que plasmó lo que había a su alrededor e integró algunos objetos producto de su imaginación. El negocio tuvo un gran éxito, por lo que varias mujeres comenzaron a replicarlo, algunas copiaban los dibujos de Josefina y otras aprendieron a dibujar.

Poco a poco, los bordados se fueron expandiendo gracias al apoyo de un pastor evangélico conocido como Ricardo Bling, quien las ayu-

dó a distribuir la mercancía, lo que llevó a que se comenzara a comercializar también en Pachuca, la Ciudad de México y posteriormente en el extranjero (Vázquez, 2010).

En los bordados suelen mostrarse actividades cotidianas y elementos que se encuentran en el entorno, como flora y fauna, aunque con frecuencia los dibujos no son representaciones fieles de lo que se ve, ya que se le agregan elementos extraños o fantásticos, que escapan de la realidad; todos ellos están organizados de manera armónica sobre lienzos de manta en los que quedan pocos espacios en blanco.

Imagen 1-1. Eufracia Clemente, porta una blusa y sostiene un mantel con bordado de Tenango
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2015

Existen algunos mitos sobre cómo fue que surgieron estos dibujos extraños, Vázquez (2010) menciona que la idea proviene de las pinturas rupestres que se encuentran en lugares sagrados, como lo es el Cirio en la comunidad de San Nicolás. También se atribuye a que los dibujantes antes se dedicaban al recorte de papel amate, aunque al compararlos es notorio que las figuras no son parecidas.

Este mismo autor comenta que cuando más mujeres comenzaron a dedicarse a esta actividad, se utilizaban sólo dos colores, negro y rojo, aunque también empleaban café y negro o negro y gris; después, debido al turismo y la demanda para su comercialización, además de la industrialización de los hilos y la enorme variedad de materiales y colores que esto trajo, los tenangos comenzaron a bordarse con hilos de algodón de diferentes colores. Las combinaciones que cada uno presenta son producto del gusto innato de las mujeres, las cuales muchas veces coinciden con las propuestas que hace la teoría del color.

Por otro lado el pepenado es un bordado muy laborioso que se logra a partir de contar los hilos transversales siguiendo una línea de la tela para reproducir un patrón. Con esta técnica se elaboran las blusas que forman parte de la vestimenta tradicional de la comunidad, se bordan dos piezas rectangulares idénticas para pecho y espalda, y otras dos para los hombros. Todas esta piezas se unen a una tela blanca que formará la parte frontal y trasera de la blusa con una costura zigzagueante que queda expuesta.

Imagen 1-2. Muestrario de pepenado
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2015

El valor comercial de una blusa de pepenado se determina por la delicadeza del bordado, el tipo de hilo utilizado, ya sea algodón, rayón, artisela o seda; además de la tela que puede ser nylon o popelina. Estas blusas también se realizan en San Pablito, por lo que forma parte de su vestimenta, aunque ésta sólo es utilizada por las mujeres mayores. Las nuevas generaciones y las mujeres adultas acostumbran usar ropa industrializada: pantalones de mezclilla, mallones, suéteres y faldas.

En su caso el telar de cintura también es una actividad artesanal en Santa Mónica y en las demás comunidades de Tenango de Doria y la región otomí oriental. En Santa Mónica desafortunadamente sólo la señora María Nicolás es quien la práctica, ya que ninguna otra persona, mujer u hombre, se ha interesado por la técnica, debido al tiempo y esfuerzo que requiere, si bien las prendas que se elaboran con esta técnica forman parte de la indumentaria tradicional de la comunidad.

Galinier (1987) registró que en la región producían lienzos tejidos en algodón para los quechquémitls[6] en curva con una franja de lana roja, los cuales al día de hoy se han modificado. La señora María Nicolás ya no elabora más ese tipo de quechquémitl, ahora los hace con artisela de colores. También se realizan las fajas que atan la falda de la mujer, elaboradas con una urdimbre anular y con la técnica de labrado de urdimbre, en la cual se plasman dibujos relacionados a la cosmovisión otomí en la que se dejan ver flores, perros, serpientes, montañas y agua.

6. Para una mayor claridad consultar definición en glosario

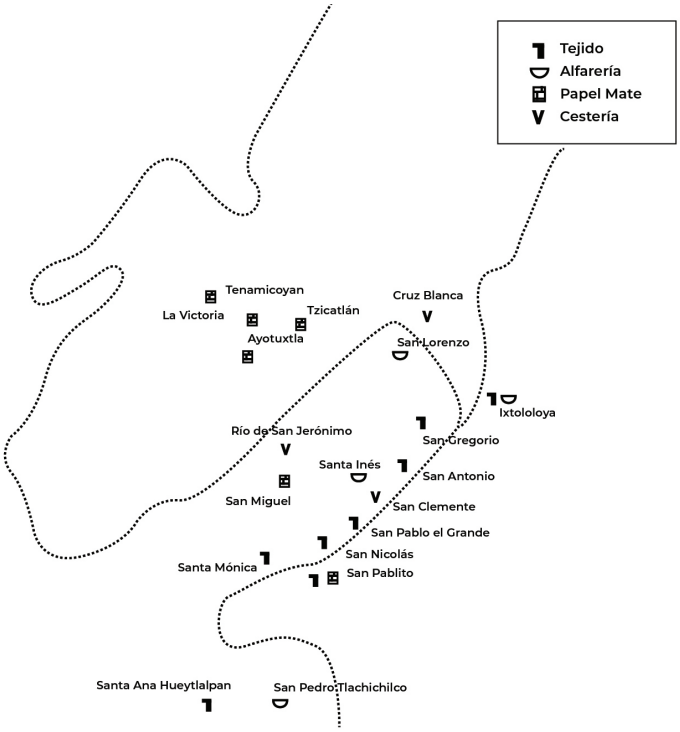


Fig. 1-5 .Principales centros de la artesanía regional
Fuente: Galinier, 1987

Nuestra investigación se centra en esta práctica, el telar de cintura, por ser una técnica que hoy se encuentra en riesgo de desaparecer debido a factores relacionados con las lógicas internas de la comunidad, aunado a aspectos de origen global relacionados con la satisfacción de las necesidades básicas y a factores socioeconómicos del siglo XX y XXI como la globalización y la migración, los cuales forman parte del modelo de occidentalización del mundo.

De aquí en adelante haremos referencia a las piezas artesanales como piezas de arte popular, debido a que son expresiones artísticas que conllevan rasgos culturales propios de los

grupos que los elaboran. Consideramos este término retomando la definición de Carlos Espejel (2014) quien menciona que:

> … podemos clasificar como arte popular todos aquellos objetos manufacturados con sencillos procedimientos técnicos – aunque muchos de ellos tienen un alto grado de complejidad - en los que los artesanos del campo y las ciudades expresan, consciente o inconscientemente, su ingenio y su talento creador, sin apartarse de la herencia estética y cultural que les legaran sus mayores y que los convierte en custodios de las más puras tradiciones de su grupo, su comunidad y su país (p. 15).

Sin embargo, no es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo de la artesanía y el arte popular ni una discusión entre ambos términos, ya que consideramos que es un tema amplio por debatir que rebasa los objetivos de este trabajo.

Indumentaria tradicional y contemporánea

La indumentaria que se emplea en las comunidades, nos permite conocer su grado de tradicionalidad o aculturación (Galinier, 1987). Aquellas en donde se conserva la vestimenta típica por lo general son en las que hay mayor arraigo a la lengua y las costumbres; sin embargo, el abandono de aquélla no significa que se olviden por completo las prácticas tradicionales.

El atuendo tradicional suele ser muy caro en comparación con la ropa industrial que puede adquirirse a bajo costo en mercados o tianguis, lo que ha suscitado que la vestimenta tradicional se deje de utilizar; si bien, el portarla es una manera de afirmar la identidad cultural otomí.

Lucero Corona, originaria de Santa Mónica, señala al respecto:

> La indumentaria tradicional de los hombres consistía en un sombrero, camisa y calzón de manta, faja de lana, huaraches con suela de hule y sarape de lana con su morral, pero en la actualidad usan camisa, pantalón de mezclilla, zapatos y tenis, suéter y gorras. En el caso de las mujeres, todavía hay algunas que usan la ropa típica y que por lo general son mujeres ancianas. Esta vestimenta consta de una falda de manta con una franja negra de diez centímetros de ancho alrededor de la misma, quechquémitl bordado, faja, rebozo y blusa de pepenado con bordados en las mangas, pecho y hombros. En promedio, una blusa tiene entre 1,500 y 1,600 puntadas dependiendo del total de figuras que contenga las cuales pueden ser de flores, animales (pájaros, gallos, guajolotes), estrellas del Sol, cruces, ollas, etcétera7.

7. Monografía elaborada por Lucero Corona Clemente, Mä-Kähä 2015.

Imagen 1-3. Mujer de la tercera edad con su vestimenta tradicional
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Galinier (1987) menciona que en la década de los setenta surgieron algunos cambios con respecto a la vestimenta actual: la falda llevaba una franja azul o negra conocida como chapaneco. La faja era delgada tejida de lana roja y algodón blanco, una blusa bordada y un quechquémitl tejido de algodón blanco con un ribete de lana azul.

La indumentaria es similar en las otras comunidades que integran la región, aunque los colores cambian. Los quechquémitl suelen llevar cintas de lana y estar decorados con dibujos zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos bordados. Las faldas van acompañas de ribetes de color azul, negro o rojo y las blusas son bordadas (Galinier, 1987: 24). En la actualidad el enredo está hecho de tela de satín con una franja azul en la parte superior y una franja gruesa negra en la parte inferior acompañado de costuras rojas, aunque en la actualidad también se

hace de otros colores como rosa o azul. El fondo suele ser de popelina en color rosa, rojo o anaranjado. Antes el enredo se hacía de manta o popelina.

Relación cultural y económica con otras comunidades

En cuanto a la relación con otras comunidades Santa Mónica mantiene un estrecho vínculo con la cabecera, por ser el lugar donde se toman las decisiones que le afectan de manera directa. Algunas personas salen entre semana a vender y comprar alimentos a San Pablito, Metepec, Santa Ana Hueytlalpan y San Bartolo, Tutotepec, localidades otomíes con las que comparten ciertos rasgos y prácticas culturales.

San Pablito Pahuatlán, en el estado de Puebla, es una de las comunidades más cercana a la región y con la que comparten muchos rasgos culturales por ser también una comunidad otomí. La vestimenta, la raíz lingüística y las costumbres son muy parecidas. En el día a día las actividades económicas y productivas también se comparten. Todos los sábados se pone el tianguis en San Pablito, a donde van a vender varios de los comerciantes y artesanas de las comunidades de Tenango de Doria. De manera inversa, el domingo éste se lleva a cabo en la cabecera municipal, en donde venden los habitantes de ambas comunidades.

Fiestas tradicionales

Durante el año se realizan tres mayordomías. La primera de ellas se realiza el 12 de diciembre y está dedicada a la Virgen de Guadalupe.

Como parte del festejo alrededor de las cinco de la mañana del 8 de diciembre salen un par de camiones de la comunidad con personas que van a hacerle peticiones a la Villa en la Ciudad de México y se regresan cerca de las tres de la tarde. Algunos otros se transportan en automóviles particulares y a veces hasta caminando, dependiendo de la petición o la penitencia.

La segunda mayordomía se celebra el 3 de mayo en honor a la Santa Cruz. Ésta consta de tres misas organizadas por los mayordomos. Luego de la última misa, los mayordomos ofrecen sus casas para continuar con la convivencia y celebración. En esta fecha la gente suele bendecir las cruces que colocan es sus casas, en los pozos de agua y en los cementerios.

La última mayordomía del año se celebra el 27 de agosto en honor a Santa Mónica. Se realizan dos procesiones, la primera se lleva a cabo al terminar la misa del 26 de agosto, la imagen de la Virgen se saca de la iglesia y se lleva a la casa del mayordomo acompañada de música y cohetes. Al día siguiente, los mayordomos regresan la imagen a la iglesia durante la última misa, al concluir ésta se queman cohetes y toritos.

Otra celebración importante para la comunidad es el carnaval organizado por medio de capitanías. Los capitanes son los encargados de darles de comer a las personas que se dedican durante esos días a bailar por todo el pueblo a cambio de una moneda, maíz o algún objeto. La creencia local es que la celebración debe llevarse a cabo cada año en la comunidad si no se originan problemas o tragedias al interior.

En Semana Santa se organiza el Vía Crucis con ayuda de misioneros y seminaristas que llegan a la comunidad. La gente demuestra su solidaridad con alimento, bebida y hospedaje. En esas fechas se

degustan torta de huevo con flor de quemite en caldo, atole de cacao y cacahuate.

En octubre se llevan a cabo los rosarios en la iglesia, uno cada día. Otras celebraciones son Todos Santos, donde se acostumbra poner un altar para que los difuntos puedan llegar a convivir con sus familias; además de Navidad y Año Nuevo.

Asimismo, dentro de la comunidad se llevan a cabo diversos rituales: para pedir que llueva, que la siembra provea una buena cosecha o para bendecir a los pozos que se encargan del suministro de agua. Los habitantes tienen la convicción de que si no se bendice el pozo, también pueden ocurrir tragedias como consecuencia del enojo del agua (Vázquez, 2010), además de escasez. Estos rituales van acompañados con flores, velas, papel picado, cerveza, comida y música. Por lo general se hacen en alguna cueva o en casa de alguna persona.

El ritual de pedir la mano de la novia para el matrimonio consta de tres visitas a la familia de la muchacha para formalizar la situación. La primera es para pedir permiso a la familia y se acostumbra tomar una bebida local conocida como refino. Si los padres de la muchacha aceptan se lleva a cabo la segunda visita, que es para pedir la mano de manera formal. Los padres del novio llevan una canasta de pan y una de dulces para la novia, la ocasión se acompaña con cerveza y refresco. La última visita es para fijar la fecha del casamiento. En algunos casos antes de la fecha de matrimonio, el novio suele raptarse a la novia, se dejan pasar una o dos semana para pedir perdón a los padres de la muchacha y poder realizar la boda civil. Después el matrimonio se vive de manera patriarcal en casa de los padres del novio

Cuando una persona muere, suele reunirse toda la comunidad. A los familiares del difunto se les apoya con una canasta de maíz, dinero o algún presente. Si el difunto era hombre se le pone un machete y si era mujer se le coloca un petate. En el caso de que sea un niño se le viste con ropa similar a la de un santo. El novenario se le lleva al cementerio.

A partir de este panorama general, podemos entender el contexto en el que se enmarca la comunidad otomí de Santa Mónica, la cual continúa ejecutando prácticas culturales que forman parte de su cosmovisión a la par que convive con los procesos que emanan de la globalización.

En el siguiente capítulo abordaremos las características y elementos que forman parte del telar de cintura. En él se consideran los materiales, utensilios y técnicas que se ejecutan en diferentes partes del país y con mayor profundidad en el Estado de Hidalgo. Además se mencionan algunas de las problemáticas a las que se enfrenta esta técnica textil en la actualidad.

Capítulo 2. El telar de cintura

2.1 Surgimiento y elementos básicos de su composición

Indagar sobre los gran variedad de tejidos del mundo, nos permite conocer la historia de las civilizaciones que lo han habitado. Gillow (1999:9) dice que “la historia del mundo puede leerse en los tejidos” y es que a partir de acercarnos a ellos, es que se puede inquirir en muchos aspectos biológicos, sociales y económicos del ser humano y su andar. El análisis e investigación enfocada en el arte de los tejidos nos permite conocer la diversidad biológica y climática de las regiones, lo que nos acerca a las fibras vegetales, animales y pigmentos, así como la época en que éstas comenzaron a dominarse. Asimismo, nos permite vislumbrar las formas de organización de las civilizaciones, los estratos sociales, las creencias religiosas, las rutas de comercio y el intercambio que fue surgiendo de manera gradual entre ellas.

Se sabe que el hombre desde la época primitiva buscó cubrir sus principales necesidades, alimento, techo y vestido para asegurar su continuidad. A la llegada del hombre al continente americano alrededor del año 40,000 a.C. ya portaba prendas de vestir adecuadas a la época glaciar por la que transitaba, conocida como Arqueolítio y Cenólico Inferior. A partir del 7,000 a.C. terminó la época glaciar y la tierra vivió un calentamiento del medio ambiente, lo que género que el hombre cambiara su vestimenta para adaptarse a los climas cálidos y tropicales, en esta época el mundo mesoamericano comenzó a surgir y con él los tejidos primarios (Coronel, 2003).

La vestimenta fue una de las primeras tareas en las que se ocuparon las manos del hombre, en un inicio como una pieza que servía para cubrir el cuerpo de las inclemencias y posteriormente, al tener un mayor manejo en su elaboración y el tratamiento de las materias primas con las que se elaboraban, como un elemento de distinción cultural, a partir de implementar ciertas técnicas, símbolos y significados en cada una de ellas, lo cual ha servido para denotar las diferencias sociales, económicas y de rango (León–Portilla, 2012), así como para vislumbrar las formas de ver y entender el mundo de las culturas que permanecieron y habitan al día de hoy.

Algunos historiadores opinan que el arte del tejido se conocía en Egipto desde el 6,000 a. C., mientras otros sostienen que fue hasta el 5,000 antes de nuestra era, donde los primeros esfuerzos se centraron en la elaboración de cuerdas y el entrelazado de las mismas, dando paso al telar (Lewis, 1959: 4). Es probable que para su realización se utilizara la rama de un árbol para detener la urdimbre, y piedras para tensarla. Este telar a mano pudo haber sido el primer dispositivo mecánico con un cierto grado de complejidad construido por el

hombre. Su implementación desde temprana edad se deduce gracias al hallazgo arqueológico de algunos instrumentos toscos elaborados con materiales pétreos (Lewis, 1959).

Algunas civilizaciones separadas temporal y geográficamente, elaboraron su producción textil bajo el mismo principio, sin embargo, cada una de ellas se adaptó a las materias primas y los elementos que tenía a la mano. El telar de cintura fue uno de los primeros mecanismos ideados para la elaboración de tejidos, en Mesoamérica surgió alrededor del 1,000 a.C. Consta de una estructura rectangular formada por hilos conocida como urdimbre, la cual se tensa en los extremos con ayuda de dos palos de madera. Uno de los palos va atado al tronco de un árbol con ayuda de un mecate y el otro extremo va agarrado a la cintura del tejedor. Los instrumentos que se utilizan hoy en día no han variado mucho de los que se utilizaban en la época prehispánica.

Los primeros lienzos fueron tejidos con lino, debido a que esta planta se cultivó durante miles de años en las primeras civilizaciones: Egipto, Asia y Mesopotamia. Más adelante se comenzó a trabajar la lana. El algodón y la seda aparecieron en el panorama siglos después, alrededor del VII a.C. donde el algodón de la India ya se conocía (Lewis, 1959).

Se dice que el tejido alcanzó su perfección en Egipto, donde se elaboraban piezas muy finas de 216 hilos por cm[8], con las cuales enterraban a sus muertos. Gracias a los vestigios arqueológicos que se han encontrado en las tumbas egipcias, es como se ha logrado tener conocimiento de los materiales y sus técnicas, así como de la vida de quie-

8. “Hasta mediados del siglo XX, las telas más tupidas elaboradas en máquinas industriales tenían 140 hilos por cm” (Lewis, 1959: 5).

nes detentaron el poder en esos años. La misma reina Cleopatra portaba vestidos confeccionados con telas finas provenientes de Egipto.

La cestería, cordonería, los enlazados de urdimbre y las redes fueron los primeros tejidos que se elaboraron en Mesoamérica, tan antiguos como la domesticación del maíz (Johnson, 2015), se emplearon además varias fibras para la confección de prendas de vestir, el ixtle, fibra proveniente del maguey, y el algodón fueron las más utilizadas. Quienes detentaban el poder vestían de algodón, mientras el pueblo utilizaba ropa de fibra de ixtle. Además, se emplearon otras fibras como el algodón café claro o coyuchi, el henequén y el izote o yuca (Arroyo, 2008). Los vestigios más antiguos del tejido de algodón en Mesoamérica se ubican entre el 900 y el 200 a.C. (Arroyo, 2008). Entre 1960 y 1964 en el Valle de Tehuacán, Puebla se encontraron numerosos vestigios textiles, entre ellos redes, cestos, sandalias y morrales con más de tres siglos de antigüedad. Varias de estas piezas estaban elaboradas con algodón, lo que confirma la existencia de esta fibra como un cultivo antiguo mesoamericano (Johnson, 2015: 32) Los textiles hallados estaban elaborados con técnicas de labrado de urdimbre, sarga y tejidos de urdimbre – trama acordenalados.

Todo textil está conformado por dos elementos: 1) la urdimbre que es la cama de hilos que se encuentra de manera vertical y 2) la trama que es el material que entra y sale de la urdimbre de manera horizontal. Más adelante describiremos los utensilios y herramientas que hacer parte del telar de cintura.

La palabra textil o tejido proviene del verbo latín *texere*, utilizado por los romanos con el significado de tejer, trenzar o construir (Gillow, 1999: 10), también se le ha relacionado con la palabra “texto” que pro-

viene del latín *texus* que significa tejido, debido a los elementos entrelazados que presenta un texto entre palabras, párrafos e ideas. Su construcción etimológica nos invita a mirar los textiles como un texto, a realizar una lectura del mismo para descifrar los elementos que hacen parte de él y que nos cuentan sobre su procedencia y significado.

Siguiendo el proceso de elaboración de un textil y considerando las sugerencias que nos presenta Turok (1988) para acercarnos a las artesanías, o mejor dicho, al arte popular, pasaremos a describir los elementos visibles que podemos leer en un textil elaborado en telar de cintura.

Fibras naturales

El primer elemento a considerar es la fibra con la que está elaborado un textil. Las fibras naturales son polímeros unidimensionales producidos por plantas y animales. Una de sus características principales es que su longitud es superior a su diámetro y sus moléculas presentan una gran cohesión, lo que permite que puedan ser hiladas (Santos, 2009).

No existe una única clasificación de las fibras, ya que esto se puede realizar según los criterios que sean considerados. Para su mejor entendimiento haremos una clasificación de las fibras naturales por su origen. Éstas se dividen en vegetales y animales.

Las fibras vegetales pueden extraerse de diferentes partes de las plantas, de las semillas, tallos, hojas, frutos o flores. Se dividen en duras y blandas. Por lo general, las primeras se obtienen de las hojas de las plantas monocotiledóneas, es decir, que presentan un solo cotiledón[9] en la semilla. Entre éstas se encuentran el sisal y la yuca. Ade-

9. Primera hoja que desarrolla una planta.

más están las fibras procedentes del maguey, principalmente el ixtle, henequén y lechuguilla provenientes de diferentes tipos de agave. Las fibras blandas son aquellas que provienen del tallo de las plantas dicotiledóneas, que presentan dos cotiledones en la semilla, como el lino, yute o cáñamo. También están las plantas denominadas de superficie, las cuales surgen en la epidermis de la semilla; el algodón pertenece a esta categoría. Son cientos las especies vegetales de las que puede obtenerse una gran variedad de fibras, cada una con características particulares que las hacen adecuadas para un cierto uso, entre ellas está el mimbre, la pita, la fibra de coco y la palma.

Las fibras animales son fibra proteica proveniente del pelo o pluma de diversos animales, se les denomina así debido a que en su composición contienen proteínas, además de celulosas; entre ellas está la lana que se toma del borrego, la alpaca proveniente de las llamas, la seda que viene del capullo del gusano de seda y el plumón que se obtiene de las plumas de los patos.

Para fines de esta investigación describiremos de manera breve las fibras vegetales y animales que se utilizan con mayor frecuencia en los textiles artesanales mexicanos: ixtle, algodón, lino, lana, plumón y seda.

Fibras vegetales

Algodón: esta fibra vegetal tiene linajes de distribución en las zonas tropicales del viejo y nuevo mundo. En México se originó en la zona entre Chiapas y Guatemala donde se utilizó para el comercio y el tributo.Existen dos variedades de algodón: blanco y café natural, conocido también como coyuchi. Este último era cultivado, cosechado

y procesado por la población indígena para elaborar indumentaria y objetos utilitarios, en la actualidad es empleado por pueblos de tierra caliente en Guerrero y Oaxaca (Arroyo, 2008).

Lino: se obtiene del tallo de la planta del lino. Es una fibra poco elástica por lo que se arruga con facilidad, es muy ligera y presenta un alto grado de absorción por lo que es ideal para climas cálidos o tropicales (Santos, 2009).

Ixtle: es una antigua fibra mesoamericana proveniente de México y Centroamérica que se extrae de diversas especies de maguey[10], de sus hojas se obtiene una fibra dura brillante de color crema. En tiempos prehispánicos las prendas elaboradas con esta fibra eran de alto valor y prestigio; sin embargo, después del siglo XX se consideraba como indumentaria que sólo portaba el pueblo. Desde esta época su producción se encuentra principalmente entre los pueblos textiles de Hidalgo y el Estado de México (Alejandro, 2012).

Fibras animales

Lana: fibra proteica que se obtiene del pelo de las ovejas, es resistente, retiene el calor y absorbe el agua con facilidad. Sus características físicas varían según la raza, alimentación, procedencia y parte del animal de la que provenga. Ésta se introdujo a México durante la Conquista (Arroyo, 2008).

10. Maguey es el nombre que se le aplica en general a las más de 200 especies de agave existentes; 150 se producen en México y 104 de ellas son endémicas (Ruschel, 2012). Éstas se pueden dividir entre los magueyes pulqueros, mezcaleros, tequileros, henequeneros, de lechuguilla e ixtle.

Seda: es una fibra resistente, ligera y duradera que se envuelve en el interior del gusano de seda. Su longitud puede llegar a alcanzar hasta los 3,000 m., es muy brillante y presenta una textura suave. A la producción de capullos para obtener los filamentos de la seda se le conoce como sericultura, actividad que se practica desde hace 3,000 años en China (Santos, 2009). En México se introdujo luego de la Conquista española.

Plumón: se le denomina de esta manera a la fibra proveniente de las plumas de pato, su implementación en tejidos representa una labor compleja que se desarrolló desde tiempos prehispánicos.[11] Gracias al estudio que se ha realizado sobre algunas piezas pertenecientes al periodo virreinal se sabe que el plumón era hilado con fibras de algodón. Su presencia disminuyó en el país a partir del siglo XVIII (Meneses, 2014).

En la segunda mitad del siglo XX se comenzaron a implementar diversos tipos de fibras sintéticas para la elaboración de tejidos. En la actualidad varias comunidades utilizan hilos de algodón, estambres y artiselas industriales, lo que ha generado que de manera paulatina se pierda la elaboración de fibras producidas de manera local. Algunos de estos materiales suelen emplearse debido a lo llamativo de sus colores o a que contienen elementos brillantes como la lentejuela o brillantina que resaltar el color del textil. Un ejemplo son los huipiles elaborados en las comunidades tzotziles de los Altos de Chiapas, en donde mezclan hilos de algodón con estambres de colores intensos.

11. El Museo de Bellas Artes de Toluca resguarda un lienzo tejido con plumón blanco hilado a mano del siglo XVIII. Las plumas provienen de una especie de pato del sur de México y Sudamérica conocido como Cairina moschata, domesticado en la época prehispánica (Ávila, 2012).

Hilado

La fibra en su estado natural no puede ser utilizada para realizar tejidos, porque necesita un proceso previo en el que se le despoje de la basura o nudos que pueda tener.

Desde la época prehispánica hasta la primera mitad del siglo XX el hilado era una actividad común entre las mujeres del área rural. En épocas muy tempranas se llevaba a cabo de manera manual y después se integraron utensilios que facilitaron su elaboración (Johnson, 2015), el uso o malacate ha sido el utensilio por excelencia utilizado desde la época prehispánica.

Éste consta de una vara de cerca de 40 cm de largo y una piedra circular que puede ser de barro, hueso, madera o piedra con un agujero en la parte central, donde se coloca la vara para ayudar a hacer contrapeso e impulsarlo a girar. Se enrolla un poco de la fibra a la vara y se le da vueltas en sentido opuesto a las manecillas del reloj para generar torsión en la fibra y hebras continuas. La vara se apoya sobre una jícara que tiene como base un pedazo de tela enrollado.

El hilado fue imprescindible en la elaboración de textiles, en la actualidad se sigue practicando en algunas comunidades del país, aunque en muy pocos casos.

Imagen 2-1 Artesana de Pantelhó hilando algodón natural
Autor: Isaac Zoom, 2018
Fuente: Malacate taller experimental textil

El algodón, el agave, la lana y la seda se hilan con diferentes grosores utilizando el malacate, con antelación cada una de las fibras debe prepararse para poder ser hilada. La lana, por ejemplo, se carda con ayuda de dos peines grandes que se mueven en direcciones contrarias y el algodón se varea sobre un petate. Estos procedimientos permiten que la fibra quede más finita y sin nudos, lista para hilarse.

Una vez que se tiene hilada la fibra, se elaboran madejas para que pueda manejarse con mayor facilidad y evitar que se enrede. Después se lava y en caso de ser necesario pasa por un proceso de descrudado para retirar la grasa. En algunas comunidades se emplea el amole, una planta que funciona como jabón y desengrasante, pero también puede utilizarse jabón neutro o zote para lavarla y carbonato o bicarbonato de sodio para descrudar.

Teñido

Los tintes naturales se han empleado desde tiempos muy antiguos en las civilizaciones de Mesopotamia, Egipto e India, así como en las diferentes culturas de Mesoamérica. Quienes conocían las propiedades de las plantas tintóreas la empleaban con fines religiosos, tintóreos y curativos.

Los tintes extraídos de las plantas se llegaron a utilizar para pintar murales, códices, indumentaria y sobre el cuerpo humano. La grana cochinilla, el añil y el palo de Campeche se han cultivado y explotado en grandes cantidades desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XIX (Arroyo, 2008), lo que ha generado ingresos económicos altos para el país.

Leticia Arroyo (2010), investigadora de tintes naturales, comenta que en algunos pueblos de México se piensa que todo elemento natural tiene un alma, con un principio poderoso, de orden sobrenatural, por lo que se considera que propician la felicidad del hombre al estar en contacto. Cada color se relacionaba con algún elemento, deidad, animal o planta. El azul siempre ha sido un color relacionado al agua, el negro a la oscuridad y el inframundo, en tanto que el rojo al fuego, la sangre y al amor. Con la invención e implementación de los colores sintéticos o anilinas, poco a poco se ha ido desvaneciendo este acercamiento y misticismo referente a los tintes que ofrece la naturaleza. Ya lo decía George Stuart E.: “el color es parte de la visión cósmica de los antiguos mesoamericanos” (citado en Arroyo, 2008:19).

En nuestro país se continúan empleando siete materiales tintóreos debido a su importancia cultural, histórica y económica, ya que han sido parte importante del comercio (Arroyo, 2008): añil, caracol púrpu-

ra, cempasúchitl, grana cochinilla, palo de Brasil, palo de Campeche y zacatlaxcalli. Además de éstos existen otros tantos materiales tintóreos como la dalia, el muicle, el huizache y el pericón, entre muchos otros.

Tabla 2-1.

Descripción general de los 7 materiales tintóreos que se emplean con mayor frecuencia en México.

Material tintóreo	**Clasificación**	**Parte que se utiliza**	**Color**	**Ubicación geográfica**
Añil	Vegetal	Tallos y hojas	Azul	Todo el país, principalmente en zonas deT clima cálido (Colima, Chiapas, Guerrero, Jalisco, Michoacán y Oaxaca
Caracol púrpura	Animal	Secreción del animal	Violeta	En ambas costas de la República Mexicana. En la costa del Pacífico hasta el Salvador
Cempasúchitl	Vegetal	Flor	Amarillo	Hidalgo, Michoacán, Puebla, Chiapas, Tabasco, Sinaloa, Veracruz y el Valle de México
Grana cochinilla	Animal	Cuerpo del animal	Rojo intenso, rojo oscuro, naranja, violeta, ocre, rojo y gris	Toda la República
Palo de Brasil	Vegetal	Tronco	Rojo, negro, violeta, guinda	A lo largo de toda la República Mexicana
Palo de Campeche	Vegetal	Tronco	Violeta, negro, púrpura, gris y azul marino	Zonas de clima cálido y pantanoso
Zacatlaxcalli	Vegetal	Tallos sin flor	Amarillo	Climas cálidos y templados

Fuente: Información obtenida de Leticia Arroyo, 2008.
Elaboración: Jimena Barrán Zubaran

En cuanto a la región que nos compete en esta investigación, Alejandro de Ávila menciona la implementación de plantas tintóreas en algunas de las tierras que habita el pueblo otomí, principalmente en Temoaya, Estado de México donde se utilizaba el añil, la grana cochinilla, el zacatlaxcalli – también conocido como muérdago -, la dalia y el acahual. De hecho realiza un cuadro de datos en el que organiza de manera taxonómica las plantas y animales que han sido implementados durante los últimos 100 años como fibras y tintes naturales por el pueblo otopame (Ávila, 2012). Se han encontrado vestigios con rasgos arqueológicos tempranos del 5,000 al 2,300 a.C. entre Hidalgo, Querétaro y Oaxaca en los que se comprueba la utilización de plantas domésticas que formaron parte del legado otomí (Ávila, 2012).

Estampado

Existen varias técnicas de estampado con las que se logran conseguir motivos o secuencias sobre el textil a partir de emplear ciertos elementos que permiten generar patrones. Este tipo de teñidos pueden llevarse sobre la urdimbre antes o luego de ser tejida.

Ikat: es una técnica de teñido por reserva que se distingue por el contorno difuminado de sus figuras. Su nombre proviene de la lengua malaya cuyo término quiere decir “amarrar”. Ésta se lleva a cabo con amarres sobre la urdimbre para generar bloqueos antes de ser teñida, los cuales se realizan siguiendo un patrón o figura. Una vez que se ha bloqueado toda el área que abarca el diseño se sumerge la urdimbre en el tinte ya preparado, para después retirar los bloqueos y proceder al tejido del lienzo. El diseño suele quedar un poco desfasado debido a que los hilos de la urdimbre pueden llegar a moverse durante el aco-

modo del telar y a la hora de tejer. En el Valle del Mezquital, la Sierra Gorda, Querétaro y Tlaxcala, continúa el uso de esta técnica de teñido para ceñidores, morrales, gabanes y quechquémitls sobre diferentes fibras, algodón, lana o seda, dependiendo el caso.

A los diseños elaborados mediante el ikat también se les conoce como jaspe, técnica con la que se tiñe el icónico rebozo mexicano conocido como "de bolita", elaborado en telar colonial en Tenancingo, Estado de México y en Santa María del Río, San Luis Potosí. Esta técnica también ha sido empleada, aunque con ciertas variaciones, en algunas regiones de Chile y Perú, así como de España, Siria e Irán (Ávila, 2012).

Plangi y tritik: ambas son técnicas de teñido provenientes de la región malayo-indonésica. En el plangi se realizan dobleces y amarres sobre una tela para no permitir que el tinte penetre en esas zonas y con ella se generen ciertos dibujos o patrones. Esta técnica fue empleada con mayor recurrencia en el Valle del Mezquital y la Sierra Gorda. También se le conoce como *tie dye*, una técnica más moderna que fue un elemento icónico durante la década de los setentas en el movimiento hippie, ya que con esta técnica se realizan las playeras psicodélicas de la época.

El tritik, también conocido como shibori es una técnica oriental en la que con ayuda de hilo y aguja se sigue el contorno de una figura previamente trazada sobre la tela, y se hace un fruncido sobre la misma para que a la hora de teñir, el tinte no logre penetrar esa zona.

Batik: es una técnica de teñido por reserva en la que se crean dibujos en negativo sobre tela por medio de la aplicación de cera caliente. La invención del instrumento llamado *chanting* hizo posible que se realiza-

ran diseños más finos. Se emplea con mayor frecuencia en México y desde hace cientos de años en Irán, la India, Malasia, Tailandia e Indonesia. En esta última, la Isla de Java es donde la técnica ha alcanzado mayor su mayor grado de refinamiento, tanto que en 2009 fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

Técnicas

Durante la época mesoamericana hasta la actualidad se han desarrollado distintas técnicas textiles de telar de cintura, gracias a las cuales existen telas asombrosas con diferentes calidades, texturas y diseños; algunas de ellas se comparten entre diversos grupos y otras son características de ciertas regiones, junto con la selección de fibras, colores e iconografía.

El telar de cintura está compuesto por seis utensilios que son elementales para elaborar cualquiera de las técnicas que se realizan en México12:

1. Urdimbre
2. Trama
3. Enjulios (2)
4. Machete
5. Jiyote
6. Mecapal

12. La descripción de cada uno de los elementos puede consultarse en el Glosario

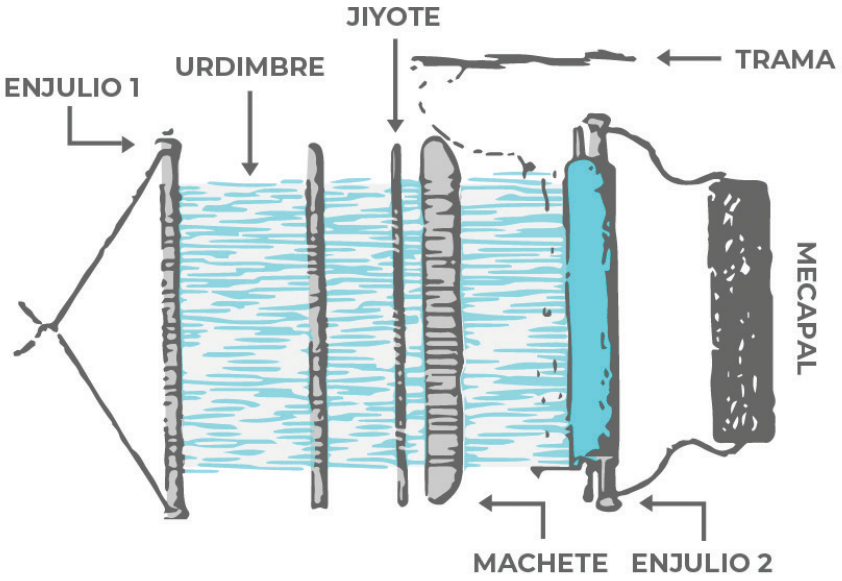


Fig. 2-1. El telar de cintura y sus herramientas
Autor: Fernanda Barrán Zubaran, 2018

A continuación mencionaremos algunas de las técnicas empleadas con mayor frecuencia a lo largo del país. Para su descripción nos hemos apoyado de los textos de Gillow (1999), Ávila (2012) y Johnson (2015).

Tejido sencillo: conocido también como tafetán o plano, es la secuencia más simple y básica de entrelazar uno a uno la urdimbre y la trama. Cada trama pasa de manera alternada por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre.

Tejido de reps por efecto de urdimbre: se compone de un tejido sencillo similar al tafetán. Se logra seleccionando un hilo con mayor densidad para la urdimbre comparándolo con la trama, lo que ocasiona que la urdimbre predomine en el tejido. La técnica puede resaltarse si se juega con el color de los hilos.

Tejido de reps por efecto de trama: es opuesto al tejido anterior; en éste, el hilo de trama es el que predomina en el tejido debido a su grosor.

Sarga: el tejido consiste en pasar la trama de forma alternada por encima de dos hilos de urdimbre, por debajo del hilo siguiente y por encima de los dos que le siguen, así de forma sucesiva a lo largo de todo el tejido. Al regreso la trama debe atravesar de la misma manera, pero esta vez se desplaza un hilo en sentido opuesto, lo que produce un efecto diagonal.

Tejido labrado: se basa en el mismo principio que el tejido en sarga en cuanto a procedimiento, la diferencia consiste en que en este caso los hilos de la urdimbre quedan volando sobre varias pasadas de trama, según el número de veces que marque el diseño, lo que da como resultado figuras similares a taches o círculos. Su ejecución es un poco complicada debido a que demanda una gran habilidad con el tejido, así como atención y exactitud a la hora de urdir la tela y preparar los lienzos para que el número de hilo vaya de acuerdo con el diseño que se va a realizar.

Labrado de urdimbre: en esta técnica los hilos de la urdimbre se cuentan con ayuda de un pepenador para que floten por encima de la trama en dos o tres ocasiones seguidas y se forme el dibujo o diseño.

Urdimbre suplementaria: este tipo de tejido conocido también como "brocado de urdimbre". Consiste en utilizar hilos de urdimbre suplementarios que flotan por el anverso de la tela, los cuales no forman parte de la estructura del tejido, por lo que pueden retirarse sin destruirlo y formar los dibujos en el lienzo.

Brocados: conocidos también como trama suplementaria (Johnson, 2015: 129) es la técnica ornamental más difundida en el país, empleada desde tiempos prehispánicos. Para su elaboración se adhiere un hilo complementario de trama que se va intercalando con la urdimbre y la trama que forman el tejido de base. Por lo general, los hilos complementarios son de mayor dimensión y de colores contrastantes a la superficie del lienzo, ya que con ellos se elaboran las figuras. Existen brocados de una y de doble cara, esto permite que la trama permanezca flotando en una o en ambas caras del lienzo (Johnson, 2015: 131) La trama suplementaria puede ser continua, a lo largo de todo el diseño, o discontinua - en una sección del lienzo - según lo exija el diseño.

Tejido doble: de esta manera se le conoce al tejido que se forma a partir de la unión de dos o más urdimbres. Es una técnica poco común en la que el anverso y el revés están tejidos en capas distintas, una va encima de la otra. En algún momento éstas llegan a intercalarse o a cambiar de posición, según sea el diseño (Guillow, 1999).

Tejido en curva: ésta es una de las técnicas con mayor ingenio de México, a la cual no se le parece a alguna otra que se conozca en otras regiones del mundo. El tejido en curva se realiza a partir de que un grupo de hilos que conforman la urdimbre se conviertan en trama o viceversa, lo que permite que se hagan dos rectángulos con una parte curveada en uno de sus extremos y juntos formen una prenda curva. Como paso final, la tejedora une los dos lienzos con una franja de lana roja ancha empleando el punto de zurcido en forma diagonal.

Gasa: es una de las técnicas más complejas debido a que se trabaja con hilos muy delgados, lo que complica la colocación de los lizos y el conteo para realizar figuras. En esta técnica los hilos de la urdimbre

se tuercen en pares cada vez que atraviesa la trama. A la tercera de éstas, el par de hilos se vuelve a torcer para que regresen a su posición original lo que da como resultado un tejido más abierto. Es una técnica mesoamericana, de la cual existe registro en varios sitios de México hasta el suroeste de los Estados Unidos. Durante la primera mitad del siglo XX los textiles de gasa estaban distribuidos ampliamente en la parte sur y centro de México (Johnson, 2015).

Confitillo: es una especie de brocado que se hace al mismo tiempo en que se va tejiendo la tela. Consiste en sacar ciertos puntos de la trama sobre la urdimbre, para formar dibujos en relieve.

Tejidos en anillos o anular: está conformada por un tipo de urdimbre que permite elaborar textiles largos en un solo lienzo que se encuentra en forma anular. Éste permite la elaboración de diferentes técnicas; tejido simple, brocado de urdimbre, labrado de urdimbre, sarga, tejido doble y tejidos de doble vista. Existen evidencias arqueológicas de su implementación en Perú, China, Dinamarca y Estados Unidos, así como en el norte y centro de México. (Johnson, 2015).

Son muchas las técnicas textiles empleadas con diferentes tipos de tejido y entrelazados a lo largo del mundo que dan pista para rastrear la raíz de la cual surgen las técnicas textiles actuales.

El enlazado de urdimbre es una de ellas y forma parte de las estructuras no tejidas que desde tiempos milenarios se encuentran en diferentes partes de África, Asia y Europa. Esta técnica antecedió a las telas tejidas, ya que en ésta no hay trama, el tejido se logra a partir del entrelazado de los hilos que conforman la urdimbre. Además están las técnicas que fueron introducidas durante la Colonia como el telar colonial o de marco con el que se elaboran sarapes, jorongos,

rebozos y lienzos de longitudes de hasta 10 o 15m , junto con el telar de alto lizo y bajo lizo con los cuales se realizan tapetes, alfombras, tapices y gobelinos.

2.2 Acercamiento al telar de cintura en el México prehispánico y la actualidad

El telar de cintura es una actividad relacionada con la labor femenina desde la época prehispánica. Según el Códice Mendocino, las mujeres de clases bajas eran las encargadas de enseñar a sus hijas el arte de la labor textil. En el Códice Florentino se menciona que al nacer se les entregaban a las niñas los utensilios necesarios para desarrollar su labor de tejedoras y a la hora de morir eran enterradas con ellos y con algunas de las prendas que habían elaborado para que lo llevaran con ellas a la nueva vida (Ruschel, 2013: 65). Fray Bernardino de Sahagún añade, en el capítulo décimo de su *Historia General de las Cosas de la Nueva España* que entre las mujeres de los estratos sociales más bajos existían tres oficios referidos a la labor textil: hilanderas, costureras y tejedoras de labores.

En la cultura mesoamericana, el arte del tejido a mano estaba relacionado con el trazado de la vida, del destino propio. Esta actividad era encomendada a deidades relacionadas con la femineidad, la fertilidad, la luna y la Tierra, que protegían a las tejedoras. En la mitología náhuatl Xochiquetzal era la deidad relacionada con el arte, el tejido y la sexualidad, quien se creía había sido la primera mujer en tejer. Para

los mayas Ixchel diosa de la luna y esposa del dios solar, era quien se encargaba de proteger los hilados y tejidos (Johnson, 2005).

Debido a la fragilidad y efimeridad de los materiales, existen escasas reminiscencias de la vestimenta de los pobladores prehispánicos, aunque a mediados del siglo XX los arqueólogos encontraron algunas evidencias textiles provenientes del centro y sur del país (Johnson, 2015). Gracias a ello se han logrado realizar investigaciones sobre los materiales, pigmentos, técnicas y simbolismos empleados a lo largo de ciertos periodos.

Los vestigios arqueológicos que se han hallado, entre ellos figurillas cerámicas, pinturas murales, esculturas en piedra, códices y crónicas de los misioneros, han permitido tener conocimiento sobre la indumentaria prehispánica (Ávila, 1997) e incidir en acontecimientos históricos, así como en la organización política, religiosa, social y económica de las civilizaciones precolombinas.

Las fibras más utilizadas en el México prehispánico fueron el algodón blanco (*Gossypium hirsútum L.*), el de color café o coyuchi (*Gossypium microcarpum Tod*) y el ixtle. Estas fibras denotaban la posición social de la persona que la portaba. Por lo general las clases más bajas vestían ropa elaborada con fibras toscas, ya fuera algodón o ixtle, mientras lo nobles portaban finas telas elaboradas en su mayoría con algodón. El material no era lo que denotaba el estrato social, sino el tratamiento que se le daba a cada una de ellas (Johnson, 2015).

La vestimenta básica de hombres y mujeres indígenas estaba elaborada con patrones muy simples, de formas cuadradas y rectangulares (Stresser – Péan, 2012). La vestimenta masculina consistía en un taparrabos y una tilma, en el caso de las mujeres la vestimenta estaba

conformada por una falda y un huipil o quechquémitl. El braguero o taparrabos era una tela rectangular que medía cerca de siete metros de largo por 30 centímetros de ancho que iba enrollado alrededor de la cintura y las piernas. La tilma era también una tela rectangular hecha de algodón o ixtle que servía para cubrir el torso del hombre, ésta solía ir amarrada al hombro derecho.

En cuanto a las mujeres la falda formaba parte básica de su vestimenta, era ceñida a la cintura con una faja, mientras que el pecho podía ir desnudo o cubierto con un huipil o quechquémitl. El huipil es también un rectángulo casi siempre por tres lienzos unidos, tejidos en telar de cintura, la tela se dobla a la mitad y se le hace en el centro del pliegue una abertura vertical por donde pasa la cabeza. Se unen los lados y se deja una abertura por donde puedan salir los brazos.

Los hombre y mujeres prehispánicos complementaban su vestimenta con adornos como collares, orejeras, faldillas y muslera, entre otras piezas que nos llevan a pensar en la importancia de la indumentaria como rasgo distintivo (Coronel, 2003).

A la llegada de los españoles los textiles mesoamericanos se vieron influenciados por los intercambios culturales, lo que generó adaptaciones en cuanto a su manufactura, uso y simbolismo.

A lo largo de los años los textiles de diferentes partes de México han tenido modificaciones, sin embargo, parte de ellos conservan elementos que remiten a su pasado prehispánico, de la misma forma que ocurre en la actualidad con su cosmovisión y tradiciones.

En el apartado anterior mencionamos algunas de las técnicas de telar de cintura que se realizan con mayor frecuencia en México, a

continuación describiremos de manera breve algunas técnicas contemporáneas de las zonas textiles más características del país debido a la complejidad de sus tejidos. Las técnicas y materiales varían según la región, la ubicación geográfica y el medio ambiente:

Oaxaca

Es uno de los estados con mayor diversidad textil en donde conviven amuzgos, chinantecos, mazatecos, mixes, triquis y zapotecos entre otros. Se dice que cuenta con un repertorio de técnicas mucho más extenso que cualquier otra área en México o Guatemala.

Los textiles más antiguos de esta zona encontrados en vestigios arqueológicos incluyen tramas y urdimbres acordonadas, sargas de dos y dos; gasas sencillas y brocadas (Ávila, 1997), técnicas que se continúan realizando en la actualidad.

Algunos de los textiles con más complejos son los huipiles que portan las mujeres chinantecas de Usila elaborados con la técnica de brocado de trama que presentan una gran variedad de colores, acompañado de listones y encaje.

Imagen 2-2. Señora chinanteca con huipil, San Felipe Usila, Oaxaca
Fuente: El mundo en un huipil, INAH, 2011

En Pinotepa de Don Luis las mujeres portan el tradicional enredo morado con franjas tejido en telar de cintura, conocido como pozahuanque o posahuanco (Ortega, 2016), prenda característica de la mixteca de la costa, teñida con tintes naturales: añil, grana cochinilla y caracol púrpura; conformada por tres lienzos tejidos en telar de cintura y unidos a mano.

Imagen 2-3. Pozahuanco teñido con tintes naturales
Fuente: XLII Edición del Concurso Gran Premio Nacional de Arte

Las mujeres de las comunidades triquis, ubicadas en el oeste de Oaxaca también se distinguen por sus característicos huipiles rojos con franjas horizontales, elaborados en telar de cintura con brocados y listones. De bajo llevan un enredo de manta color azul marino (Morales, 2008).

Imagen 2-4. Mujeres triquis
Fuente: Fototeca Nacho López, CDI 20015

Guerrero

En la comunidad amuzga de Xochistlahuaca, Guerrero se elaboran huipiles característicos de la región, algunos de ellos son realizados por mujeres de la localidad, desde la obtención de la fibra, pasando por el hilado, teñido, tejido y la unión de los lienzos, hasta el bordado que llevan en la parte del cuello. Para ello utilizan algodón blanco y algodón coyuchi que siembran y cosechan ahí mismo. Los huipiles se tejen con técnica de brocado sobre tejido sencillo o de gasa (Abrin, 2006). En ellos plasman figuras muy particulares como flores, cucarachas de agua, flores de calabaza y luciérnagas, entre otros motivos.

Imagen 2-5. Artesana amuzga de la cooperativa Ljaa´ Tejedoras de esperanza
Autor: Viviana Pineda, 2016

Las mujeres del pueblo Na Savi, en la zona de la montaña de Guerrero en Cochoapa El Grande, elaboran huipiles que son realizados desde el cultivo del algodón hasta la implementación de los dibujos, en los que con frecuencia predomina el color rojo. Son piezas consideradas parte de su identidad cultural, en algunos casos tardan hasta un año en elaborarlas y algunas de ellas llegan a tener más de 20 años de uso.

Imagen 2-6. Cooperativa na savi “Mujeres flor de algodón”
Autor: Mario Marlo, 2016
Fuente: somoselmedio.org

Poblaciones nahuas

La población nahua es la más numerosa en el país ubicada en varios estados de la República: Guerrero, Puebla, Estado de México, San Luis Potosí y Veracruz, lo cual representa una extensa variedad de expresiones culturales, así como de técnicas textiles (Arqueología Mexicana, #55).

En Hueyapan, Puebla se elaboran maravillosos textiles con lana teñida con tintes naturales, tejidos en telar de cintura. Existe una gran diversidad de materiales tintóreos en este municipio, sobre todo grana cochinilla y añil.

Imagen 2-7. Huipil teñido con tintes naturales
Fuente: Catálogo de organización de artesanas y artesanos indígenas UNAM,CDI,2011

En Cuetzalan se elaboran quechquémitls, huipiles, fajas, jorongos y morrales en telar de cintura con bordado y brocado utilizando algodón y lana. La técnica de gasa en muy representativa de esta zona, con ella se elaboran rebozos y quechquémitls con brocado, que representan un trabajo realmente laborioso.

Imagen 2-8. Tejido en gasa de mujer nahua de la organización Masehual Siuamej Mosenyolchicauani
Fuente: Acervo Living Culture, 2015

Región del Golfo de México

Está habitada por nahuas, huastecos y totonacas, presenta variadas condiciones ambientales con temperaturas cálidas y elevadas, así como técnicas textiles. Algunos de los tejidos más vistosos de esta región son los elaborados por la comunidad teenek ubicada en la Huasteca potosina. En esta zona se realizan huipiles tejidos en telar de cintura, bordado con punto de cruz. La comunidad teenek también es muy conocida por sus vistosos quechquémitls bordados con estambre en punto de cruz, con colores naranja, rojo, rosa y verde.

En la Sierra de Zongolica, en particular en el municipio de Tlaquilpa, se trabaja lana teñida con tintes naturales. Existe una gran variedad de ovejas de las que se extrae lana, entre ellas las llamadas “cara negra” consideradas las más costosas, además de las criollas; estas últimas son las que se obtienen con mayor frecuencia (Sosme, 2013). Debido a la enorme biodiversidad de la región hay varias especies con propiedades tintóreas, aunque algunas de ellas crecen en determinadas temporadas del año. Los tintes que suelen utilizar son la grana cochinilla, el añil y el zacatlaxcalli. Los lienzos son tejidos en telar de cintura, generalmente con la técnica de tafetán o labrado de urdimbre.

Imagen 2-9. Matilde García Tentzohua, artesana de la Sierra de Zongolica con un enredo de lana teñido con tintes naturales
Autor: Miguel Ángel Sosme
Fuente: Festival Anual de Textiles, 2017

Chiapas

El territorio donde se asienta la cultura maya también es uno de los estados con mayor variedad textil, la cual ha sido abordada por extensas investigaciones académicas. Entre los mayas de los Altos de Chiapas conformados por tojolabales, tzotziles y tzeltales la indumentaria es un elemento de identificación cultural por lo se utilizan diversos motivos, colores y composiciones entre comunidad y comunidad, lo cual ha propiciado que muchas de las técnicas aún se conserven (Arqueología Mexicana, #55).

En el telar de cintura se elaboran varias piezas con bordados o brocados en los que plasman diamantes, sapos, milpas, ranas y flores. San Andrés Larrainzar se distingue por sus elaborados brocados en los que por lo general se observan rombos que nos hablan de la cosmovisión maya.

En San Juan Chamula se pueden apreciar los largos enredos y huipiles que las mujeres elaboran con lana de borrego y a los que les añaden adornos con bordados o brocados.

En el Municipio de Venustiano Carranza se elaboran paños con una amplia gama de colores, tejidos en telar de cintura y con brocados de artisela.

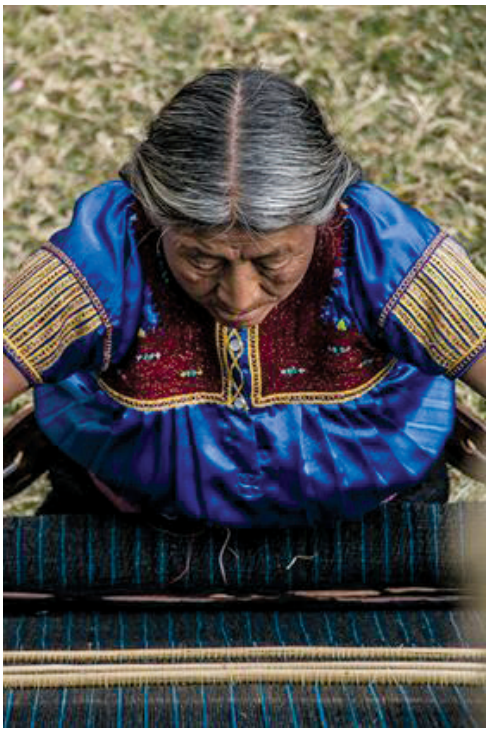


Imagen 2-10. Artesana chamula
Autor: Rodrigo Malegría, 2016

La variedad de tejidos antes citados son testimonio de los cambios sociales que presenciaron las civilizaciones prehispánicas hasta la actualidad.

A mediados del siglo XX, los lienzos elaborados con las fibras de algodón, lana e ixtle, teñidos con tintes naturales, cedieron el paso para la implementación de materiales industriales, aunado a una nueva estética que respondía a las demandas de la económica generada sobre todo por el comercio turístico, lo que representa cambios significativos en el textil (Ávila, 1997). En la actualidad, varias comunidades han dejado de elaborar las técnicas más laboriosas para hacer prendas más sencillas con colores atractivos para la venta. Sin embargo, es

importante resaltar que las vestimentas tradicionales aún perduran en varias localidades y únicamente los productos que ponen a la venta son aquellos que se han convertido en mercancías que adaptan a las demandas del mercado, por lo que son vistas por las tejedoras como una fuente de ingreso económico y no como un identificador cultural (Johnson, 2015).

2.3 Técnicas textiles del pueblo otomí

Los pueblos otopames presentan una gran diversidad textil en las que emplean diferentes técnicas. Alejandro de Ávila (2012) menciona que los pueblos otomíes junto con las mazahuas mantuvieron el acervo más diversificado de textiles elaborados con la técnica de telar de cintura en Mesoamérica. Este investigador también hace hincapié en que no es común encontrar tanta variación en un solo linaje cultural, ya que mantener y lograr transmitir las capacidades necesarias que requiere un tejido puede llegar a ser complicado, sobre todo ante las situaciones de colonización, violencia y discriminación a la que ha estado sujeta la cultura otopame.

Entre las prendas textiles femeninas de dicha cultura podemos encontrar, al igual que en algunos otros grupos o culturas del país, quechquémitl, enredo, rebozo y cintas para el cabello. Las prendas masculinas constan de ayates, camisas, ceñidores y gabanes o jorongos, además de algunas otras piezas como fajas, morrales, manteles, huipiles y dechados (Johnson y Ramírez, 2005: 48).

Desde la Colonia, Fray Bernardino de Sahagún describe el talento del pueblo otomí para trabajar el telar: “Las mantas que traían los hombres eran buenas y galanas, y el calzado pulido; ni más ni menos las mujeres traían muy buena ropa de nahuas y camisa, (…) de las mujeres había muchas que sabían hacer lindas labores en las mantas, nahuas y huipiles que tejían, y tejían muy curiosamente” (Johnson, 2005:47).

En cuanto a la región del Altiplano Central, en específico en el Valle del Mezquital, el maguey desde la época prehispánica ha sido una planta fundamental para casi todos los aspectos de la vida cotidiana al cubrir necesidades como techo, alimentación y vestido, por lo que es considerado “el padre de las maravillas” (Johnson, 2005). En la época prehispánica Mayahuel fue la deidad relacionada con esta planta, considerada patrona lunar, de la tierra y la fertilidad, la cual era representada saliendo de un maguey. La obtención de la fibra de ixtle es uno de los beneficios que ha proporcionado para realizar los tejidos; con ella se hacen enredos, fajas, quechquémitl, mecates, ayates, morrales y elementos que sirven para lavar como el amole. La calidad en la elaboración de las piezas de ixtle depende de la zona del maguey de donde es obtenida la fibra y del tratamiento que se le dé. En esta región la ropa de uso cotidiano consistía en un ayate tejido de ixtle y para bodas o ceremonias importantes se utilizaban tejidos con algodón. La Matrícula de Tributos y el Códice Mendocino aseguran que en la parte sur del Estado de México también se elaboraban piezas con izote, otra fibra derivada del maguey, la cual se continúa utilizando en Zumpahuacán para tejer morales (Ávila, 2012).

Imagen 2-11. Doña Tomasa tejiendo con fibra de Izote
Fuente: Festival Anual de Textiles, 2016

Ávila (2012) distingue tres áreas relacionadas a la labor textil otomí que nos permite darnos cuenta de las grandes diferencias que existen entre ellas:

1) La Sierra Madre Oriental, diferenciada por el tejido en curva y el confitillo, la presencia de bolsas sin asa y la ausencia de “costales”.

2) El Valle del Mezquital y la Sierra Gorda, se distinguen por el tejido doble, el teñido con técnica de ikat y el *plangi-tritik.* Además, con frecuencia se tejen morrales y costales.

3) La región otomí-mazahua-matlatzinca-tlahuica del Estado de México tiene pocos rasgos distintivos aunque presenta la mayor diversidad de prendas. Comparte la técnica de urdimbre suplementaria doble con las tejedoras purépechas y constantemente se elaboran morrales.

Estos son algunos de los ejemplos que proporciona Ávila (2012) en las áreas otomíes antes mencionadas:

Tabla 2-2.

Técnicas textiles en la región otomí

Técnica	**Pieza**	**Región**
Tejido sencillo	Quechquémitls decorados con franjas de urdimbre	Valle del Mezquital, Tenango de Doria y Santa Ana Hueytlalpan, Hidalgo
Sarga	Gabanes y delantales	Valle del Mezquital, Hidalgo y Cadereyta, Querétaro
Tejido labrado	Quechquémitls Morrales Señidores	Sierra Gorda, Hidalgo Valle del Mezquital, Hidalgo
Labrado de urdimbre	Costales de algodón Fajas Costales de Lana Morrales	Ixmiquilpan, Hidalgo Tlaxcala Sierra Gorda, Hidalgo Estado de México
Urdimbre suplementaria	Fajas y cintas para el cabello	Tenango de Doria
Trama suplementaria	Ayates Ayates de dos lienzos Quechquémitls	Ixmiquilpan, Actopan y Sierra Gorda, Hidalgo Arboleda, Valle del Mezquital, Hidalgo Huehuetla, Hidalgo y Tlaxco, Puebla
Confitillo	Servilletas	San Pablito Pahuatlán, Puebla

Tejido doble	Costales Enredos	Sierra Gorda y Valle del Mezquital, Hidalgo San Pablito Pahuatlán, Puebla
Gasa	Ayates	Valle del Mezquital, Hidalgo
Urdimbre invertida	Morral de manta	Estado de México
Enlazado de urdimbre	Quechquémitls Cintas para costales	Estado de México Valle del Mezquital, Hidalgo
Urdimbre anular	Fajas	Temoaya, Estado de México Santiago Acuitzilapan, Atlacomulco, Estado de México Santa Mónica, Tenando de Doria, Hidalgo
Tejido en curva	Quechquémitls	Santa Ana Hueytlalpan , San Nicolás y Santa Mónica, Tenando de Doria, Hidalgo Xochitlán, San Bartolo Tutotepec, Hidalgo San Pablito Pahuatlán, Puebla

Fuente: Información obtenida de Alejandro de Ávila, 2012.
Elaboración: Jimena Barrán Zubaran

Las similitudes que se comparten entre regiones se deben a la cercanía geográfica y a los recursos ambientales de los cuales se dispone, más que por la pertenencia a un grupo cultural. Las culturas otopames presentan una gran variedad de técnicas textiles que comparten con otros grupos culturales; sólo un par de ellas son las que parecen ser exclusivas de este grupo cultural. La distribución de la cultura otomí por diversas partes del país explica la rica variedad textil, situación que se presenta de manera similar con otros linajes culturales.

A la diversidad de materias primas y técnicas textiles debemos agregar entonces la variedad de formatos en que han tejido los grupos otopames como un tercer parámetro para posicionarlo en la historia de la cultura material mesoamericana (Ávila, 2012).

2.4 El telar de cintura entre los otomíes orientales: El tejido en curva

Las técnicas de telar de cintura alcanzaron una gran maestría antes de la Conquista en comunidades totonacas, tepehuas y nahuas. A partir de la Revolución Mexicana en 1910 esta actividad se encuentra cada vez más próxima a desaparecer (Galinier, 1997); sin embargo, en algunas comunidades de la zona oriental aún se conservan.

Entre los otomíes este arte tiende a desaparecer, con excepción de los siguientes pueblos, repartidos a lo largo de una línea que va de Tulancingo a Pahuatlán y Pantepe: Santa Ana Hueytlalpan, Santa Mónica, San Nicolás, San Pablito, San Pablo el Grande, San Antonio, San Gregorio, Ixtololoya y Tenexco. En la actualidad en estos pueblos se practican tres tipos de tejidos: el tejido simple con efecto de reps, el brochado y las piezas tejidas en curva.

En cuanto al quechquémitl es una prenda mesoamericana relacionada con la femineidad y la élite, que se utiliza para tapar la parte superior del cuerpo femenino y se porta alrededor de los hombros. La palabra quechquémitl proviene del náhuatl *kechtli* que significa cuello y *kemitl* que significa tela. Se dice que fue ideado por los nahuas seminómadas del Norte de México (Stresser–Péan, 2012) y se extendió

poco a poco hacia el sur por los toltecas, posteriormente se dio a conocer en el Altiplano donde se utilizaba con fines ceremoniales. A partir del siglo XIX se extendió por todo el Valle de México gracias a la comodidad y practicidad que brindaba a las mujeres para desarrollar sus actividades, por ejemplo para amamantar a los bebés.

Antes de la Conquista existían tres tipos diferentes de quechquémitl (Stresser – Péan, 2012):

1) Quechquémitl de forma cuadrada. Se obtenía al doblar un lienzo rectangular en dos. Llevaba una costura que unía los extremos y se dejaba una apertura para que la cabeza pudiera deslizarse.

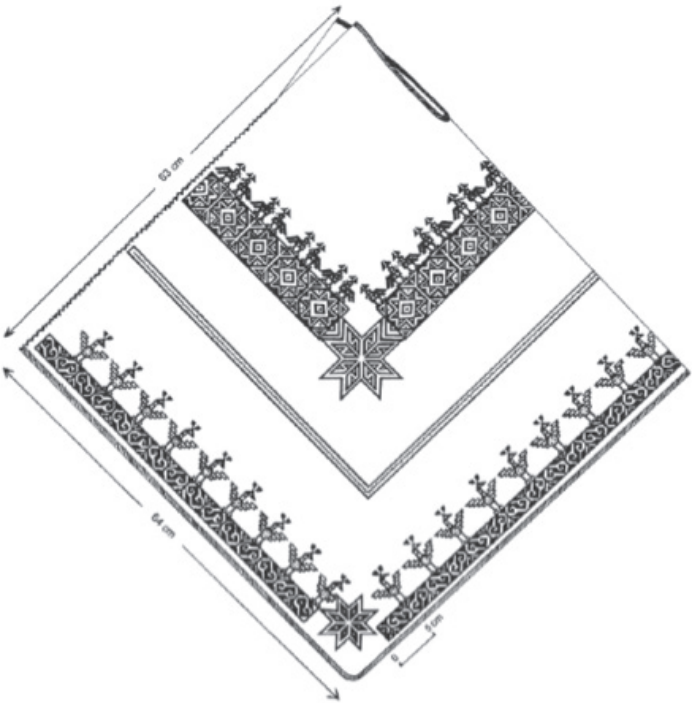


Imagen 2-12- Quechquémitl cuadrado de las mujeres huicholes
Fuente: Stresser – Péan, 2012

2) Quechquémitl compuesto por dos lienzos rectangulares de la misma dimensión. Los extremos del lado más angosto de uno de los lienzos se unen al lado más largo del otro lienzo y se repite la operación en el otro extremo. El resultado en una prenda con un pico en la parte delantera y otro en la parte posterior, similar a un rombo.

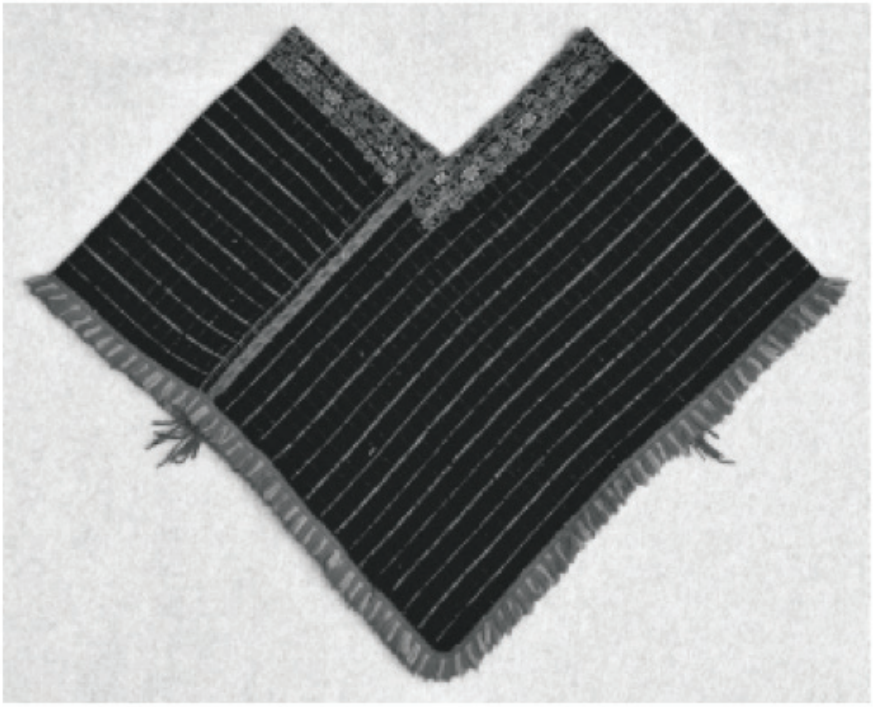


Imagen 2-13. Quechquémitl mazahua de lana
Fuente: Ávila, 2012

3) Quechquémitl en curva. Consiste también en dos lienzos rectangulares de igual dimensión que van curveados en uno de sus extremos. Estas partes redondeadas quedan en el pico delantero y trasero.

Imagen 2-14- Quechquémitl de San Pablito (Pahuatlán, Puebla).
Autor: Stresser-Péan, 1935 a 1944
Fuente: Stresser – Péan, 2012

La implementación del tejido en curva aparece en registros arqueológicos de Yucatán y Monte Albán en Oaxaca, así como en el centro de Puebla y el norte de Veracruz, aunque se cree que a partir del siglo XIX su presencia se redujo a las comunidades otomíes que habitan la Sierra Madre Oriental, donde se llegó a compartir con grupos nahuas, totonacos, purépechas y huastecos que habitaban la región (Ávila, 2012).

Hay representaciones de mujeres portando el quechquémitl en curva en figurillas de barro, pinturas murales y códices del siglo XVI y XVII. Se piensa que en la época prehispánica sólo las mujeres nobles podían portarlos o se portaban para usos ceremoniales.

Bodil Christensen fue la primera antropóloga en realizar un estudio profundo sobre esta técnica.

Antiguamente la mayoría de los quechquémitls que se encontraban en la región de la Huasteca y la Sierra Norte de Puebla, llevaban una franja roja tejida en telar en curva (Stresser- Péan, 2012). Sus características han variado en el tiempo y el espacio, modificando sus proporciones así como sus materiales. En los años treinta, algunos de los quechquémitls eran decorados con bordados de manera discreta, después en los años setenta, el bordado cubría la mayor parte del lienzo blanco que conformaba el quechquémitl. Con frecuencia la franja roja llegaba a medir entre 12 y 23 cm. (Stresser- Péan, 2012) aunque Galinier (1987) menciona que en la primera mitad del siglo XX en Santa Ana Hueytlalpan la franja media de 5 a 6 centímetros.

Johnson (2015) señala que: “Santa Ana Hueytlalpan se identifica como un pueblo de tejedoras de telar en curva, ellas preparaban, hilaban y teñían su propia lana, así como también hilaban al grosor de su preferencia el algodón que conseguían” (p.196).

Imagen 2-15 y 2-16. Quechquémitl en curva con bordado de San Pablito Pahuatlán, Puebla
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

El tejido en curva sirve de manera exclusiva para realizar quechquémitls de los cuales existen dos variaciones según otro estudio realizado por Christensen (1979): 1) En Santa Ana Hueytlalpan se lleva a cabo un proceso muy laborioso debido a que lleva una franja roja muy ancha. Mientras más gruesa sea ésta, mayor grado de complejidad representa para el tejedor. Además está compuesto por dos lienzos que se unen. 2) los quechquémitls realizados en San Pablito, Pahuatlán, Puebla llevan un procedimiento distinto ya que las dos partes de esta prenda son tejidas en la misma urdimbre que mide cerca de 2m, esto se logra a partir de tejer cada lienzo en uno de los extremos del telar. La urdimbre consiste en tres secciones: una franja interior de algodón blanco comercial, otra de hilos de lana roja, con una muy delgada de hilos negros en la parte central y por último una franja externa de algodón comercial. Para la trama se emplea el mismo hilo de algodón comercial (Johnson: 2015). Para compensar la diferencia de grosor de la lana roja en comparación con el del algodón blanco la proporción es de 1 a 6.

Avila (2012) señala la similitud de estos quechquémitls con los de las comunidades de Tenango de Doria:

> Los quechquémeles de Hueytlalpan y San Pablito muestran una sola franja ancha de lana hilada a mano con malacate, mientras que el resto de la urdimbre y la trama es de hilo de algodón de manufactura industrial. Compartían ese rasgo con los pueblos otomíes vecinos de Tenango de Doria, San Nicolás en el mismo municipio y Xochitlán en el municipio vecino de San Bartolo Tutotepec (Ávila, 2012: 151).

La otra variante del tejido en curva es la que se realiza en los municipios otomíes de Huehuetla en Hidalgo, Taxco y Pantepec en Puebla y en las comunidades tepehuas de Mecapalapa y Pisaflores y la cabecera totonaca de Pantepec; la cual consiste en la elaboración de dos franjas delgadas sobre el tejido en curva, entre ellas lleva figuras brocadas (Ávila, 2012).

Hasta los años ochenta Santa Ana Hueytlalpan era identificado como un pueblo de tejedoras de telar en curva (Stresser- Péan, 2012), la complejidad de la técnica es una de las principales causas de que en la actualidad la prenda esté en proceso de desaparición. Ésta se ha ido adaptando de diferentes maneras en cada comunidad en cuanto a tamaño y materiales. Hasta hace un par de año en Santa Ana Hueytlalpan se hacían cada vez más pequeños, por lo que las mujeres optaban por usarlos como tocado, además hacían otros en tamaño miniatura para los ídolos que debían cambiar de vestimenta cada año, en caso de que esto no sucediera se temía que los ídolos no brindaran protección al pueblo. De hecho la patrona Santa Ana sigue siendo ataviada con el traje tradicional, en el que porta un quechquémitl.

Al respecto Galinier (1979) señala:

> Actualmente la importancia del tejido en la economía de los pueblos otomíes varía de un pueblo a otro. Santa Ana Hueytlalpan sigue siendo un centro muy activo, donde se considera que cada una de las mujeres conoce el arte, aunque no lo practique. Este fenómeno se explica en parte por el tradicionalismo local y el mantenimiento de la vestimenta indígena, así como

> por las actividades comerciales que se practican. En cambio, en San Pablito se conserva casi íntegra la vestimenta, aunque van desapareciendo las viejas tejedoras. La situación es similar en Santa Mónica y San Nicolás. (p. 263).

En Santa Mónica, San Nicolás y San Pablito el Grande, la técnica se ha modificado en forma drástica. Galinier (1979) menciona que se empleaban lienzos blancos de tela industrial que se unían a una franja roja de lana simulando un quechquémilt en forma de curva. El bordado en esta prenda ya sólo se práctica en San Nicolás y San Pablito, se bordan figuras fitomorfas y zoomorfas de colores negro, rojo y fucsia, las cuales se cree que podrían ser los antecedentes de los bordados de Tenango (Vázquez, 2010).

Entre los otomíes orientales, al igual que entre otros pueblos del país, los tejidos en telar de cintura se encuentra en una situación de marginalización y posible desaparición que se viene dando desde los años cuarenta, según indica Stresser-Péan (2012). Galinier (1987) menciona que desde ese tiempo la práctica estaba siendo sustituida debido a la dependencia de las comunidades indígenas con los centros urbanos:

> Este hecho sólo puede explicarse a partir de una problemática que tenga en cuenta la dependencia de los poblados indígenas con respecto a los centros urbanos del poder económico, ya que ésta se traduce cada vez más

> en la introducción masiva de bienes de consumo, que desplazan poco a poco los productos locales e incluso los hacen desaparecer (p. 256).

Lo anterior trae varias consecuencias; por un lado, provoca que poco a poco se vaya terminando con la estética tradicional de las técnicas artesanales, debido a que se comercializan productos elaborados en masa que son mucho más fáciles de adquirir. Por el otro, se promueve el creciente consumo a causa de la variedad de objetos que ofrece el mercado. Además esto relega la labor de los artesanos, a quienes se les estigmatiza por dedicarse a técnicas ya superadas e incluso degradantes. Ávila (2012:164) menciona que "no es exagerado enfatizar que en varias comunidades se cerrará pronto la oportunidad para transcribir la memoria oral de la última generación de artistas del telar".

Ante esta situación es importante resaltar que en la cosmovisión otomí existe una relación de significados entre el acto de tejer y el surgimiento del conocimiento, el cual es producto de la mezcla de saberes masculinos y femeninos. La luna es la divinidad encargada de dicha acción, a la vez divinidad del tejido, así como de la contabilización del tiempo. Galinier (1987) lo explica de la siguiente manera:

> Tejer (pe'te) también quiere decir contar (pe'te), de acuerdo con la antigua concepción del calendario lunar (el astro es a la vez divinidad del tejido y del cómputo del tiempo). Pero la luna (zãna) también se relaciona con el ixtle (zã en otomí antiguo) y la araña, mbese (el insecto

> que teje). Según la visión otomí del cuerpo, la palabra del hombre (zãnde, otra connotación lunar) impregna el hilo de la lanzadera (thãhi), como si fuera el líquido espermático. Este 'saber' masculino (los hilos de urdimbre), que se integra en la trama (femenina), determina el conocimiento absoluto, que se denomina pãti, término que tiene el mismo origen que el nombre dado a una pieza tejida y, por extensión, a la faja (p. 291).

Antaño las mujeres tejedoras rezaban a la hmhoi (divinidad terrestre), una figurilla de cartón vestida con prendas pequeñas iguales a las que utilizan las mujeres otomíes: una falda, una faja y un quechquémilt. Esta figurilla solía colocarse en los oratorios. (Galinier, 1987).

2.5 El telar de cintura en Santa Mónica

El tejido en telar de cintura era una actividad practicada con frecuencia por las mujeres de Santa Mónica hasta hace algunos años. Su elaboración les permitía generar ingresos económicos, ya que dependían casi por completo de sus maridos, situación que se continúa viviendo en la actualidad. Debido al largo aprendizaje que requiere el tejido en telar de cintura ha sido sustituido por el bordado de Tenango, una actividad artesanal que requiere de menos procesos y utensilios, por lo que es más fácil de aprender y se vende con mayor frecuencia.

Hoy en día se realizan tres técnicas distintas de tejido, dos de ellas elaboradas y dominadas por una mujer para su venta, la señora María Nicolás: la técnica de urdimbre suplementaria para la elaboración de fajas y el tejido sencillo de reps para la elaboración de quechquémitls con flecos; además de la técnica de tejido en curva para el quechquémitl tradicional.

Imagen 2-17- Librada Mateo con quechquémilt en curva y de tejido sencillo de reps
Autor: Jimena Barrán, 2016

Las mujeres más grandes de la comunidad de Santa Mónica portan fajas elaboradas en telar de cintura, la mayoría de ellas cuenta con una o dos fajas que adquirieron hace 30 o 40 años, ya sea por herencia o por haberlas comprado en la cabecera de Tenango de Doria o en San Pablito, Pahuatlán. Las fajas son elaboradas con la técnica de urdimbre suplementaria (Ávila, 2012) sobre un telar de urdimbre anular. Su elaboración consiste en una urdimbre con dos cruces y un lizo en cada una

de ellas. La primera cruz sirve para realizar el tejido de tafetán que conforma el soporte de la faja y la segunda cruz es donde se encuentran los hilos con los que se realizará el dibujo, los cuales son seleccionados en pares con ayuda de una aguja o yofani, en ñuju, entre las figuras que plasman hay perros, flores, montañas y representaciones del agua entre otras. Se utiliza algodón industrializado y estambre conocido como "de tres cabos" o "acrilán", ambos son torcidos de manera previa con ayuda de un malacate, uniendo dos madejas.

Imagen 2-18. Señora María Nicolás con una faja de urdimbre anular con técnica de urdimbre suplementaria
Autor: Jimena Barrán, 2015

Algunos investigadores, entre ellos Ávila (2012), mencionan que esta técnica pudo haber sido empleada por grupos matlatzincas y tlahuicas, de ser así ello supondría que la técnica de tejido anular tiene rasgos tempranos, ya que la separación de la lengua matlatzinca tuvo lugar veinticuatro siglos atrás.

Galinier (1979) señala que los quechquémitls han tenido varias modificaciones desde la década de los setenta. Antes el quechquémitl de tejido sencillo de reps con flecos se elaboraba con lana o algodón teñido con anilinas de color rojo, rosa, naranja y un color conocido como solferino, similar al fucsia. El color es una de las características que indica de dónde proviene la persona que lo porta, en Santa Mónica predomina el color rosa, azul y morado; el naranja y solferino predominan en San Nicolás y San Pablo respectivamente (Kugel, 2012). En la región, el quechquémilt es un referente simbólico y cultural en el cual se puede apreciar la capacidad de las manos tejedoras de las mujeres ñuju.

Imagen 2-19 y 2-20. Quechquémitls morado y azul de tejido sencillo de reps con flecos
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

El quechquémitl de tejido sencillo de reps con flecos representa un proceso con un menor grado de complejidad - comparado con el telar en curva - elaborado con estambre torcido en malacate. Consta de una urdimbre blanca de algodón y una trama de estambre grueso. A lo largo y ancho de los lienzos que conforman el quechquémitl se aprecian un cierto número de líneas equidistantes que van en pares y forman parte de la urdimbre. Una vez que se termina de tejer se le agregan los flecos

de estambre de colores, denominados como “flores” por las mujeres de la comunidad. Las personas mayores de la comunidad de Santa Mónica aseguran que esta prenda se copió del municipio de Chila de las flores, Puebla a principios del siglo XX, lo cual podemos contrastar con las declaraciones de Galinier (1979) donde menciona que este municipio pertenece a la zona que denominó como Sierra Alta, la cual comparte la vestimenta tradicional.

Imagen 2-21 y 2-22 .Interior de quechquémitls rosa y mora de tejido sencillo de reps con flecos
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

El tejido en curva es un proceso complejo. Stresser – Péan (2012) lo explica a detalle en el anexo de su libro De la vestimenta y los hombres, siguiendo la técnica de Santa Ana Hueytlalpan. Por nuestra parte, los que pudimos observar durante nuestra estancia en la comunidad tenían al menos 15 o 20 años de haber sido elaborados, por lo que algunos estaban desteñidos, manchados por el uso o roídos por algún roedor. Los últimos que realizó la señora María Nicolás estaban elaborados, como menciona Galinier, a partir de un pedazo de manta unido a una franja roja de lana. Hoy en día ésta es una materia prima difícil de conseguir ya que sólo pueden encontrarla en Tulancingo, un motivo más que ha hecho que decaiga su práctica.

Imagen 2-23 .Telar en Curva de San Pablito, Pahuatlan, Puebla
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Exposición permanente, Museo Nacional de Antropología

Como ya se mencionó, el telar de cintura en Santa Mónica se practica únicamente por una mujer, la señora María Nicolás, quien aprendió a los 22 años viendo a su abuela tejer. Ella cuenta que su abuela nunca le enseñó de manera directa, pues sólo dejaba que la observara de lejos. Hasta el momento, ninguna de las demás mujeres con las que tuvimos la oportunidad de entablar conversación sabe tejer la técnica; sin embargo, varias de ellas recuerdan haber visto a sus madres o abuelas hacerlo.

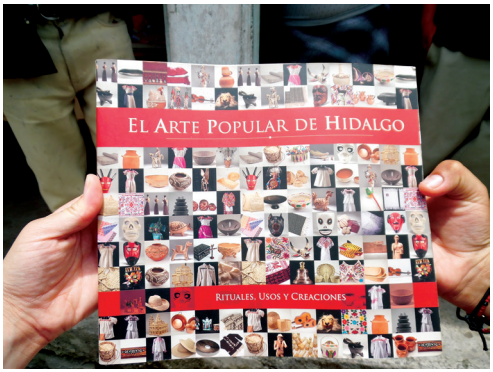


Imagen 2-24 y 2-25. Fotografía de la señora María Nicolás en el libro
El arte popular de Hidalgo
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2015

María Nicolás es una mujer de 55 años que se dedica al comercio de ropa en los tianguis de las comunidades del municipio. Cada vez teje con menor frecuencia porque considera que es mucho tiempo el que se necesita para elaborar un quechquémitl o una faja, y es común que la gente no quiera pagar un precio justo. Además implica un gran esfuerzo físico, por lo que el dolor en sus piernas y cintura ya no le permiten dedicarle las horas necesarias.

Imagen 2-26 y 2-27. María Nicolás mostrando quechquémitls rosa y morado de tejido sencillo de reps
Autor: Jimena Barrán, 2015

Su esposo permaneció alrededor de diez años en Virginia, Estados Unidos y tiene apenas un par de años que regresó a la comunidad. Al día de hoy ocupa el puesto de subdelegado de Santa Mónica y junto con su esposa también se dedica al comercio. A él y a su familia parece no agradarles mucho que ella se desempeñe como tejedora porque lo consideran una actividad mal remunerada, lo que propicia que las mujeres cercanas a María no muestren interés por aprender.

Este capítulo nos permite traer a colación la importancia que los textiles han tenido a lo largo de la vida humana, su función cultural, social y económica, así como las diversas formas en que ha sido ejecutada por los pueblos de México y en otras partes del mundo. Otro propósito es que el lector se familiarice con los elementos que componen el telar de cintura y aquellos que se pueden leer en las piezas que son producidas con esta técnica, en los que se deja entrever la diversidad cultural.

En la segunda parte de la investigación se hace una reflexión teórica sobre los conceptos que entrar en juego en la propuesta de la presente tesis, la preservación del telar de cintura. En ellos se abordan conceptos relacionados a la cultura, el patrimonio, las prácticas culturales, los saber hacer, el desarrollo y los capitales tangibles, los cuales nos permiten tener una mayor comprensión de los procesos culturales y sociales por los que atraviesas este tipo de prácticas en diversos grupos sociales.

SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Capítulo 3. Entre la gestión y preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial

3.1 Sobre la cultura, la identidad y el patrimonio

Abordar el concepto de cultura es fundamental en esta investigación, ya que a partir de entender el grado en que ésta permea cada una de nuestras prácticas, es cómo podemos concebir la importancia de su estudio, visualizar los elementos que la componen y las problemáticas de las que hace parte.

El concepto ha sido estudiado desde diferentes disciplinas, en un inicio desde el campo de la antropología, y posterior a la década de los setenta desde diferentes ramas de las ciencias sociales, lo que ha ocasionado que surja un gran número de escritos referentes al tema

y se asignen diferentes definiciones según el enfoque desde el cual se observe.

La cultura es un término que ha variado a lo largo de los años, hasta el siglo XV se relacionaba con el acto de cultivar la tierra y la idea burguesa de la civilización, vinculado con el progreso y las bellas artes.

De acuerdo con el análisis que hace el antropólogo Gilberto Giménez (2005), en el siglo XIX las ciencias sociales empiezan a romper con estas concepciones elitistas, dando inicio a la formulación de la cultura desde la tradición antropológica norteamericana, comenzando por la concepción total de la cultura de Edward Taylor en 1871, seguida de otros reconocidos antropólogos como lo fueron Boas, Malinowsky y Levi-Strauss, hasta llegar a la concepción simbólica de la cultura propuesta por Clifford Geertz y John B. Thompson, quienes la concibieron "como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad" o como "la organización social del sentido". Geertz (1992) nos ofrece una concepción semiótica al describirla como "una telaraña de significados" en la cual quedamos atrapados (Giménez, 2005).

Gilberto Giménez (2005:5) la define como "la organización social del sentido, interiorizada de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados". Por formas interiorizadas por los sujetos este autor se refiere a la ideología, actitudes, creencias y estructuras mentales; y a las formas objetivadas como las prácticas rituales, los objetos cotidianos, artísticos y religiosos. La primera forma nos permite entender la cultura desde los propios sujetos, por lo que se entiende que no existe cultura sin sujeto, ni sujeto sin cultura.

Considerando lo anterior, se entiende que no existe una sola cultura, la cual se tenga por única y verdadera, sino que existen una gran diversidad así como mundos culturales específicos que cuentan con símbolos y significados diferentes, por lo que "la cultura no puede existir de forma abstracta sino sólo en cuanto encarnada en mundos culturales concretos que implican por definición una referencia a contextos históricos y espaciales específicos" (Giménez, 2007: 31), es así como se percibe la cultura, a partir de la diferencia.

Ya que Giménez propone considerar a la cultura como una dimensión de toda la vida social que se encuentra en un continuo proceso de producción, actualización y transformación de modelos simbólicos, a través de prácticas individuales y colectivas, entendemos aquí que la cultura es dinámica y no estática; es decir, que en forma constante se configura considerando los múltiples cambios que surgen a su alrededor, producto del contacto con otros grupos culturales (Giménez, 2003). A partir de los referentes que ofrece la cultura, es como cada individuo percibe y nombra la realidad, determina y cree en la ejecución de cada una de sus acciones.

Aunado al concepto de cultura se encuentra el de identidad como una relación indisociable de conceptos que se entiende como el lado subjetivo de la cultura (Giménez, 2003); es decir, la cultura interiorizada en formas específicas por los individuos. Es un cierto repertorio cultural que nos permite diferenciarse del "otro" u "otros". Ésta se construye a partir de la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás y cómo es que los otros nos consideran y nos reconocen, tomando en cuenta las similitudes y diferencias que se forman, mantienen y manifiestan en y por los procesos de interacción y comunicación social, a lo que Giménez (2007:91) llama una

“identidad de espejo”, por ser la que resulta de cómo nos percibimos y cómo nos perciben los demás.

Gilberto Giménez (2003) también señala que la identidad de un individuo se fundamenta en dos atributos: 1) de pertenencia social, es decir, aquellos que se generan al ser parte de un grupo o categoría en los cuales se comparten modelos culturales, pautas de valores y conocimientos a partir de los que estructuramos; y, 2) los atributos particularizantes, que se refieren a los que forman parte únicamente del individuo, pero que también son variados y cambiantes. Ambas están relacionadas, ya que las múltiples pertenencias sociales ayudan a afirmar y a fortalecer la identidad individual con mayor precisión.

La cultura e identidad son conceptos indisociables e inherentes a todo ser humano, ambos tienen como función marcar las diferencias culturales, que como bien dijimos se objetivas en formas culturales y se interiorizan en forma de *habitus*, esquemas o representaciones sociales, las cuales devienen en prácticas culturales (Giménez, 2003). Las prácticas culturales son definidas por León Olivé como “el conjunto de acciones e interacciones orientadas hacia un fin que los miembros de una comunidad realizan e institucionalizan al paso de las generaciones” (Olivé, 1999:17).

Todas las sociedades al paso del tiempo van acumulando un acervo de elementos culturales que les son significativos y que adscribe como propios, a partir de los cuales llevan a cabo sus prácticas. Algunos de ellos son indispensables para configurar la vida social, mientras otros van perdiendo vigencia. Estos elementos se relacionan con el ámbito intangible, es decir, los significados, y se materializan en prácticas u objetos. A este acervo de elementos cul-

turales significativos para configurar la vida social podemos llamarle Patrimonio Cultural.

La palabra Patrimonio proviene de la palabra latina *patrimonium* que se define como “la hacienda que una persona hereda a sus descendientes”, entendiéndose como un legado de se recibe de los ancestros y que deben ser transmitidos a las futuras generaciones (Aslan y Ardemagni, 2006).

El valor patrimonial se le adjudica a un elemento cultural por su relevancia, considerando si el grupo al que le pertenece lo considera importante para la memoria histórica, la cohesión y la integridad de la cultura. Los bienes culturales adquieren una valoración como patrimonio al ser esenciales para los grupos y necesarios para la conservación de su identidad cultural, su valor se da en condiciones históricas particulares, ya que éste puede cambiar según el momento histórico de la sociedad.

Saúl Millán (2003) menciona que la cultura y sus elementos funcionan de manera similar al lenguaje, integrado por significantes y significados, por lo que no necesariamente existe una única relación entre el símbolo cultural y lo que simboliza. Es por ello que un mismo objeto o práctica puede tener significados diferentes para diversos grupos culturales, convirtiendo a los objetos en vehículos de significaciones divergentes, por lo que su función o valor varía según los significados que se le confieren.

En México, un país con numerosos grupos culturales, existe un vasto patrimonio valorado desde diversos enfoques y perspectivas, esta riqueza es producto de los grupos que habitan el territorio. No obstante desde la colonización española se han encaminado esfuer-

zos incesantes para que estas diversas formas de ver, pensar y expresar el mundo se homogenicen y unifiquen, respondiendo a ciertos criterios y valores.

En la época colonial el objetivo de los españoles era que las culturas mesoamericanas se apegaran a parámetros occidentales. Muchos fueron los esfuerzos por lograr este cometido, sin embargo, hasta el día de hoy, más de 500 años después, muchos grupos conservan aún prácticas y creencias que remiten a su pasado prehispánico y que se fusionan con su actual realidad mestiza.

Posteriormente, con la conformación de los Estados–Nación, el Estado mexicano intentó unificar las prácticas de la población al promover la homogenización del patrimonio para configurar la identidad del Estado-Nación en términos del modelo de cultura dominante. Esta iniciativa tenía la intención de invisibilizar las diferencias y negar el pluralismo de la sociedad mexicana (Millán, 2003).

Bonfil Batalla (2003) apunta que debido a estos proyectos colonizadores se ha generado una visión de inferioridad hacia los pueblos dominados que ellos mismos han interiorizado. La legitimación de la diferencia puede llevar a superar esa visión y de esa manera hacer conciencia de que la diferencia no es el problema sino la desigualdad que se ha sistematizado. Dicha desigualdad y desprecio por la diversidad ha generado que algunas comunidades menosprecien su patrimonio, lo que ha ocasionado su pérdida con mayor facilidad.

Para Bonfil "esa vergüenza, ese rechazo íntimo a la cultura propia, no pueden gestar actitudes de defensa y preservación de su patrimonio cultural, sino anhelos de renuncia a éste y adopción de una cultura ajena" (2003:69).

Durante los últimos años la preocupación por el patrimonio ha aumentado en el ámbito nacional e internacional, lo cual se ve reflejado en los esfuerzos que se han llevado a cabo por conceptualizarlo, normarlo, reglamentarlo y llevar a cabo acciones para su salvaguardia. La evolución del concepto va de la mano con los acuerdos internacionales surgidos en torno al tema, los cuales se fueron dando al calor de la situación que se vivía.

Después de la Segunda Guerra Mundial la cultural comenzó a considerarse como un aspecto relevante para la conformación de la paz a nivel mundial, lo que dio paso a la conformación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), ambas surgen en 1945 con el objetivo de incentivar el intercambio cultural a través del conocimiento y la tolerancia para mitigar escenarios conflictivos entre naciones.

A la UNESCO se le dio la tarea de conceptualizar y proteger de manera jurídica internacional al patrimonio cultural. La primera acción que realizó fue la protección de los templos de Abu Simbel en Egipto en 1950 y más adelante llevó a cabo la formulación y ratificación de acuerdos internacionales para la salvaguardia del patrimonio. Años antes se había gestado la Carta de Atenas en 1931 una de las precursoras en su género; más tarde, en 1954, se llevó a cabo la Convención de la Haya para la Protección de Bienes Culturales en caso de Conflictos Armados que sentó las bases para comenzar a conceptualizar el patrimonio entendiéndose este como un bien común. Tiempo después se firmó la Carta de Venecia en 1964 y fue el 17 de Octubre de 1972 cuando la UNESCO celebró la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural documento que

conceptualiza, norma y legitima el patrimonio cultural, así como su conservación y gestión.

En esta normatividad, que continúa vigente hasta el día de hoy, el patrimonio cultural se define como aquel compuesto por:

- Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pinturas monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

- Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal especial ya sea histórico, científico o artístico.

- Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

La normativa fue acogida de manera rápida por los países miembros de la UNESCO debido al interés por proteger sus bienes culturales. Ésta mantenía una concepción restringida del patrimonio ceñida a las grandes obras, monumentos y vestigios del pasado con una fuerte carga histórica, social y cultural, denominada por algunos intelectuales como una concepción arqueológica del patrimonio (Bonfil, 2003). A partir de la década de los ochenta esta situación cambió gracias a los aportes de la antropología al campo de la cultura, ampliando el concepto de patrimonio para incluir lo intangible y considerarlo en términos de construcción social y no sólo como un acervo cultural o colección.

Desde años antes el concepto de cultura y patrimonio se comenzaba a gestar desde un enfoque integral, en el que se consideraba que estos podían ser concebidos al considerar la diversidad, por lo que inevitablemente hablar de patrimonio cultural refería a la diversidad de manifestaciones, y de manera consecutiva a su respeto y promoción. Por ello, el patrimonio cultural se presenta como un espacio fértil para generar diálogo, intercambiar experiencias y conocimientos.

Debido a los acelerados cambios que se vivieron a finales del siglo XX relacionados al capitalismo, la globalización y el desarrollo de los medios de comunicación, esta parte inmaterial de la cultura que versa sobre los significados de los grupos culturales, se vio cada vez más acechada, a tal punto que algunos elementos se empezaron a perder.

Ante este contexto fue necesario llevar a cabo acciones para salvaguardar las manifestaciones cultural que escapaban de la normatividad que regía el patrimonio material, lo que llevó a que la UNESCO realizara una serie de reuniones, sesiones de consejo ejecutivo y mesas redondas con los países miembros para debatir tal situación, desde su conceptualización hasta su gestión y salvaguardia (Arizpe, 2006).

En 1982 se llevó a cabo la Convención de MONDIACULT en la que se acentuaba la importante relación entre la cultura y el desarrollo. A esta convención se suma el informe realizado por la Comisión Mundial de Cultura y el Desarrollo, titulado “Nuestra Diversidad Creativa” en el que se hace un llamado a la protección y salvaguarda de las expresiones intangibles de la cultura. En ello desembocó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) celebrada en 2003, la cual es considerada por Arizpe (2006) como un llamado para impulsar acciones para protegerlo de los riesgos

inminentes del contexto de la globalización que conlleva pobreza, migración, una nueva configuración en las formas de comunicación y un cambio cultural generado por el abandono de lo propio y la adopción de una cultura ajena.

En la Convención de la UNESCO (2003) "se entiende por PCI los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes - que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integral de su patrimonio cultural. Además de que se transmite de generación en generación, es recreado en forma constante por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza e historia, lo que les infunde un sentido de identidad y continuidad, así contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana…" (p.2).

Posteriormente el PCI se subdividió en los diferentes ámbitos en que se manifiesta:

> a) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales

A pensar que fue un gran acierto para la protección del patrimonio inmaterial, debido a que se había generado una normatividad que lo regulara, ésta no fue recibida de la misma manera que la Convención de 1972, debido a que no existió la misma importancia en todos los países miembros, siendo los latinoamericanos quienes manifestaron el mayor interés.

La ratificación de esta Convención trajo ciertos conflictos con relación a su conceptualización y gestión. Por una parte legitimó las diversas maneras en que los pueblos establecen una relación con su pasado, territorios y ancestros, lo cual supone un avance en la concepción etnocentrista occidental centrada en el objeto y la monumentalidad, considerando valores estéticos y de autenticidad. Por otro lado, una de las principales críticas es que la definición es tan general que casi cualquier actividad humana podría considerarse PCI (Alonso y Zolla, 2012), a lo que contradictoriamente se suman las acciones restrictivas que determina la UNESCO para la selección y declaratoria de las manifestaciones consideradas como patrimonio.

También surge la interrogante, al igual que con el patrimonio material, sobre la manera en que se concibe y selecciona el patrimonio, cómo y quién determina su valor ¿los portadores, las autoridades o ambas partes? ¿Quién tiene la autoridad legal y moral para llevar a cabo dicha selección y por qué?

Algunos críticos consideran que la UNESCO tiene una fuerte tendencia a exaltar lo espectacular, lo grandioso del patrimonio oral e intangible (Alonso y Zolla, 2012) al recurrir a la excepcionalidad y a la universalidad de sus valores, lo que sugiere que la UNESCO más que velar por la protección de los portadores y las relaciones que hacen posible las expresiones culturales, ha puesto su interés en gestionar expresiones consideradas como sobresaliente relacionadas a intereses políticos y económicos.

Lacarrieu (2008) hace otra reflexión en la que menciona que al determinar que ciertas expresiones son dignas de ser declaradas patrimonio, la lista de la UNESCO crea una escala de valor que jerarqui-

za las expresiones culturales entre sí, lo que contribuye, como ya lo señalaban Bonfil y Canclini, a la reproducción de una cartografía de poder en la que no se representa la diversidad cultura. Ante ello, la exclusión se reconoce como un elemento inherente a la patrimonialización, lo que ha llevado a que existan reclamos por parte de grupos sociales que la reivindican de manifestaciones valoradas por ellos.

Aunque este debate impositivo y excluyente sobre el discurso y las acciones de la UNESCO continua sobre la mesa, es importante reconocer que a partir de la Declaratoria se han abierto múltiples espacios aprovechados por diversas comunidades que han podido compartir sus culturas, así como ampliar y consolidar su presencia para garantizar la integridad de sus prácticas.

3.2 El saber–hacer del tejido en telar de cintura como Patrimonio Cultural Inmaterial

En la actualidad continúan los debates en torno a la visión tradicional del término Patrimonio, en la que se le adjudican criterios con relación a lo estético, tradicional y tangible, por ello aún existe una dicotomía entre el patrimonio material e inmaterial, en el que el segundo queda subordinado por el primero. Lacarrieu (2013) menciona al respecto:

> Esta subordinación está relacionada a que se considera que el PCI está asociado con prácticas realizadas en países del tercer mundo, ya que las tradiciones culturales aparecen ligadas a ciertos continentes o países, particularmente a las minorías culturales y desvincu-

> ladas de países y continentes occidentales ligados al primer mundo, donde se espera que estas tradiciones hayan desaparecido por efecto del progreso y la llegada al mundo civilizado, moderno y urbano y que por ende hayan sido sustituidas por industrias asociadas al mercado cultural (p. 4).

La definición del patrimonio cultural trajo consigo varios cuestionamientos, pues su separación entre material e inmaterial ha propiciado debates por no concebirlo desde un enfoque integral. Al respecto Machuca (2006) habla sobre el carácter integral del patrimonio y menciona que considerar sólo su lado material conduce al desmembramiento del concepto, a la a fetichización de los bienes materiales y a subestimar las condiciones de creación que los hacen posible, lo que no nos permitiría entender cómo es que un objeto llega a tener un papel relevante en la conformación del espacio social. Por lo que ambas manifestaciones, material e inmaterial, están interrelacionadas y son interdependientes.

Para Lacarrieu (2008:5): “El patrimonio es el resultado de un trabajo de ambigüedad que circula entre lo material y lo inmaterial, lo objetivo y lo subjetivo, y que por ende debe tratarse en términos de su carácter integral”.

Reconocer la inmaterialidad del patrimonio es reconocer los valores ligados al objeto por encima del objeto en sí mismo, así como descubrir cuáles son esos valores y significados impregnados que pueden ser transmitidos, considerando además del objeto la acción de la mera práctica y el juego de relaciones sociales que hacen posible su transmisión, y así ser comprendido en su totalidad (Quintero, 2003).

El patrimonio inmaterial como la parte subjetivada de la cultura, entendida como una propagación de significados alojado en la memoria colectiva de pueblos y naciones, forma parte de la identidad que se configura a partir de significados que nacieron en el pasado, se reafirman en el presente y forman parte del futuro; es decir, el pasado reinterpretado bajo criterios contemporáneos, en las cuales se involucran mecanismos de recepción, percepción, razonamiento, asimilación, transmisión y preservación que se sustentan sobre valores compartidos. Versa sobre el individuo y sus manifestaciones, sus formas de sentir y pensar el mundo, lo que abre un amplio panorama para interpretar y respetar la diversidad a partir del intercambio cultural (Arizpe, 2009).

Esta manera de concebir el patrimonio, pone el foco de atención sobre sus portadores o creadores y no en el objeto, ubicándose entre lo tangible y lo intangible. Machuca (2006) hace alusión a su carácter indisociable con relación a sus portadores, menciona que el patrimonio constituye un elemento de apropiación social que depende de la creatividad de sus portadores y que se practican desde tiempos ancestrales. Al ser una apropiación social subsiste en la memoria de la colectividad y es transmitida de manera directa, su soporte son las mismas personas, quienes lo viven y lo protegen y quienes hace posible su perdurabilidad.

Además de la definición institucional que proporciona la UNESCO en la Convención de 2003 en la que se mencionan los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, retomo la definición que proporciona Arizpe (2009) en la que el patrimonio cultural inmaterial representa “una serie de prácticas performativas que se hacen visibles en el momento de la acción pero que representan – en el interior o trasfondo- una serie de códigos aprendidos y compartidos,

que producen nuevos significados a la vez que la práctica se ejecuta recursivamente" (p. 9).

Debido a que el tema central de esta tesis es el tejido en telar de cintura, es nuestra intención hacer explícito el saber–hacer de esta práctica como una expresión material e inmaterial que forma parte del patrimonio cultural de ciertos grupos. Acuña (2013:122) define a los saber–hacer como "un conjunto de conocimientos y saberes humanos que permiten, además del manejo de herramientas y materiales, el desarrollo de secuencias operativas para la obtención de un resultado deseado. Presentan varios aspectos – gestuales e intelectuales - que pueden ser colectivos o individuales y presentarse de manera consciente o inconsciente". En comparación con la definición que proporciona Arizpe, los saber-hacer conllevan un acto performativo representado en las secuencias operativas, así como en los gestos conscientes o inconscientes de sus productores para quienes tiene una significación.

La importancia de considerar este tipo de conocimientos reside en que no sólo son aptitudes individuales o colectivas, sino historias que trascienden a las herramientas y los procesos, que conllevan relaciones sociales, económicas y culturales. Como menciona Chamoux, ninguna técnica – en este caso la del tejido en telar de cintura - se reduce a las herramientas, materiales, productos y procesos que emplea, sino que también conllevan ciertos movimientos y conocimientos que realiza su portador, quien además se inserta en cierto contexto social, de donde copia y adquiere secuencias naturales que hacen posible su ejecución.

El tejido en telar de cintura es un saber–hacer que forma parte del patrimonio cultural de muchos de los pueblos de México. Es una técnica de origen prehispánicos que ha sido adaptada a los contextos específicos de los pueblos que hoy en día aún lo practican. En este tipo de saber, como bien menciona Chamoux (1992), además de las herramientas que forman parte del telar, conformados por los enjulio, el machete, el pepenador y el jiyote; se suman también los materiales, entre ellos hilos de algodón, ixtle, lana o sintéticos; así como una serie de procesos que van del urdido, acomodo del telar, enjiyotado y tejido, hasta concluir el lienzo.

Además del proceso técnico que requiere el tejido en telar de cintura, se vislumbran formas específicas de postura y condiciones en las que se lleva a cabo la acción, ya sea en el plano individual o colectivo, en el hogar o al aire libre. Durante su implementación van implícitas interpretaciones y mitos que se cuelan a la hora de la práctica, en las que se relacionan la división del trabajo, el rol de género, la consagración del tejido a una cierta deidad, junto con la iconografía que proporciona símbolos para representar la cosmovisión.

Chamoux (1992) señala que la transmisión de este tipo de conocimiento generalmente es a través de la impregnación, al ser la familia o el pueblo quienes detentan el papel de maestro; sin embargo, también se da de manera particular, cuando sólo unas pocas personas son las que conservan el saber-hacer. Su aprendizaje no se obtiene a través de un seguimiento metodológico, sino a partir de la motivación y aprovechamiento del aprendiz para acercarse al procedimiento, de concientizarlo e incorporarlo a su razonamiento, lo que lleva al proceso de asimilación.

Por asimilación retomamos aquí la descripción que hace Acuña (2013) como el proceso en el que la tradición pasa a formar parte viva del destinatario, luego de uno de adaptación y selección. Una vez que se da dicha asimilación, el portador puede transmitir el saber-hacer a otro sujeto. En este desarrollo las relaciones sociales tienen un papel importante en cuanto a la trasmisión y conservación de las técnicas.

En el caso del tejido, puede observarse que por lo general es una actividad consagrada a la mujer, por lo que el aprendizaje se da de madre a hija o de abuelas a nietas. Éste consiste en observar desde pequeñas el procedimiento del tejido en su contexto natural, en donde también se aprende el valor y los significados que conlleva dicha actividad, los cuales son moldeados por el grupo de pertenencia. En el caso de Santa Mónica el aprendizaje se da de manera particular debido a que es una práctica que ya no realiza el pueblo ni se lleva a cabo en el seno familiar, sólo una cuantas personas dentro del municipio la realizan.

Para comprender los saber-hacer también es importante considerar el discurso en torno a la técnica; es decir, las construcciones ideológicas y simbólicas de la práctica, lo que le da singularidad y hace que las técnicas se perciban de manera diferente entre una población y otra, aunque las herramientas o materiales sean los mismo (Acuña, 2013). Para acercarnos a este saber es necesario considerar los diversos elementos que la conforman desde una mirada integral.

Así como son varios los elementos que conforman los saber–hacer, diversos factores de aspecto técnico, social o económico obstaculizan su transmisión. En el caso del tejido en telar de cintura en Santa Mónica podemos decir que el aspecto económico ha jugado un papel

determinante en cuanto a la precaria transmisión del conocimiento, lo que ha llevado a que las mujeres ejecuten otras actividades económicas debido a que el tejido ya no se presenta como una opción viable; aunado también a un proceso técnico y de escasez de materiales, ya que cada vez es más difícil conseguir los insumos y herramientas necesarias, por lo que se deja de practicar y el procedimiento, en sí complejo, se va olvidando.

Sin embargo, hay otros elementos que entran en juego, Chamoux (1992:33) explica que "la difusión de un saber–hacer como el del tejido, no podría condicionarse ni por las dificultades particulares del proceso ni por su forma de transmisión sino por el sitio – simbólico- que ocupa en un momento dado entre las demás actividades de las mujeres, pues hay actividades que consideran más útiles". Ésta es la razón y por la que hoy en día la actividad del telar parece más cansada, difícil y menos productiva.

Hace unos años hacer y/o portar un quechquémitl tejido en curva en telar de cintura tenía una importancia social y demarcaba una cierta adscripción cultural. Hoy en día poco a poco va perdiendo relevancia, por lo que el sitio que ocupa dicha acción y las piezas que surgen de él van cambiando de lugar en el plano simbólico.

Mirar el tejido en telar de cintura como un saber-hacer permite poner el foco de atención en los sujetos, considerar los conocimientos albergados desde hace varios ciento de años y la forma en que se han transmitido; los cambios que ha presentado, el significado y el valor que tiene los elementos culturales en contextos específicos, lo que nos permite comprender la complejidad de relaciones y condiciones sociales en donde surge y a partir de ello considerar la relevancia de su preservación.

3.3 Gestión y preservación del patrimonio cultural

Como hemos visto, el patrimonio cultural es una construcción social ya que no existen bienes culturales que tengan de facto esta característica, sino que el patrimonio cultural se construye a partir de una valoración y selección que responde a intereses específicos, bajo criterios generalmente excluyentes y hegemónicos. Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XX gracias a los aportes de la Antropología se han multiplicado las formas de mirar y valorar el patrimonio.

El concepto de patrimonio, así como el de cultura, es dinámico y ha ido cambiando debido tanto a la maduración de la reflexión teórica, como a las condiciones internacionales que han tenido repercusión en el desarrollo de instituciones locales e intergubernamentales. Tanto la conceptualización del patrimonio como la gestión para su salvaguardia están relacionadas de manera íntima con los acuerdo y Convenciones establecidos por la UNESCO, los cuales marcaron la pauta para su gestión en el ámbito nacional e internacional.

Las Cartas y Convenciones surgidas por parte de la UNESCO entre el año 1931 al 1972 sentaron las bases sobre la importancia de la preservación y gestión del patrimonio; sin embargo, ninguna de ellas consideraba su parte intangible. Fue hasta el año de 1982 en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT) donde se comenzó a concebir el carácter integral del patrimonio, tomando en cuenta tanto su composición material como inmaterial.

En el contexto mexicano en ese mismo año se llevó a cabo la declaración sobre los Principios que deben regir las Políticas Culturales, misma que concebía el patrimonio de forma integral y justificaba su preservación al reconocerlo como un bien que afirma y promueve la identidad de los pueblos. Años después el informe "Nuestra Diversidad Cultural" surgido de la Convención Mundial de Cultura y Desarrollo en 1997, señaló el papel relevante de las expresiones culturales e hizo un llamado a promover su salvaguardia. Más adelante se llevó a cabo la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad y de manera consecutiva se desencadenaron propuestas para generar la normativa que regularía el patrimonio inmaterial, lo que dio como resultado la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.

La lista del Patrimonio Cultural reconocida por la UNESCO contiene un número reducido de expresiones en las que no se ven representados algunos grupos populares, situación que se genera debido a que diversos grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. Alonso y Zolla (2012) mencionan que al ser declaradas por el Estado como patrimonio ciertas prácticas culturales, inevitablemente se sitúan dentro de discursos y formas de representación que les confieren nuevos significados y valores, distintos a los que ostentan los portadores, definidos por lo general por "expertos" que no siempre toman en consideración las preocupaciones locales, sino las normas y acuerdos institucionales bajo un mero ejercicio del poder, lo que puede llevar a la folklorización de los bienes culturales o a su transformación en productos sujetos a la demanda turística.

Es innegable que las instituciones estatales y nacionales son las que poseen una mayor autoridad y poder para lograr que la patrimonialización de los bienes tengan un mayor reconocimiento; sin embargo, existen iniciativas locales o comunitarias que legitiman el valor asociado a las prácticas culturales para que sean reconocidas como patrimonio (Prats citado en Alonso y Zolla 2012) en donde las prácticas se valoran y son promovidas por sus portadores por considerarlas centrales para el desarrollo de su vida comunitaria.

Antes de abordar el tema de la gestión queremos esclarecer la manera en que en esta investigación se entiende el término preservación, debido a que éste se mezcla con conceptos como el de conservación, el cual presupone acciones y maneras distintas de concebir el patrimonio. Con base en las ideas de Alonso y Zolla (2012) consideramos que el patrimonio se gestiona y preserva según el enfoque desde el cual se mire y los intereses de quienes participan.

La Real Academia Española define preservación como el acto de (tr.) proteger, resguardar anticipadamente a alguien o algo, de algún daño o peligro. La palabra proviene del latín *praeservare*, el sufijo *prae* significa adelante y *servare* significa guardar, por lo que podemos entender que son las acciones que se realizan antes de ser guardado. Para González-Varas la preservación "se utiliza de modo similar a la conservación, a pesar de incidir más sobre el aspecto preventivo de ella en cuanto defensa, salvaguarda y articulación de medidas de prevención frente a posibles daños o peligros" (citado en Correira, 2007: 205). Por lo que se desprende que la preservación implica la gestión del ambiente en donde surge, de tal manera que su condición física se mantenga lo más estable que se pueda.

La preservación se entiende aquí como un término que encierra numerosas acciones que permiten prevenir el deterioro o renovar la utilidad de ciertos objetos o prácticas: "se vincula con la evidencia – lo que Michael Buckland (1991) llama "la información de las cosas"- arraigada en el contenido intelectual de los objetos y en los objetos mismos" (Conway, 2000:12) así como en las prácticas y en los agentes que intervienen. Acción que se nutre de un proceso progresivo y repetitivo de planificación e implementación de actividades; es decir, que no se lleva a cabo una sola vez, sino que tiene que estar en constante renovación de acuerdo al paso del tiempo y los cambios que ello genera.

En contraste, la palabra conservación proviene del latín *cun* que quiere decir con y de la palabra *servare* que hace referencia a guardar. El concepto se entiende también como las acciones que se requieren para prevenir el deterioro, mediante la ejecución todos los actos que permitan que se prolongue la vida del patrimonio en los cuales se incluyen las etapas de documentación, conservación preventiva, preservación, tratamiento, restauración y construcción (Earl citado en Correira, 2007). Sin embargo, es importante señalar que en la conservación se torna relevante la integridad y autenticidad del bien y sus materiales, para protegerlos de los efectos que el tiempo pueda tener sobre ellos, por lo que la etapa de restauración y resguardo son primordiales.

Al considerar ambos términos, aquí retomamos el de preservación por creer que éste hace referencia a las acciones preventivas que se llevan a cabo sobre un bien, tomando en cuenta el entorno en donde surge, sin alejarlo de su contexto, guardarlo o encerrarlo para retrasar los cambios que pueda ocasionar el transcurso del tiempo. Además

de que es relevante, porque la acción está pensaba con relación al patrimonio cultural inmaterial “asegurar la viabilidad de los contextos y las condiciones para la reproducción del patrimonio cultural inmaterial” (Amezcua, 2013:93).

Desde hace varias décadas los discursos con relación al patrimonio se han ido redefiniendo (García Canclini, 1999) para tomar en cuenta los usos sociales de los bienes con las necesidades contemporáneas. Con respecto al manejo que se le ha dado al patrimonio, García Canclini (1999) señala cuatro paradigmas político-culturales que explican las formas de uso y los intereses que entran en juego en la preservación del patrimonio cultural, visto como una construcción histórica y social. Éstos son:

> 1) El paradigma tradicionalista–sustancial que considera el valor del bien del patrimonio en sí mismo, de manera independiente al uso que tenga en la actualidad. Por lo general, los aparatos políticos operan de esta manera; 2) el mercantilista ve al patrimonio como un bien valorado en cuanto a lo económico, que puede favorecer u obstaculizar el desarrollo económico del espacio social donde se encuentra; 3) dentro del paradigma conservacionista y monumentalista el Estado es quien se ha encargado de desempeñar este papel en los esfuerzos por preservar los bienes históricos que exaltan la nacionalidad; y por último 4) el paradigma participacionista que concibe la relevancia del patrimonio y su preservación al tomar en cuenta las necesidades de la sociedad, lo que subordina su valor a las demandas de los usuarios le dan vida.

Después de reflexionar sobre estos diferentes paradigmas que plantea García Canclini, pensamos que todo bien patrimonial debe preservarse desde un enfoque participacionista, en el que las acciones se realicen por, para y desde la comunidad en donde tiene lugar dicho bien, ya que son sus portadores, quienes le dan vida y le permiten construirse día a día. De manera que la selección de lo que se preserva y la manera en que se realiza debe decidirse mediante un proceso en el cual intervengan todos los interesados, para que sean consideradas sus opiniones y hábitos (Canclini, 1999).

Desde este enfoque consideramos que la profesión de la gestión cultural se presenta como una herramienta adecuada para promover la preservación de los bienes patrimoniales a partir de entender su contexto y su función social. Olmos (2008) menciona que la Gestión Cultural puede ser entendida como "una palanca del desarrollo humano si se fundamenta en un concepto abierto y operativo de cultura y si se toma en cuenta los rasgos identitarios de las sociedades en que se ejerce. Identidad ni rígida ni anclada en esencias inmarcesibles sino cambiante, conflictiva, en un marco de interculturalidad" (citado en Monsalve, 2011:40). Por otra parte, Nivón (2012) la concibe como una profesión que supone cumplir con los objetivos sociales de la cultura, entre los que se considera el fortalecimiento de la autoestima personal, el apoyo a la identidad colectiva, el fomento a la creatividad, el desarrollo social, la equidad y el respeto al ambiente.

Este es un campo profesional que tiene antecedentes en modelos de promoción cultural (Nivón, 2012). A partir de la Segunda Guerra Mundial, en el último tercio del siglo XX, se ha ido diseñando la hoja de ruta de la gestión cultural contemporánea en varios países. En la década de los ochenta, ésta se consideró como una formación au-

todidacta, derivada de la urgencia de atender el trabajo cultural. La década de los noventa fue un periodo de transición para la gestión debido a la existencia de experiencias previas sobre las cuales podría reflexionarse. En el siglo XXI, la gestión cultural se presenta como una profesión aceptada y demandada debido al fortalecimiento del sector cultural, lo que ha llevado a la formación de profesionistas con la capacidad de atender los bienes culturales desde su creación, distribución y consumo (Nivón, 2012), en la que además han surgido múltiples perfiles de trabajo relacionados al patrimonio, las artes plásticas, la literatura, los medios audiovisuales y la cultura popular.

En dicha profesión convergen varios actores, entre ellos la figura del gestor cultural a quien Mass (2006:41) considera como "todo aquel agente social que de manera profesional trabaja en proyectos por la cultura en sus diferentes acepciones [...] implica una formación específica en cualquiera de las áreas que engloba el perfil del sector cultural y requiere herramientas específicas para los diferentes ámbitos (patrimonio, creación artística, trabajo comunitario, etc.)". Es importante señalar que las prácticas de todo gestor deben estar determinadas por el contexto o espacio social en donde se desarrolla (Nivón, 2012).

Gestionar el patrimonio desde un enfoque participacionista lleva al gestor cultural a identificar los valores sociales, económicos, culturales y tecnológicos que se suscitan en la comunidad y en torno al bien, considerando los procesos de construcción y cambio, los paradigmas, agentes, modos de organización y concepción del desarrollo, desde la manera en que la comunidad los concibe (Monsalve, 2011); así como a generar procesos de participación activa y cohesión entre los agentes que intervienen, lo cual no siempre resulta ser una tarea fácil.

Para ello existen estrategias de educación no formal y herramientas metodológicas participativas que pueden servir de apoyo, como la Animación Sociocultural (ASC) y la Educación Popular, a través de las cuales se busca hacer conciencia sobre las situaciones que aquejan a una cierta población a través de generar espacios de aprendizaje y reflexión, en los que se consideren los intereses y motivaciones de los participantes, en busca de una mejora en la calidad de vida.

Es importante mencionar que no existe un único modelo de gestión del patrimonio, debido a que éste es tan diverso como los grupos que lo conforman y las maneras en que se expresan, por lo que debe ser adecuado al panorama y las demandas del contexto, lo que le permitirá abonar al crecimiento y desarrollo de la población. Ante esto la gestión del patrimonio se presenta como un espacio fértil para promover el intercambio de experiencias, generar conocimiento y enriquecer prácticas para su salvaguardia (Monsalve, 2011). Y como bien dice Nivón (2012) no sólo reducirla a una profesión que busca obtener el mejor rendimiento económico de un bien o atender a demandas políticas.

Por lo anterior, somos partidarios de llevar a cabo la gestión del patrimonio desde un enfoque de preservación participacionista, en donde los actores principales y quienes tomen las decisiones sean los propios portadores, y no el Estado a partir de sus normas, ya que la participación integral de agentes locales en la salvaguardia del patrimonio resulta de vital importancia para generar sentimientos de pertenencia y reforzar los valores históricos, sociales y culturales, para que de esta manera se gesten proyectos que favorezcan el desarrollo y prioricen las necesidades comunitarias. (Lacarrieu, 2008). Más aún si se trata del patrimonio inmaterial, ya que la relación con el portador trasciende a los objetos, por lo que el proceso de salvaguardia debe

centrarse en los procesos sociales y conocimientos de los individuos, no en los objetos.

En el siguiente capítulo se consideran diversos puntos desde los cuales se ha considerado el término de desarrollo, así como la relación indisociable que este concepto tiene con la cultura, ya que es a partir de sus referentes culturales cómo un grupo social pueden alcanzar las situaciones necesarias para generar desarrollo integral en su interior.

Capítulo 4. Entre la cultura y desarrollo

4.1 El desarrollo y el enfoque economicista

Desde hace varias décadas, el desarrollo social se ha pensado principalmente desde la propuesta economicista. A partir del discurso de Harry Truman como presidente de los Estados Unidos en 1949 (Sachs, 1996), esta noción de desarrollo entró en el ámbito internacional al resaltar la importancia de resolver la situación de las regiones subdesarrolladas luego de los males que trajo la Segunda Guerra Mundial. El proyecto de desarrollo proponía que en América Latina, África y Asia, donde se localizaban los países subdesarrollados, se reprodujeran las condiciones que caracterizaban a las sociedades occidentales más avanzadas respecto al ámbito económico, instaurando una alta tasa de industrialización, urbanización, educación y tecnificación de la agricultura, así como los valores que marcaba la modernización (Escobar, 1999). De esta manera el subdesarrollo definía a los pueblos no por lo que eran o deseaban ser, sino por lo que no tenían y tendrían que convertirse (Sachs, 1996).

Para la disciplina de la economía, abordada desde la perspectiva neoclásica centrada en la producción y la distribución de la riqueza, el desarrollo está asociado a la idea de crecimiento y progreso que se alcanza a partir del camino único y lineal del desarrollo económico, que considera a la producción, la acumulación material y monetaria, además del incremento del Producto Interno Bruto (PIB) como elementos fundamentales para satisfacer las necesidades de las sociedades y sus individuos, así como para eliminar los rasgos de atraso cultural (Vargas, 2006). Este modelo, en palabras de Sachs (1996), se presenta como un modelo de occidentalización del mundo.

Lo anterior llevó a que el desarrollo pasará a ser el tema central en las políticas internacionales centradas en los procesos económicos imperantes, haciendo a un lado las especificaciones locales en donde se materializan las diferentes perspectivas y contextos que conlleva la diversidad cultural. El desarrollo desde este enfoque era el mecanismo para eliminar las diferencias, debido a su modelo homogeneizador. Escobar (1999) menciona que justo la desaprobación de la diferencia es un rasgo esencial del desarrollo hasta nuestros días.

Este tipo de acciones orientaron las políticas nacionales de la década de los cuarenta hasta los setenta (Vargas, 2006) e impulsaron la creación de organismos supranacionales como el Banco Mundial (BM), el Fondo Monetario Internacional (FMI) y la Organización Mundial del Comercio. Estas instituciones fueron las encargadas de proporcionar apoyos financieros a los países denominados “en desarrollo” debido a que se pensaba que una vez logrado el desarrollo económico la mejora social ocurriría de manera automática; sin embargo, al paso del tiempo sus acciones desencadenaron en un alto índice de marginalidad debido a los enfoques verticalistas de

orientación económica con propuestas descontextualizadas que no respondieron a las aspiraciones locales de desarrollo.

El PIB crecía pero no contrarrestaba la presencia de pobreza en muchas localidades, esto provocó que a mediados de la década de los setenta existiera una alta crisis derivada del alza al precio del petróleo que causó desempleo, inflación, devaluación de la moneda y movilizaciones sociales, en particular en América Latina debido al descontento social (Vargas, 2006). Los resultados eran de suponerse, pues la dependencia sometida a la expansión e interés de otros países en términos financieros, tecnológicos y de mercancía condenaba a los países subdesarrollados a un círculo vicioso.

La insuficiencia explicativa del enfoque económico promovió que en la década de los ochenta y con mayor fuerza en la de los noventa, el concepto de desarrollo se sometiera a discusión, por considerarse que el crecimiento económico no aseguraba el desarrollo de los pueblos, así como su ineficacia en los diferentes contexto en donde tenía aplicación; esto dio lugar al surgimiento de nuevas teorías que comenzaron a considerar la protección del medio ambiente y la sostenibilidad del crecimiento como cuestiones intrínsecas al desarrollo, en las que se integraron la dimensión humana, la preocupación por lo ético y la calidad de vida. Pues como bien menciona Arizpe (2006), el ámbito económico se ve limitado al intercambio de bienes entre individuos, y el desarrollo comprende muchas otras áreas.

En 1990 el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) presentó el concepto de “desarrollo humano” en el informe sobre Desarrollo Humano (Covarrubias, 2011) en oposición al “desarrollo” visto desde el crecimiento económico. El desarrollo humano

entiende que éste es un proceso mediante el que se ofrecen mayores oportunidades a los individuos, lo que hace evidente la diferencia entre desarrollo y crecimiento. El cambio se hizo notorio y concreto con la creación del Índice de Desarrollo humano (IDH) como el indicador del nivel de desarrollo de una población, enfatizando la importancia que tiene el capital humano sobre el capital físico, en los que se incorporan dos elementos básicos: la educación y la salud. Este índice está compuesto por tres indicadores: esperanza de vida (larga y saludable), nivel educacional y PIB que reflejen el nivel de vida decoroso (Di Pietro, 2001).

Amartya Sen, premio Nobel de economía por su contribución a la economía del bienestar, tuvo grandes aportaciones con respecto al tema al afirmar que el desarrollo es un proceso mediante el cual se busca que la gente tenga más opciones y una mayor capacidad para elegir el tipo de vida que quiere llevar al brindarles las herramientas y oportunidades necesarias, considerando siempre el ámbito cultural; es decir, sus raíces, identidad, cosmovisión, creencias, lenguas o tradiciones, lo cual lleva implícito el respeto a la diversidad cultural.

Sus propuestas se centraban en que el bienestar no podía inferirse a partir del acceso a bienes y servicios, sino en que éstos debían ser un medio para alcanzar el fin en sí, la realización de un plan de vida; con base en que el desarrollo humano se puede inferir a partir de considerar la calidad de vida de los individuos, su riqueza, bienestar y libertad (Sen, 2000 citado en PNUD, 2004). Desde esta perspectiva, el interés de lo material y económico se traslada a lo social y cultural. En dicho planteamiento se hace evidente que el paradigma del desarrollo humano reconoce la perspectiva cultural como pilar fundamental del desarrollo.

Sen (1998) considera que hay dos tipos de interpretación sobre el desarrollo: 1) el enfoque BLAST (en referencia a sangre, sudor y lágrimas, por sus siglas en inglés) que versa sobre un proceso cruel basado en el sacrificio presente en función del futuro. Se centra en una acumulación rápida de capital sin considerar un nivel óptimo de vida, que trae como consecuencia desigualdad, autoritarismo y un bajo nivel de bienestar. Como contraparte de este enfoque Sen señala que existen estudios que aseveran que la productividad económica va en estrecha relación con la salud, nutrición y educación (citado en Di Pietro, 2001) por lo que es un error no considerarlo. 2) El enfoque GALA (salir adelante con un poco de ayuda) considera el desarrollo como un proceso amigable que confiere a la gente más capacidad para salir adelante, en el que intervienen el bienestar humano y la expansión de las capacidades.

Gracias a ésta y otras aportaciones el concepto de desarrollo se complejizó al incorporar elementos sociales, culturales y políticos. En los nuevos debates del desarrollo se incorporaban a los indicadores económicos tradicionales aspectos relacionados a lo social, ambiental, el acceso a la cultura, la libertad y la construcción de la ciudadanía, lo que demandaba a las teorías y políticas sociales incorporar conceptos como cooperación, confianza, etnicidad, comunidad, debido a que son parte fundamental del tejido social en donde se hace efectivo el desarrollo. (Covarrubias, 2011).

4. 2 Teorías del desarrollo desde una mirada local y no económica global

A partir de la década de los ochenta surgieron enfoques como el desarrollo sostenible, local y comunitario en los que el ser humano pasó a ser el objetivo principal (Vargas, 2006). Se trataba del concepto de desarrollo "desde abajo", en el que se consideraba que, en lugar de las propuestas generalizadas, se atendieran las particularidades de cada caso, las cuales debían ser el principal instrumento para propiciar el desarrollo.

A estas nuevas concepciones del desarrollo se le adjudican diferentes adjetivos de acuerdo al contexto en el que se enmarca y los objetivos correspondientes, algunos caracterizados por la amplitud del territorio, entre el desarrollo territorial, regional y local; y otros como el desarrollo alternativo, social o endógeno; todos ellos caracterizados por buscar la mejora de las condiciones de vida de una población desde su territorio y valorando el contexto social en el que se insertan (Vargas, 2006).

Para fines de la presente investigación hemos seleccionado tres teorías del desarrollo que consideramos tiene una mayor aportación y relación con nuestro objeto de estudio, las cuales describimos a continuación:

El Desarrollo Sostenible o Sustentable

El término aparece como una alternativa del desarrollo para considerar la relación con el medio ambiente en los procesos de desarrollo económico (Magaña, 2013) Su aparición es contemporánea al

desarrollo humano, ambos surgen entre finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa como resultado a las críticas del enfoque economicista.

El término se hizo oficial en 1987 en el Informe Brundtland nombrado Our Common Future en donde lo define como “aquel que satisface las necesidades actuales sin comprometer la satisfacción de necesidades de las futuras generaciones” atendiendo a tres pilares fundamentales: el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental (Agenda 21). Más adelante en la Cumbre Mundial sobre Medio Ambiente celebrada en Río de Janeiro, Brasil en 1992 se comenzó a dar difusión a las problemáticas medioambientales que buscaron atender este enfoque y su relación directa con el desarrollo

Una de las críticas es que esta propuesta que supone un aparente cambio de mentalidad, no ha traído un impacto real benéfico en el medio ambiente ni en la calidad de vida de la población, debido a que no va acompañado de un cambio en el sistema político ni económico (Guardiola, 2010). De esta manera, la sustentabilidad sigue formando parte del modelo económico capitalista, sólo que ahora la naturaleza se concibe como un recurso finito que hay que cuidar de manera razonada. Algunos autores comentan que en la actualidad es más ventajoso y sencillo invertir y vender una “imagen verde” que cambiar el modelo económico imperante, el comportamiento y los hábitos de consumo, de la misma forma en que es más fácil que las grandes empresas lleven a cabo proyectos sobrios de responsabilidad social, en lugar de resolver de fondo las desigualdades sociales y económicas.

Para lograr un cambio de mentalidad es necesario descolonizar nuestro pensamiento, cuestionar la sociedad de consumo y el para-

digma económico que están acabando con todos los recursos que nos brinda el planeta, lo que lleva a muchas poblaciones hacia la miseria de manera acelerada. Ante estas situaciones han surgido movimientos de tipo ecologista que luchan porque exista una justicia ambiental, entre ellos el ecologismo popular, el ecofeminismo y la etnoecología que presentan diferentes propuestas para buscar cambiar el modelo dominante a partir de establecer una relación diferente con la naturaleza y el entorno (Guardiola, 2010), los cuales promueven que la sostenibilidad se conciba desde un enfoque ecológico y no económico.

El Desarrollo Local

El desarrollo local, es un fenómeno que surge en la década de los ochenta y es considerado en la actualidad por algunos autores como un concepto en construcción (Arocena, 2002) que sigue redefiniéndose de acuerdo al contexto del que se hable, por lo que aún no existe un consenso sobre sus alcance sin embargo, es certero que ésta se centra en el desarrollo de las comunidades y en su capacidad para generar procesos autónomos poniendo en el centro del proceso de desarrollo a los actores y a los factores que impulsan el desempeño económico, social, cultural, político y ambiental.

José Arocena (2002), el autor con la posición teórica mejor sustentada respecto a este término, lo concibe como “la conjunción de esfuerzos e iniciativas de un conjunto de actores locales para promover el fortalecimiento de la economía y el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de un ámbito que se concibe como local con base en el aprovechamiento de sus propios recursos y potenciales” (citado en Vargas, 2006:130), en donde las necesidades

y las prioridades se determinan de forma local como resultado de un consenso social.

Arocena (2013) señala que hay una tendencia a pensar el desarrollo local sin considerar lo regional, nacional o global; sin embargo, el autor nos dice que hay que considerar, en un primer momento, que el término "local" es un poco ambiguo, por lo que no podemos suponer que se refiere a un cierto número de habitantes o kilómetros. La única forma de definirlo es a partir de su pertenencia a lo global, a partir de tomar en cuenta que se inscribe dentro de una sociedad globalizada; por ejemplo, que una cierta comunidad, ciudad o estado pertenece a un municipio o país, respectivamente. Es por ello que un proceso de desarrollo local siempre debe analizarse a partir de la sociedad global en el cual se inserta, lo que implica "pensar global y actuar local" (Arocena, 2013).

Sin embargo, para poder aplicar el término de desarrollo local a una cierta población y territorio (Arocena, 2002) menciona que se deben cumplir dos niveles fundamentales: socioeconómico y cultural. El primero se expresa en un sistema de relaciones presente en toda sociedad constituidos por grupos interdependientes entre los que existen relaciones de riqueza y poder. En tanto que el nivel cultural se presenta cuando los individuos se reconocen como parte de un conjunto que identifican como una comunidad específica que comparte rasgos comunes, expresada en una identidad colectiva.

Por su parte Boisier (1998), menciona que todo desarrollo local es inmaterial, inconmensurable, valórico, subjetivo y asintótico, por lo que se entiende que éste se refiere no sólo a los recursos tangibles, naturales y económicos, sino también a los que son de tipo cualitativo

en los que entra la cultura, el ambiente social, los procesos históricos, la espiritualidad, la identidad y el paisaje, con base en que todo territorio está atravesado por una lógica social.

Uno de los componentes fundamentales son los actores sociales, quienes se encuentran en el centro del proceso de desarrollo y se les reconoce como sujetos de cambio al tener la capacidad de articular esfuerzos que potencializan los recursos endógenos y aprovechan los recursos exógenos de diversas formas. Fernando Barreiro (1988) los denomina como "motor y expresión del desarrollo local" (citado en Arocena, 2013). Se reconocen tres tipos de actores: individuales, colectivos e institucionales. De manera articulada, estos actores potencializan el desarrollo a partir de tomar decisiones que lleven al bienestar común.

Por último, es importante señalar que el desarrollo local ha desarrollado una serie de metodologías que pretenden adaptarse a los contextos específicos en donde se ejecutan, por lo que no existe un único método aplicable a todos los contextos, sino que la idea es que se adecuen a las particularidades. De manera constante éstas responden a una serie de etapas que comienza con un diagnóstico situacional, seguido de análisis de la información, una propuesta de acción y una evaluación de la estrategia (Arocena, 1998 citado en Magaña, 2013).

El desarrollo comunitario

El término de desarrollo comunitario surge como producto de los movimientos obreros y campesino que se dieron en Europa y América durante el siglo XIX, en lo que se pregonaban las asociaciones de

trabajo social y cooperativas de formación agrícola y educación popular para mejorar las injusticias que había traído la sociedad industrial.

Fue empleado por primera vez por la ONU en las décadas de los cincuenta y sesenta; entendido como una técnica de acción social para mejorar la vida de personas ubicadas en zonas rurales y campesinas, los cuales se entendía vivían en un atraso cultural y rezago social.

Conforme a la evolución del término Requejo (1989) menciona dos etapas. La primera es de carácter funcionalista–desarrollista llevado a cabo por los tecnócratas en donde se impulsaron programas nacionales subvencionados por organizaciones internacionales para elevar el nivel de vida de las poblaciones, a partir de un proceso de urbanización, industrialización y mercado internacional. Así el desarrollo de la comunidad se entendía como una técnica en el marco del servicio social, sin considerar con mucha relevancia la participación e interés de la comunidad (Requejo, 1989). Bajo esta lógica, la ONU junto con la FAO, OIT, OMS y UNICEF promovieron el surgimiento de programas gubernamentales con el fin de actuar en el campo social, cultural y económico para favorecer a los países del tercer mundo.

La segunda etapa de carácter político-social del desarrollo de la comunidad se considera como un proceso integral en el que se presentan transformaciones sociales, culturales y económicas, además de ser un método para lograr la movilización y participación popular, con miras a satisfacer sus necesidades (Requejo, 1989).

Algunos de los elementos característicos de este proceso son: trabajo participativo y colectivo con miras a lograr el bien común a través del trabajo de los interesados, en coordinación con gobiernos locales y nacionales.

Rezsohazy (2010) menciona que el desarrollo comunitario puede verse como un fin debido a que es una situación ideal que toda comunidad desea alcanzar, pero también se entiende como una metodología para alcanzar dicha finalidad, semejante a la metodología de la Animación Sociocultural y la Educación Popular, en la que se busca que los actores de la propia comunidad tomen las riendas del proceso, para que sean ellos quienes identifiquen y busquen resolver sus problemáticas a partir de sus deseos y motivaciones.

Marco Marchioni y Ezequiel Ander Egg son algunas de las referencias obligadas del desarrollo comunitario, porque ellos lo abordan en términos de planificación social y organización comunitaria. Sin embargo, existe un consenso básico en el que se establece que el planteamiento de la dinámica comunitaria promulga que el atender los aspectos psicosociales de una comunidad permitirá crear las condiciones previas para alcanzar el desarrollo (Ander Egg citado en Requejo, 1989).

Por comunidad se entiende a un grupo de personas que comparten un territorio, una historia, identidad, tradiciones e intereses en común, en la cual sus habitantes disfrutan de los equipamientos servicios y oportunidades necesarias para su día a día. Lo interesante de esta propuesta, es que no es el territorio lo que la define, sino las relaciones sociales que se dan al interior de la comunidad. Es cierto que para muchas localidades el territorio forma parte de su identidad, historia y cultura; sin embargo, al día de hoy frente a las constantes migraciones y los procesos de globalización se configuran otro tipo de comunidades más allá del territorio, donde las relaciones se construyen simbólicamente. Quienes lleven a cabo intervenciones vinculadas con el desarrollo deben tomar en consideración que lo comunitario no siempre se circunscribe a un territorio delimitado (Requejo, 1989).

La participación efectiva es uno de los elementos característicos del desarrollo comunitario, ya que a través de ella se da el acceso real de los individuos a las decisiones que les afectan y las que consideran relevantes, lo cual implica tener conciencia de los problemas que les aquejan y buscar una solución a partir de sus referentes culturales. La participación se hace óptima cuando la población se convence de que el éxito de las soluciones depende de su colaboración (Rezsohazy, 2010); por ello desarrollo y participación son conceptos inseparables, el éxito de uno condiciona el del otro. Rezsohazy (2010) considera que "la participación engrandece al hombre. Le hace salir de su aislamiento y sujeción. Le invita a informarse y a formarse. Le atribuye responsabilidades. Le enseña a dialogar con los demás, a escucharles y ponerse de acuerdo "(p.26).

Para algunos autores, el capital social es otro de los componentes importantes del desarrollo comunitario, porque se considera la base de la acción colectiva debido a las redes de apoyo y solidaridad que se forjan. Más adelante describiremos con mayor profundidad el capital social.

Estos son algunos de los enfoques que surgieron como alternativa al modelo dominante, los cuales abonan diferentes perspectivas y formas de trabajar para promover el desarrollo considerando los contextos locales a intervenir. Consideramos que según las problemáticas que se busquen atender, el territorio y los rasgos sociales y culturales de la comunidad, es que se debe seleccionar el enfoque desde el cual se abordará el desarrollo.

Respecto al tema que nos confiere en esta investigación, consideramos que la cultura es un elemento de crucial importancia que

atraviesa todos estos enfoques. En el siguiente apartado describiremos su relación con el desarrollo así como su legitimidad en el ámbito político internacional.

4.3 La cultura como pilar del desarrollo

La cultura ha sido siempre un elemento fundamental para comprender a los grupos que nos antecedieron, sus procesos, prácticas y las relaciones que establecieron entre ellos. Fue gracias a los aportes de la antropología en la segunda mitad del siglo XX que este término comenzó a considerarse como una variable importante del concepto de desarrollo.

La relación entre ambos es un tanto difícil y no porque no exista sino porque por años el desarrollo estuvo asociado al ámbito económico, sin que la cultura fuera considerada. Sin embargo, desde hace algunas décadas académicos, organizaciones gubernamentales y sociedad civil se han interesado en el papel que la cultura desempeña en el desarrollo tanto a nivel teórico como en su aplicación práctica; se considera desde la construcción del término de desarrollo, abarcado por la antropología del desarrollo (Escobar, 1999) hasta la definición misma de cultura ya que ambos han sido términos cambiantes.

En el caso de la cultura, hasta hace unos años ésta había estado asociada al acto de cultivar la tierra o a las bellas artes, lo que también influyó en que se integrará de manera tardía en las políticas de desarrollo (Maraña, 2010).

Como vimos, son varias las perspectivas desde las cuales se ha abordado el concepto de cultura, en esta investigación partimos de la cultura como la dimensión simbólica de toda sociedad, por ello retomamos la definición de la UNESCO (1982) en donde se menciona que "en su sentido más amplio la cultura puede entenderse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias"; lo que nos da a entender que la cultura se encuentra en cada uno de los procesos y actividades que desarrolla cada individuo y la sociedad donde se desenvuelve, debido a que tiene un carácter transversal que atraviesa todos los aspectos de la vida cotidiana (Maass, 2012), por lo que es menester generar políticas, programas o proyectos culturalmente adecuados para que funcionen.

Desde la década de los setenta, los organismos de cooperación internacional comenzaron a considerar la inclusión de las políticas culturales en las estrategias de desarrollo. En 1966 la UNESCO (OEI) dio su primer paso al aprobar la Declaración sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, la cual reivindicó el papel de la cultura y su importancia para el desarrollo de los pueblos.

Luego la Conferencia Intergubernamental de Venecia en 1970 planteó la noción de "desarrollo cultural" y de "dimensión cultural del desarrollo". Un año después de la Conferencias Intergubernamentales en Helsinki en 1972, se llevó a cabo la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Indonesia en 1973, en donde se invitó a cada Estado a formular objetivos con perspectivas culturales. En 1975 al ampliar la extensión de cultura más allá de las bellas artes,

se comienza a considerar el Patrimonio Cultural Inmaterial en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Accra.

A partir de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO (MONDIACULT) - ya antes mencionada - celebrada en México en 1982, se hizo explícito el papel fundamental de la cultura en el desarrollo, en ella se menciona que "es la cultura la que ofrece el contexto, los valores, la subjetividad, las actitudes y las aptitudes sobre las que los procesos de desarrollo han de tener lugar" (Maraña, 2010:5). Esta conferencia sentó las bases en materia de políticas culturales que rigieron a organismos internacionales y de gobierno los próximos años, donde se comenzaron a considerar diversos temas en torno al desarrollo además del económico en el ámbito internacional gracias también a la aparición del término "desarrollo humano" en 1990 y las aportaciones de Amartya Sen.

Años antes se había llevado a cabo el Informe Brundtland en 1987 en donde se planteó la definición del desarrollo sostenible, y para el año de 1992 tuvo lugar la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo en Río de Janeiro, Brasil considerada como punto de quiebre en la forma en que se entendía el medio ambiente y el desarrollo. Fue en esta cumbre donde se afianzaron los tres pilares del desarrollo sostenible.

A partir de las convenciones e informes antes citados, instituciones de carácter internacional como la UNESCO y la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Sostenible aseveraron que los tres pilares que abarcaba este enfoque -crecimiento económico, inclusión social y equilibrio medioambiental- no lograban abarcar la complejidad del mundo contemporáneo, por lo que debía de considerarse a la cultura como

4º pilar, ya que a partir de ella todo individuo y sociedad moldea su mundo, forma de actuar y lo que entiende por desarrollo (Agenda 21).

Se dice que con la inclusión de este pilar, el término de desarrollo tuvo un giro cultural (John Hawkes, 2001); sin embargo, autores como Eduard Miralles propone que la cultura no debe considerarse como un pilar más, sino como un aspecto que complementa el desarrollo, ya que sin desarrollo cultural es imposible que exista un verdadero desarrollo ya que el efecto de la cultura se evidencia en cada individuo (Agenda 21).

En 1997 se publicó el Informe Mundial de Cultura y Desarrollo "Nuestra diversidad Creativa" que plantea lo siguiente:

> Un desarrollo disociado de su contexto humano y cultural es un crecimiento sin alma [...] La cultura, por importante que sea como instrumento del desarrollo, no puede ser relegada a una función subsidiaria de simple promotora del crecimiento económico. El papel de la cultura no se reduce a ser un medio para alcanzar fines, sino que constituye la base social de los fines mismos. El desarrollo y la economía forman parte de la cultura de los pueblos.

En la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO (2003) también se estableció el vínculo necesario que debe existir entre la cultura y el desarrollo, el cual debe renovarse según las demandas del contexto. Y en el 2004 el Informe PNUD "La libertad cultural en el mundo diverso de hoy", de la ONU plantea que la libertad

cultural forma parte fundamental del desarrollo humano por lo que es importante el que cada individuo pueda elegir y practicar libremente su identidad, así como ser partícipe de la vida social sin desprenderse de sus vínculos culturales y siendo respetado por los demás. (PNUD, 2004 en Maass 2014).

En 2005 se llevó a cabo la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO en París y un año más tarde en Montevideo, La Carta Cultural Iberoamericana en donde se continuó haciendo hincapié sobre el papel de la cultura. Todos estos documentos y convenciones han servido de base desde los años setenta para reconocer con mayor ímpetu, el papel relevante y de base que tiene la cultura para el desarrollo.

Una de las críticas más fuertes que ha recibido la cooperación y políticas culturales internacionales y nacionales es que suelen ir acompañadas de elitismo, ya que han tendido a favorecer siempre a un tipo de cultura, en el que las minorías o aspectos de la cultura como el patrimonio inmaterial, las lenguas y costumbre no son promovidas ni protegidos de manera íntegra.

George Yúdice señala que en efecto "el reconocimiento de la incidencia cultural circula en UNESCO, en algunas redes internacionales y en algunos municipios y retóricamente en muchas políticas nacionales. Pero son muy pocos los casos en que realmente se han puesto en operación políticas públicas a partir de esa visión", lo que da como resultado la falta de concreción de acciones que atiendan el binomio cultura–desarrollo (citado en Maraña, 2010:6).

Amartya Sen (s/a) analiza y expone en su escrito *La cultura como desarrollo* dos formas muy particulares en que se ha atendido este

binomio y que persisten hasta la actualidad; señala que el mayor inconveniente respecto a la vinculación de estos términos es la manera en que se entienden. Por un lado está la visión opulenta que percibe el desarrollo como un proceso económico vinculado al incremento del PIB, en el que la cultura se entiende como un medio para alcanzar un fin, asociada a la representación romántica de las manifestaciones artísticas y al incremento del sector económico.

Por otra parte, presenta la noción de desarrollo de la libertad real que concibe "como un proceso que enriquece la libertad real de los involucrados en la búsqueda de sus propios valores" (Sen citado en Maass, 2012:31) y pone en el centro de atención la capacidad del ser humano para elegir con libertad la clase de vida que desea llevar, la cual va ligada con la gama de opciones entre las que una persona puede decidir. De esta manera la cultura se presenta como el fundamento que otorga sentido a cada uno de los actos de los individuo "todo lo que nos hace ser lo que somos, pensar lo que pensamos, valorar lo que valoramos y actuar como actuamos" (Maass, 2012: 31). Con esta última noción, Sen sugiere que la pobreza, entonces, más que una escasez material o económica, se debe a la falta de libertad para decidir debido a la dominación y los modelos de homogeneización (Sen, s/a).

Maass y Recama (2014) proponen mirar el desarrollo y la cultura desde una visión sistémica con la intención de considerar sus múltiples determinaciones y tener una mirada integral. Es preciso aclarar que estos sistemas no existen como tal, sino que son construcciones de la menta para poder apresar distintos niveles de realidad. Novo (2006:13) define al sistema como "un conjunto de elementos que, siendo susceptible de ser dividido en partes, adquiere entidad precisamente en la medida en que tales partes se integran en la totalidad".

El enfoque sistémico trata de tomar en cuenta las relaciones entre el todo y las partes haciéndolas confluir.

Retomando lo anterior Maass sugiere pensar el desarrollo desde un enfoque integral, en el que se abarca el ámbito político, social, económico y cultural, además de lo intangible, axiológico y subjetivo. Y considerar a la cultura desde sus diferentes aristas: como parte constitutiva del desarrollo, como factor determinante para la solidaridad social y asociación, así como para la participación política, además de factor que influye sobre el comportamiento económico y de la cual también se desencadenan actividades remuneradas (Maass, 2014).

Considerar estas múltiples aristas que hacen parte de cada uno de los términos nos permiten mirar su complejidad así como su inevitable relación, lo que significa que no puede existir un desarrollo que satisfaga las necesidades de los miembros de la comunidad si éste no utiliza la cultura como base para la consolidación de los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Terry, 2011).

Una de las propuestas más completas que presenta una mirada sistémica es el Desarrollo Comunitario Sustentable que plantea Víctor Toledo en su escrito *Principios etnológicos para el desarrollo sustentable de comunidades campesinas e indígenas*, el cual define como "un proceso de carácter endógeno, por medio del cual una comunidad toma el control de los procesos que la determinan y la afectan" (Víctor Toledo en Maass, 2012: 13). Para alcanzar este desarrollo Toledo considera seis pilares fundamentales: 1) la apropiación y control del territorio, 2) uso adecuado de los recursos natural, 3) control de los procesos sociales para mejorar la calidad de vida

(alimentación, salud, educación, vivienda, sanidad, ocio, información), 4) regulación de los intercambios económicos, 5) toma del control cultural (salvaguardia de la lengua, vestimenta, costumbres, conocimientos, creencias, hábitos, etc), así como 6) la promulgación y ratificación de normas que rigen las vida en comunidad; todas ellas siempre de manera interrelacionada.

Además de la importancia de considerar estos pilares, Toledo afirma que la clave para un desarrollo comunitario es decidida por la autodeterminación o la autogestión, concebida ésta como una "toma de autocontrol" (Maas, 2014). En todo proceso de desarrollo social es menester promover que cada uno de los integrantes de la comunidad haga conciencia sobre su papel como agente para incentivar el cambio hacia el bien común y la importancia que representa el que haya participación y cohesión social para tomar decisiones que abonen de manera constructiva. Sin embargo, en un contexto multicultural como es el territorio mexicano muchas comunidades se encuentran en deterioro debido a que han perdido el control propio y el de la naturaleza.

Nos parece pertinente traer a colación la teoría del Control Cultural de Bonfil Batalla, quien la define como la capacidad social de decisión que tiene un grupo sobre los elementos culturales que le son necesarios para configurar su realidad social; la cual está en estrecha relación con otros grupos, ya sean dominantes o subordinados, de la que se derivan diferentes procesos culturales, entre ellos: 1) la cultura autónoma, que se manifiesta cuando las decisiones de un grupo son tomadas sobre sus propios recursos culturales, lo que conlleva a un proceso de autonomía; 2) La cultura apropiada, que sucede cuando un grupo toma decisiones propias sobre elementos culturales que les son ajenos; es decir, que adopta elementos; 3) La imposición o cultura

enajenante se presenta de manera inversa, es decir, cuando decisiones de grupos ajenas o no deseables se toman sobre los recursos propios de un pueblo; y, por último 4) la cultura impuesta, que se da cuando un pueblo dominante impone decisiones y recursos ajenos a un pueblo subordinado.

Esta teoría ofrece un esquema general y muy simple sobre los procesos culturales que se dan según las decisiones que se tomen sobre los recursos, las cuales abonan o dificultan la generación de procesos de desarrollo.

Con respecto al patrimonio cultural y las políticas culturales, programas o proyectos vinculados al desarrollo, con frecuencia las instituciones y los órganos gubernamentales son los que toman decisiones sobre las condiciones o situaciones de los grupos culturales que integran el territorio nacional; como ya señalamos ello lleva a la dependencia, el paternalismo y a vivir bajo referentes que no son propios, al mismo tiempo que genera baja autoestima y un valor hacía lo propio determinado por una mirada externa. Dicho esquema nos permite vislumbrar que para generar procesos de autonomía y paralelamente autodeterminación, es el mismo grupo quienes deben tomar las decisiones sobre sus propios recursos culturales, ya que éstas irán impregnadas de su forma de ver, entender y organizar el mundo.

Capitales tangibles

Como otra alternativa a los discursos tradicionales del desarrollo y por ende al capital económico, la antropología del desarrollo aborda los capitales intangibles como nociones cualitativas representadas en

formas simbólicas, sociales y culturales, de los cuales cada pueblo puede echar mano para generar proyectos de vida propios. Éstos se muestran como puntos de apoyo para descubrir las maneras locales en que se producen las actividades económicas y ecológicas que se presentan de manera constante en diversas latitudes (Escobar, 1999).

Los capitales tangibles forman parte de una propuesta que versa sobre la posibilidad de potencializar las capacidades, lazos sociales, habilidades y valores que no son cuantificables, pero que abonan en el desarrollo de los individuos. Aunque son varios los capitales que se han propuesto (Maass, 2006), describiremos de manera breve tres de ellos que gozan de una notable aceptación académica (Romero 2004), ésto nos permitirá tener un panorama general sobre qué es a lo que cada uno de ellos refiere y ver de qué manera aportan a la investigación.

Capital simbólico

Es una noción introducida por Pierre Bordieu (Romero 2004), quien considera que sólo existe en cuanto es percibido por los otros como un valor que se hace efectivo en las relaciones sociales, y que es reconocido por toda la comunidad.

Se refiere a los bienes no materiales que representan una verdadera riqueza como lo son el saber, los conocimientos tradicionales, el poder, el prestigio, la confianza y el estatus, en los cuales se generan relaciones recíprocas de carácter no económico.

Capital humano

El capital humano surge en la década de los setenta como línea crítica sobre el desarrollo al cuestionar el incremento de la producción acelerada de bienes y mostrar que el desarrollo está ligado a diversos factores extraeconómicos que embonan dentro de la dimensión social y la satisfacción de las necesidades humanas esenciales (Romero, 2004).

Romero y Jiménez lo entienden como "todas aquellas inversiones que permite el desarrollo de las habilidades sociales e individuales de las personas, relacionadas con el aumento de la productividad económica y benefician a la sociedad en su conjunto" (Romero, 2004: 92).

El planteamiento se enriquece con las aportaciones de Sen, al reflexionar que los seres humanos se consideran beneficiarios del progreso, no sólo como medios para la producción, sino que este tipo de capitales son utilizados como vías para alcanzar una mejor calidad de vida, entre ellas pueden considerarse los estudios, viajes o conocimientos adquiridos.

Capital social

Este tipo de capital comenzó a ser abordado por la sociología a mediados del siglo XIX al incorporar los valores éticos a la ciencia económica. En los años ochenta Pierre Bordieu realizó los primeros esfuerzos por definirlo y conceptualizarlo, concibiéndolo como las relaciones sociales de las cuales un individuo echa mano para tener acceso a ciertos recursos, tales como la familia o la pertenencia a un club.

De manera consensuada se entiende que el capital social se refiere a las relaciones sociales observables cuyo estímulo permite la cohesión social y el aumento de la productividad. Sin embargo, autores como Putman (1993) señalan que es importante considerar no sólo las relaciones, sino también las normas y valores asociados a ellas, ya que a partir de éstos se promueve la confianza y la participación social, debido a que se requiere de valores comunes y virtudes como honestidad, cumplimiento de obligaciones y reciprocidad para generar capital social (Ayala, 2007).

Existen varias líneas de investigación que ven al capital social como una alternativa para la superación de la pobreza a partir de fortalecer la participación y promover la equidad; como un instrumento para incrementar el bienestar económico o para la estabilidad democrática, debido a que se entiende que aquellas comunidades que tiene un capital social alto es en donde hay fuertes relaciones de confianza y cooperación, lo que da como resultado una consolidada cohesión social que deviene en un mejor gobierno y prosperidad económica. Este hecho se puede ver tanto desde un enfoque macro como en el ámbito local.

La discusión en torno a los capitales tangibles señala que éstos buscan enfatizar los elementos socioculturales o intangibles en los procesos productivos que deben considerarse para asegurar el bienestar y el desarrollo de las comunidades. Romero (2004) plantea que los conocimientos locales son vitales en los procesos cognitivos globales, por lo que si se busca que el desarrollo tenga una verdadera incidencia a nivel mundial, debe reconocer la importancia de cómo las comunidades producen y construyen conocimiento para resolver sus problemáticas y atender sus necesidades desde su entendimiento local. El posdesarrollo es la corriente que enfatiza el papel importante

que tiene las comunidades para seleccionar un estilo de vida propio dentro de este mundo globalizado, pauta para comprender las diferentes formas en que se construye la cultura y la identidad.

Desde esta perspectiva las iniciativas locales se presentan como proyectos comunitarios en donde predomina la autogestión, autoorganización, la valoración de los elementos que les conforman y las redes interpersonales (Romero, 2004). Así el centro del desarrollo se desplaza hacia la construcción de la autonomía de las comunidades locales, desde su identidad y relación con el entorno local.

El capital social nos parece aquí que es uno de los más relevantes debido a que gracias a las redes de apoyo y la cohesión social que se da al interior de las comunidades es cómo se pueden enfrentar de una manera más estable las adversidades o retos que se presentan, ya que ello representa que exista organización, solidaridad, confianza, reciprocidad, respeto, empatía y compañerismo; valores que se presentan a partir del fortalecimiento de la identidad y del sentido de pertenencia.

En el caso de Santa Mónica, retomar cada uno de estos capitales para la preservación del telar de cintura nos parece una estrategia adecuada que conlleva la consideración y el respeto a las formas locales de conocimiento y organización. La intención de traer a colación estas propuestas y teorías es esclarecer que toda comunidad debe echar mano de los capitales con los que cuenta para su bien común, en este caso mencionamos los capitales intangibles como una propuesta alternativa al capital económico y material. A partir de considerar los capitales intangibles con los que cuenta una comunidad es que puede generar un control cultural, es decir, tomar decisiones propias -a partir de sus referentes, normas y acuerdos - sobre sus propios

elementos culturales. Como vimos, Víctor Toledo plantea el control cultural como uno de los pilares para el desarrollo comunitario, por lo que atender esta área significa encaminar acciones para promover procesos de desarrollo.

4.4 El aporte del patrimonio cultural inmaterial al desarrollo y la importancia de su preservación

La conciencia de considerar la cultura fundamental para el desarrollo pone de relieve la importancia del patrimonio cultural, ya que este contribuye de diferentes formas. El patrimonio inmaterial, como vimos conlleva los conocimientos tradicionales, usos y técnicas, por lo que como bien señala la UNESCO (2013) "… se practica a diario en las comunidades, en todos los continentes, para hacer frente a todo, desde la escasez de alimentos y el cambio medioambiental, a problemas de salud, la educación o la prevención y resolución de conflicto"; es por ello que se entiende que el patrimonio se liga con temas de inclusión social, economía, sostenibilidad del medio ambiente, paz y seguridad.

La UNESCO menciona que la Convención de 2003 sobre el Patrimonio Inmaterial es un instrumento importante para el reconocimiento de la diversidad cultural y por ende para garantizar el desarrollo sostenible, ya que se presenta como un espacio para el diálogo, las ideas y la cooperación, con la intención de que todos los grupos culturales se hagan escuchar. Con la puesta en valor y gestión del patrimonio, se promueve elevar el capital cultural de las comunidades, así como mejorar su condición de vida a través del desarrollo de las capacidades culturales, la preservación de su identidad y la interculturalidad.

Considerando la Agenda de Desarrollo Sostenible de 2030, la UNESCO (2013) señala el aporte del patrimonio cultural inmaterial al desarrollo sostenible desde tres dimensiones: medioambiental, económica y social.

Medioambiental

Con relación al cuidado del medio ambiente ciertos conocimientos, prácticas y valores tradicionales han guiado la interacción de grupos culturales con la naturaleza de manera responsable y cuidadosa. Este patrimonio inmaterial contribuye en la conservación de la biodiversidad y la gestión adecuada de los recursos naturales, debido al respeto que le tienen y la comprensión ecológica. Dichos conocimientos van cambiando y adaptándose a los cambios que se presentan hoy en día; esto permite que se tenga una mejor respuesta ante adversidades como el cambio climático o las catástrofes naturales que han llegado a presentarse.

Económico

Pensado desde el desarrollo económico, el patrimonio cultural inmaterial constituye una fuente de ingreso que engloba diferentes actividades productivas, algunas de ellas con valor monetario y otras no, pero que en conjunto ayudan a reforzar las economías locales y de esta manera generar un crecimiento económico no sólo basado en la obtención de capital para unos pocos, sino a partir de un modelo que permite un crecimiento inclusivo, equitativo y estable basado en la producción sostenible.

Existen diferentes prácticas que representan un medio de subsistencia y refuerzan la identidad cultural, como la obtención de materias primas para la elaboración de piezas de arte popular que intercambian por dinero o utilizan para el trueque, así como los diversos alimentos que se obtienen de la tierra a partir de técnicas tradicionales y que les permiten generar ganancias tanto a las personas que las producen como a quienes las transportan y las comercializa.

Por otra parte el turismo también se presenta como un detonador de ingresos y generación de empleos; sin embargo, consideramos importante resaltar que éste debe ser siempre responsable y respetuoso con los habitantes del territorio y sus prácticas. A nuestro parecer, el turismo puede verse como un lugar de encuentro y diálogo entre personas o grupos de diferentes culturas, pero desafortunadamente en muchos espacios se presta para la explotación del territorio y sus habitantes ya que queda a disposición y disfrute de personas externas sin que ello retribuya de manera integral a la comunidad, lo que provoca un paulatino deterioro en el ámbito natural y social.

Social

En el caso de la medicina tradicional, los hábitos alimentarios, las prácticas de gestión de agua, las reuniones sociales, las celebraciones y los sistemas de transmisión del conocimiento desempeñan un papel fundamental en la generación de procesos de desarrollo social inclusivo (UNESCO, s/a: 4).

Para la seguridad alimentaria los conocimientos de la agricultura local, sistemas de pastoreo, pesca, caza y hábitos alimentarios tradi-

cionales se presentan como alternativas adecuadas y oportunas para el cuidado de sus tierras y entorno natural, además han desarrollado sistemas de producción y diversificación que todavía funcionan ante las adversidad climatológicas, lo que les sigue proveyendo de una dieta nutritiva.

La sanación por medio de la medicina tradicional basada en el empleo de recursos naturales es aún una práctica recurrente gracias a que los especialistas tienen los conocimientos para tratar dolencias físicas, psicológicas y muchas veces emocionales.

El abastecimiento de agua potable a partir de prácticas sostenibles es una actividad importante para el bienestar social; por lo general éstas están vinculadas a entidades sagradas y su abastecimiento y gestión es responsabilidad de toda la comunidad.

De igual manera, la transmisión de conocimiento referente al entorno natural y social desde la salud, cosmogonía, resolución de conflictos,memoria colectiva y autorreconocimiento, también contribuyen al bien común y a reforzar el tejido social a través de prácticas que estructuran la vida y refuerzan los valores comunitarios como son los rituales, eventos festivos o prácticas sociales. Asimismo, podemos considerar que a través del patrimonio inmaterial se transmiten valores, normas y roles o expectativas de género con los que moldea la identidad, los cuales son importantes considerar para el desarrollo.

Otro aspecto que menciona la UNESCO es el papel del patrimonio para la construcción de paz y seguridad, que resultan indispensables para la generación del desarrollo. A través de actividades relacionadas al PCI se promueve la paz y el diálogo, así como el respeto a la diversidad cultural. Por ejemplo, en la organización de alguna fiesta

o evento que requiere de la organización o participación de los habitantes de la comunidad, así como en las acciones de preservación o salvaguarda del patrimonio de carácter participativo o inclusivas.

Estos puntos nos permiten visibilizar de manera más clara los aspectos específicos sobre los que el PCI abona al desarrollo y por qué es importante conservarlos y practicarlos, siempre y cuando tengan un valor importante para la comunidad, pues como vemos forman parte del día a día de los grupos culturales, de su identidad y referentes.

Aunque claramente el aporte del PCI para el desarrollo es importante desde las tres dimensiones que plantea la UNESCO, queremos aquí retomar el aporte de la preservación del telar de cintura en Santa Mónica al desarrollo social inclusivo. En esta investigación creemos que conservar la técnica de tejido en telar de cintura significa estimular la memoria colectiva de los habitantes de la comunidad, rememorar las prácticas que se han dado desde antaño, las formas de organización, la división del trabajo, los roles de género, traer a colación los rasgos identitarios que dan pertenencia, que los hacen comunes entre ellos y al mismo tiempo diferentes a los otros, entre ellos su lengua – el ñuju-, la vestimenta y sus costumbres; conlleva compartir formas de expresión, valorar los símbolos sobre los cuales se plasma parte de su cosmovisión, y así reforzar el tejido social a través de promover la valoración de los propios elementos culturales e incentivar a que a partir de ellos las decisiones siempre sean consideradas.

Maass menciona que el patrimonio es “la base del desarrollo local ya que es el conjunto de preexistencias más evidente y el activo simbólico más importante” (Maass, 2006: 86); sin embargo, en muchos espacios no se tiene conciencia de ello. Para poner al patrimonio en

el centro del desarrollo local, Maass propone hacerlo del conocimiento de la comunidad a través de procesos comunicativos.

La puesta en valor del patrimonio intangible implica que exista una conciencia colectiva de éste como referente cultural, una producción de información, investigación, conocimiento y comunicación, así como la generación de una documentación donde se albergue este conocimiento, para ello propone la creación de Comunidades Emergentes de Conocimiento Local (CECL), las cuales tienen como objetivo: "generar conocimiento de su propia localidad mediante procesos de organización colectiva en un ambiente de inteligencia distribuida (gestor - comunidad)" (Mass, 2014: 68). Esta propuesta la hace al considerar que mientras más conocimiento exista en la comunidad sobre ella misma, se dará un mejor y mayor cuidado para preservar sus valores y prácticas socio-culturales, para ello la CECL debería generar, registrar o sistematizar el conocimiento comunitario presente.

Esta propuesta nos parece apropiada debido a que, como menciona Maass (2014), el costo de no tener información ni producir conocimiento local es muy alto, pues genera una actitud de dependencia, baja autoestima y baja determinación. Por ello, las CECL son idóneas para reducir las consecuencias negativas y los procesos de globalización sobre nuestra vida social y simbólica y para hacer evidente cómo nuestras culturas resisten, adoptan, adaptan y transforman su espacio vital.

En la medida en que la comunidad reconozca a la cultura como su base simbólica ganarán grados de autorreferencialidad, de autoestima, autodeterminación y libertad. Ante ello Iglesias señala "Hay múltiples aspectos de la cultura de cada pueblo que pueden favorecer a su

desarrollo económico y social, es preciso descubrirlos, potenciarlos y apoyarse de ellos, y hacer esto con seriedad significa replantear la agenda del desarrollo de una manera que a la postre resulte más eficaz, porque tomará en cuenta otras potencialidades de la realidad que son de su esencia y, que hasta ahora, han sido ignoradas" (Iglesias, 1997 en Covarrubias, 2011:23).

Como vimos al inicio del capítulo el desarrollo se ha percibido de diferentes formas, principalmente desde un modelo económico, sin embargo, es necesario considerar el aspecto cultural y servirse de los diferentes capitales que forman parte de los grupos sociales para configurar el ideal que cada grupo tiene del desarrollo según sus referentes, necesidades y anhelos.

En el siguiente apartado se expone la metodología que se empleó durante la investigación y el trabajo de campo, así como los hallazgos de dicho proceso y las propuestas que se realizaron considerando el análisis teórico que se realizó previamente y el contexto específico de la comunidad de Santa Mónica.

TERCERA PARTE: HALLAZGOS DEL TRABAJO DE CAMPO Y PROPUESTAS DE PRESERVACIÓN

Capítulo 5. Metodología y hallazgos de la investigación

En los capítulos anteriores expusimos el contexto histórico y cultural del pueblo otomí, específicamente de la comunidad de Santa Mónica, así como su tradición textil y la situación en que se encuentra en la actualidad. También se analizaron los conceptos que se relacionan en cuanto al papel transversal que tiene la cultura para el desarrollo integral de la comunidad, y cómo es que factores culturales como las prácticas textiles artesanales pueden abonar en ello.

A continuación describiremos cuál fue la metodología empleada durante las etapas de trabajo de la investigación y los hallazgos que nos permitieron tener un mayor conocimiento de la situación, vislumbrar los factores y actores que intervienen y su relación, para después desarrollar la propuesta de preservación y difusión.

5.1 Metodología

La metodología consistió en tres etapas: pre-producción, producción y postproducción.

La etapa de pre-producción consistió en un primer acercamiento que nos permitió conocer de manera general la comunidad e identificar cuál era la problemática que se quería abordar, por qué y para qué. Durante esta etapa se emplearon las técnicas de observación participante y entrevistas de sondeo, que nos permitió tener información de primera mano.

A partir de tener la idea clara y considerar su viabilidad en cuanto a ejecución y disponibilidad de tiempo, se formuló una pregunta de investigación, objetivos e hipótesis que guiaron su diseño.

Con la intención de contar con un panorama más claro y mayor conocimiento sobre la situación se recurrió a las investigaciones de James W. Down, Jacques Galinier y Stresser-Pean, las cuales fueron de gran ayuda para reafirmar la relevancia de la investigación, así como para considerar aquello que ya se había escrito, familiarizarnos con la realidad próxima a analizar e identificar tópicos sobre los cuáles podríamos ahondar.

Para tener un punto de comparación e identificar las técnicas textiles de Santa Mónica y las piezas que se elaboran ahí, recurrimos al Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga en el Museo Franz Mayer, donde cuentan con una gran colección de piezas de arte popular de diferentes partes de la República, entre ellas una variedad de textiles del pueblo otomí y de las localidades del municipio de Te-

nango de Doria. Este acercamiento nos permitió tener mayor claridad sobre las características de las piezas, los materiales y las técnicas, así como hacer una comparación según la fecha en que cada pieza fue elaborada e identificar los cambios a los que habían sido sometidas.

Imagen 5-1. Acervo de textiles de la región otomí oriental
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

También consultamos bibliografía que nos permitió tener un marco teórico que sustentara el origen y finalidad de la investigación, y que dieran respuesta a las preguntas y a los objetivos planteados.

Posterior a ello elaboramos un guión de preguntas que aplicamos a los informantes clave en las siguientes visitas de campo, donde se abordaron actores, lugares, eventos y temas relacionados al problema de investigación, con el fin de cubrir de manera integral los factores relacionados.

En la etapa de producción procedimos al registro de los diversos factores que giran alrededor del problema de investigación y que nos permitieron tener una mayor comprensión de la situación.

El registro se hizo en formato de video, fotografía y grabaciones, para ello fue necesario contar con el apoyo de más personas. Miguel Hernández Acevedo, sociólogo de la Universidad Autónoma de México (UAM); Lucero Corona, licenciada en Desarrollo Sustentable por la Universidad Intercultural de Tenango de Doria y Laura Martínez Cortés, cineasta de la productora *Cinematine*, fueron quienes nos auxiliaron en el registro y orientación de la información, su opinión fue relevante tanto para el registro multimedia como para la aplicación de entrevistas.

Durante esta etapa fue importante considerar, como lo menciona Amezcua, que "la documentación no es sólo un video o fotografías, debe vincularse con los procesos de pertenencia, identidad, producir sentimientos profundos como alegría, orgullo, compromiso, lealtad – por ello debe hacerse mediante una investigación de carácter cualitativo" (Amezcua, 2013: 99).

Para ello identificamos técnicas adecuadas de recolección de datos que respondieran a las necesidades específicas de la investigación, además de las circunstancias y la duración pertinente.

> ... en una investigación cualitativa el plan de recolección de información es emergente y cambiante en función de los hallazgos realizados durante el avance del proceso investigativo. Este plan va señalando cuáles son las estrategias de recolección de datos más adecuadas, cuáles los tiempos y lugares más convenientes. Todo lo anterior, por supuesto, ha de tener en cuenta las características propias de las personas interpeladas, el gra-

> do de familiaridad con la realidad analizada, la disponibilidad de tiempo del investigador y el nivel de madurez alcanzado en el proceso investigativo (Quintana, 2006:64) .

Durante esta etapa recurrimos de nuevo a la observación participante para conocer los patrones culturales de la comunidad como las costumbres, las tradiciones, la organización y los roles de género.

Antes de comenzar con las entrevistas o la documentación de las prácticas fue necesario contar con el equipo de audio y video necesario, así como con los materiales y herramientas indispensables para elaborar el textil como los utensilios del telar de cintura, el estambre, lana o algodón.

Para la recolección de datos fue relevante el acercarnos a los informantes de manera respetuosa, informarles de dónde procedíamos y el objetivo de la investigación. Buscamos también generar confianza a partir de intercambiar charlas y puntos de vista, escuchando siempre con atención, lo que nos permitió tener contacto con más personas y diversas situaciones que nutrieron la investigación.

Implementamos entrevistas semiestructuradas con algunas de las mujeres mayores de la comunidad, quienes nos proporcionaron información sobre las antiguas tejedoras, las rutas de comercio y la vestimenta tradicional. Después se aplicaron entrevistas a profundidad con dos de las tejedoras en las que explicitaron el modo en que el saber fue transmitido, el papel que jugaba dentro del seno familiar, las relaciones sociales a su alrededor, cómo se fue transformando y a qué se debe su posible pérdida. Fue menester propiciar las condiciones para que ellas pudieran hablar de manera explayada sobre el tema y al mismo tiempo ir enriqueciendo y encaminando la entrevista.

Además se implementaron talleres experimentales con la familia que nos acogió para conocer su interés en la práctica, sus pensamientos, sentimientos y emociones con respecto a la técnica de telar de cintura, su elaboración y los códigos que resguarda.

A lo largo de esta etapa nos apoyamos de un diario de campo en el que fuimos realizando anotaciones específicas sobre las situaciones que se iban presentando y los datos de los informantes. Éstas sirvieron para identificar puntos en los que debía ponerse especial atención y fueron una guía en la etapa de post-producción.

Este periodo estuvo lleno de cambios con respecto al diseño inicial de la investigación y el trabajo de campo, debido a los descubrimientos que fueron surgiendo y a las barreras que se fueron presentando. Ello requirió que existiera flexibilidad dentro de la investigación y que se reformulara varias veces el guión de preguntas, las fechas de entrevistas o los eventos a registrar, sin olvidar nuestro objetivo y las preguntas de investigación. Así también se incluyeron nuevos informantes o se prescindió de quienes no estaban disponibles por diversos motivos.

La etapa de post-producción consistió en la organización y análisis de datos, la redacción del informe de investigación y el diseño de las propuestas de acción para la difusión y preservación de la práctica en cuestión y objeto de investigación.

En un primer momento fue necesario asegurarnos que toda la información obtenida (entrevistas, fotografía, video) estuviera respaldada, con la intención de resguardarla y que estuviera disponible para su posterior análisis.

El siguiente paso consistió en un proceso de selección y clasificación. En cuanto a las fotografías, se excluyeron aquellas que estaban movidas o repetidas, para luego clasificarlas según el evento o situación que retrataban. De igual forma ocurrió con los videos.

Las entrevistas se tradujeron y transcribieron con ayuda de Lucero Corona, habitante de la comunidad, para después ser analizadas considerando el contenido de cada una de ellas y/o temas específicos que hicieron más sencillo este proceso.

Con la información obtenida en la primera visita de prospección, la investigación documental, el acercamiento al acervo del Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga, las visitas de campo y la recolección de datos que de ellas se obtuvo, se inició la redacción de esta tesis; es decir, que este escrito se fue realizando a la par que el trabajo de investigación, no se escribió una vez que la investigación culminó, sino que se fue desarrollando y nutriendo en el camino, lo que permitió estructurar los capítulos y su redacción, así como cuestionarse de manera constante sobre los datos que se querían recolectar y la manera en la que esto se haría.

Posterior a la redacción del informe se procedió a hacer tangible la propuesta de preservación a través de una muestra fotográfica, la producción de un breve video documental y la elaboración una serie de ilustraciones de las técnicas que se realizan en la comunidad y las tejedoras que las elaboran. Durante las visitas de campo también se llevaron a cabo breves talleres en los que se ejecutó la técnica de telar de cintura, para que algunos habitantes de la comunidad, principalmente mujeres, volvieran a tener contacto con la técnica y su elaboración.

5.2 Hallazgos

Pre-producción: descubrimientos del primer acercamiento

A continuación se mencionará la información que se obtuvo a partir del primer acercamiento con la comunidad en Agosto del 2015, durante un periodo de tres semanas. En esta primera visita pudimos aproximarnos de manera general al contexto de la comunidad, lo que nos permitió conocer parte de sus prácticas y costumbres, así como de las problemáticas que les afectan.

De primera instancia pudimos observar que Santa Mónica es una comunidad muy pequeña con menos de 2,000 habitantes, donde todos se conocen entre sí. Uno de los rasgos socioculturales más importantes es que se conserva casi en su totalidad la lengua materna, el ñuju. Éste es un rasgo muy importante ya que lengua es el medio a partir del cual se expresa el mundo de manera oral por medio de códigos que se comparten, lo cual permite expresar una forma específica de enunciar el mundo y vivirlo. Ésta es fundamental para la preservación de rasgos culturales como el patrimonio y la identidad, ya que la lengua no es independiente de la cultura, sino que van ligadas. A través del lenguaje es que se expresa oralmente la cultura.

El primer acercamiento con los habitantes de la comunidad fue con niños de entre 3 y 12 años al implementar un par de talleres de dibujo donde expresaron parte de su contexto y prácticas cotidianas, así como los lazos de parentesco que había entre ellos. Esta actividad nos permitió aproximarnos a los demás habitantes, ya que ello proporcionó confianza y seguridad de los padres hacia nosotros.

Imagen 5-2. Dibujo realizado por los niños de la comunidad
Autor: Miguel Hernández Acevedo, 2015

El proceso de globalización ha causado grandes impactos sociales en el ámbito rural, así como en aspectos demográficos y de producción, Durante esta primera etapa de investigación fue posible constatar que si bien Santa Mónica es una comunidad que conserva varios rasgos culturales tradicionales de la cultura otomí, como serían la lengua y los códigos de vestimenta, debido al contexto agresivo de globalización en el que inevitablemente se encuentra inmersa, tiene una fuerte influencia de los medios masivos de comunicación y del fenómeno de migración, lo cual ha llevado a la población de Santa Mónica a modificar ciertas prácticas, como sus actividades productivas y patrones de consumo gustos y anhelos, pero a la vez a buscar diversas alternativas para sobrellevar la situaciones de pobreza, marginalidad y vulnerabilidad.

En la región pudimos ver un fuerte contraste entre la gran riqueza natural y la pobreza que vive la población, ya que la zona está catalogada como una de las más vulnerables del país (Vargas, 2009) debido a que carece de políticas que busquen solucionar las problemáticas de salud, educación y alimentación, ya que se carece de servicios básicos como agua potable, electrificación, drenaje y vías de comunicación; lo mínimo indispensable para su bienestar.

> Hidalgo tiene tres regiones donde históricamente se concentran las condiciones de pobreza, marginación y emigración con componentes de la población indígena y donde los impactos de la globalización han sido diferenciadamente desestructurales: la huasteca hidalguense, el Valle del Mezquital y la zona otomí-tepehua (Vargas, 2009:95).

Migración

El flujo migratorio es una situación que se ha incrementado al paso de los años debido a la falta de oportunidades. Tulancingo, Pachuca, la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey en el interior de la República; Florida, California y Virginia en Estados Unidos son los destinos más recurrentes. Con la intención de generar mayores ingresos económicos y tener una mejor calidad de vida, los habitantes de Santa Mónica han optado por abandonar su comunidad, junto con la ejecución de ciertas actividades tradicionales como la agricultura y la elaboración de piezas de arte popular, para emplearse como comerciantes u obreros, entre otros oficios, en estas grandes urbes.

Es importante mencionar que esta zona tiene un alto grado de fecundidad, lo que también orilla a los hombres a abandonar sus hogares para alimentar a sus familias.

En cuanto a los códigos de vestimenta, encontramos que la migración desde hace varias décadas ha propiciado que las prendas tradicionales se sustituyan por blusas, camisas, jeans y pantalón de vestir. La producción en masa de grandes cantidades de ropa, la multiplicación de las rutas comerciales y los medios de comunicación han ocasionado que se modifiquen y abandonen los patrones de consumo tradicionales y se adopten otros con referentes que no son propios.

Sin embargo, el cambio de vestimenta se debe también en gran medida a la carga peyorativa y de discriminación a la que se continúan enfrentando individuos provenientes de zonas rurales o comunidades indígenas que se dirigen hacia las ciudades.

Ante este fenómeno entendemos que los cambios son necesarios y forman parte de procesos en los que se adopta, adapta y comparte; empero, el problema central es que estas transformaciones se dan como producto de relaciones de poder, dominación y discriminación.

> Habrá siempre manifestaciones que caigan en desuso, que por efecto del proceso evolutivo pierdan su significado y las futuras generaciones no encuentren la motivación necesaria para continuarla. Sin embargo, es importante que estas “pérdidas naturales” – por llamarlas de alguna manera- no se vean incentivadas por factores externos que tiene que ver con imposiciones desde las clases hegemónicas, o que obedezcan a factores como la desigualdad económica, la pobreza, la discriminación o la depredación del medio ambiente (Amezcua, 2013:94).

Educación

También es importante resaltar que en Santa Mónica sólo se cuenta con escuelas de educación básica donde se imparten clases en español: un jardín de niños, una primaria y una secundaria. Es frecuente que los adolescentes estudien hasta la secundaria; una de las causas de ello es que muy pocas personas cuentan con los recursos necesarios para continuar con el bachillerato y la licenciatura. En la comunidad sólo dos mujeres - una de ellas Lucero Corona Clemente - cursaron la universidad gracias a su esfuerzo, dedicación y al sostén de su familia. Esta situación limita las oportunidades de los habitantes para desarrollarse tanto individualmente como para emprender proyectos o iniciativas que abonen en la mejora y desarrollo de la comunidad.

Identidad y cohesión social

Entre el conjunto de elementos culturales que hacen parte de la identidad y abonan a la cohesión de la comunidad además de la lengua, resaltan las fiestas tradicionales por ser eventos muy importantes que guardan una fuerte relación con las funciones religiosas y la iglesia católica. Durante el año se realizan tres mayordomías en las que se celebran a diferentes entidades sagradas. Quienes cumplen la función de mayordomo son los encargados de realizar todos los preparativos para la celebración, lo que representa que se cuenta con los medios económicos y la capacidad para gestionarlo; aunque ello no exime de que se pueda pedir apoyo al delegado o a las personas de la comunidad para que colaboren de manera monetaria o directa en alguno de los aspectos a realizar.

La descripción que hace Down (1974) sobre la organización y los hábitos religiosos de la comunidad, nos permitió comprender la importancia cívico–religiosa que existe en la comunidad y cómo ésta incide de manera directa en la economía, el valor que tiene realizar cierto tipo de fiestas y el participar como mayordomo, madrina o padrino, así como invertir una fuerte cantidad de dinero en la celebración.

Debido a pláticas con diferentes miembros de la comunidad fue posible vislumbrar la relación que la comunidad guarda con sus deidades sagradas, el agua, la tierra y la milpa. En Santa Mónica se conservan asentamientos ancestrales donde llevan a cabo actividades importantes como la siembra y cosecha de alimentos, principalmente del maíz. A los entes sagrados se les suele poner veladoras y hacerles peticiones para que durante el año haya buena cosecha, el agua no falte y les vaya "bien". Los baños en temazcal también son una actividad recurrente, lo hacen para limpiar su cuerpo, dormir bien y prevenirse de las enfermedades que puedan presentar por algún padecimiento fisiológico o emocional.

Religión

En cuanto al ámbito religioso, en la comunidad han llegado varias religiones: testigos de Jehová, pentecostés y apostólicos. Esto es producto de las migraciones a Estados Unidos, ya que quienes emigran las adoptan y una vez de regreso a la comunidad las comparten con sus familias, dando lugar a la creación de templos o iglesias. Cabe señalar que quienes practican estas religiones suelen no ser partícipes de algunas de las fiestas tradicionales como el Carnaval y las mayordomías.

Aunque algunas personas no practican estas religiones suelen apoyar en los eventos o fiestas que organizan, ya sea por solidaridad o porque alguno de sus parientes forma parte de dicha religión. Los Testigos de Jehová visitan la comunidad una vez a la semana para invitar a la gente y platicarles sobre su palabra, muchos los dejan pasar a sus casas por respeto aunque no se apegan a la religión.

Salud

Una de las problemáticas presentes en la comunidad es el alto índice de enfermedades debido al sedentarismo y la mala alimentación. Varias personas de edad adulta presentan diabetes e hipertensión y los más pequeños desnutrición y problemas graves en los dientes por la constante ingesta de dulces y comida chatarra.

En la comunidad existen clínicas del IMSS que forman parte del programa IMSS-prospera que permite que todos los habitantes de la comunidad tengan derecho al servicio de Salud. En ella se realizan las citas periódicas de las mujeres embarazadas y las personas con enfermedades crónicas, además de atenderlos los padecimientos patológicos que vayan presentándose en los habitantes.

Paralelamente se desarrolla el programa de Prospera que otorga becas a los estudiantes y da un cierto monto de apoyo económico a las madres de la comunidad. No todas las mujeres cuentan con él ya que deben tener ciertos documentos y requisitos para inscribirse que no siempre cumplen, además de estar al pendiente de la fecha de registro.

Situación social

Respecto a la situación social de la comunidad pudimos darnos cuenta que continúan existiendo constantes situaciones de machismo y violencia hacia la mujer. Los matrimonios suelen ser a temprana edad por lo que las mujeres se embarazan siendo adolescentes. Ello limita a las mujeres para desarrollar actividades fuera del hogar, ya que deben cumplir con ciertas actividades domésticas que demandan sus esposos e hijos.

En cuanto a la organización, aunque la comunidad suele organizarse para acontecimientos como la construcción de ciertos edificios, para recibir a personas con cargos políticos relevantes o durante las fiestas patronales, identificamos que la conformación de cooperativas o la organización de proyectos productivos entre ellos no ha sido muy fructífera.

Ejemplo de ello es que hace cerca de cinco años por parte de un programa del Estado de Hidalgo donaron máquinas para instalar una tortillería en la comunidad. El proyecto lo llevaron a cabo entre cinco mujeres; sin embargo, duró menos de un año, debido a que el grupo se deshizo por diversos conflictos.

Otro factor que influyó en la disolución del proyecto es que el negocio no fue rentable, ya que la gente está acostumbrada a hacer sus propias tortillas para tenerlas calientes al momento de comer o almorzar. Además de que es mucho más económico debido a que el kilo de tortillas cuesta alrededor de $12 y el cuartillo de maíz, alrededor de 1.500 kg, cuesta $2.50.

También hubo otro proyecto por parte de CDI en el que se donaron máquinas de coser para confeccionar prendas. El proyecto también se desintegró debido a una serie de disgustos y las máquinas quedaron en casa de una de las mujeres participantes.

Cargos políticos

Con relación a los cargos políticos de la comunidad, las mujeres aún no pueden participar, sólo los hombres casados tiene el derecho de elegir a sus representantes; sin embargo, desde hace 3 o 4 años existe una mayor participación de las mujeres en las reuniones de la comunidad, debido a que algunas con características innatas de liderazgo han decidido expresarse, lo que ha motivado a que cada vez con mayor frecuencia las mujeres exijan sus derechos.

Arte popular

En lo que se refiere al arte popular textiles, a primera vista identificamos el vistoso bordado de Tenango, este tipo de bordado junto con el bordado de pepenado es una actividad característica de la comunidad elaborado por mujeres, quienes comienzan desde los 14 o 15 años. En nuestro primer acercamiento pudimos conocer la división del trabajo de esta práctica empezando por la obtención de las materias primas: hilo, manta y agujas. Posteriormente el trazado de los dibujos y el bordado de cada uno de ellos con la puntada característica del municipio, hasta concluir con su venta, ya sea de manera directa o a través de intermediarios.

En el caso de las mujeres el bordado fue un parteaguas importante, a partir de la década de los setenta comenzó a promoverse mucho, tanto que al día de hoy el municipio es reconocido por sus bordados. Este tipo de trabajo de arte popular representa una actividad con un grado de complejidad menor al empleado en la elaboración de tejido hechos en telar de cintura; además, su venta es mucho más factible debido a que los precios son más bajos y accesibles dependiendo la prenda que se quiera.

Otra de las actividades de arte popular textil es el telar de cintura, actividad que se práctica desde antaño pero que hoy se encuentra en un estado crítico debido a su posible pérdida, pues sólo una mujer en la comunidad continúa ejecutándola, la señora María Nicolás. En este primer acercamiento pudimos conocerla a ella y a las piezas que realiza: fajas y quechquémitls, y darnos cuenta que ella es un agente fundamental para la transmisión del saber–hacer del telar de cintura en la comunidad. Mucho tiene que ver el valor que esta práctica tiene tanto para ella como portadora del conocimiento, como para las mujeres que visten estas prendas, así como para la comunidad que las reconoce como elementos identitarios.

Relación con comunidades

Santa Mónica guarda una estrecha relación con otras comunidades cercanas dentro del municipio, de manera especial con una en el estado de Puebla: San Pablito Pahuatlán. Es interesante notar los rasgos culturales que se comparten debido al acercamiento, la accesibilidad y las rutas de comercio. En esta comunidad se habla hñähñú. La principal actividad artesanal es el papel amate aunque las mujeres

también realizan el bordado de Tenango, el pepenado y el telar de cintura, principalmente el tejido en curva.

Entre pueblos el comercio ha facilitado el intercambio de diferentes productos, entre ellos las prendas de vestir. En Santa Mónica y San Pablito la vestimenta tradicional es muy similar; sin embargo, en este último la portan con mayor frecuencia, no solo las mujeres mayores sino también las adultas y jóvenes. Varias de las prendas que conservan las mujeres de Santa Mónica se obtuvieron de la compra o trueque con alguna persona de San Pablito y viceversa.

En San Pablito el tejido es una práctica más común. El tejido en curva es una técnica característica de la comunidad que se identifica por el bordado que realizan posterior al tejido y los colores que emplean.

A partir de conocer más de cerca la comunidad de Santa Mónica y vislumbrar la importancia que tiene la vestimenta tradicional como rasgo cultural identitario y el caso específico del tejido en telar de cintura, nos planteamos indagar sobre los factores que han llevado a que la práctica con mayor frecuencia se encuentre en desuso, por ello nos propusimos investigar las causas de tal situación, así como el interés que existe en la población por recuperar este saber, con la intención de que la práctica no se pierda, si es que está dentro del interés de los habitantes de la comunidad. Para ello fue necesario identificar a los actores clave relacionados con la práctica que pudieran proporcionar información sobre la investigación.

Son muchos los esfuerzos llevados a cabo a lo largo de esta investigación; sin embargo, como bien menciona Cristina Amezcua, hay que considerar que “la investigación no garantiza la salvaguarda del patrimonio, pero sí contribuye, permitiendo entender las dinámicas

propias de una determinada manifestación, su arraigo en una comunidad, su potencial como motor de la cohesión social o sus vínculos con la identidad" (Amezcua, 2013: 97).

Para indagar sobre la situación de la práctica en la comunidad, los factores y actores relacionados, así como un poco de su contexto histórico, realizamos una batería de preguntas que implementamos con informantes claves. Su aplicación más adelante permitió analizar el valor que la práctica tiene en Santa Mónica y en las comunidades cercanas.

La batería de preguntas consistió en:

1. ¿Cuál es su nombre?
2. ¿De dónde es?
3. ¿A qué se dedica?
4. ¿Sabe tejer en telar de cintura?
5. ¿Quién le enseñó a tejer y cuándo?
6. ¿Le gusta tejer?
7. ¿Cómo se llaman las técnicas que conoce?
8. ¿Desde qué fechas se teje en telar de cintura?
9. ¿Anteriormente tejer en telar de cintura era una actividad común?, ¿hace cuánto tiempo?

10. ¿Quiénes eran las personas que se dedicaban a tejer?
11. ¿Algún familiar lo practicaba?
12. ¿Conoce a otras personas que tejían?
13. ¿Existe algún mito o leyenda sobre el tejido?
14. ¿Qué materiales utilizaban para tejer en telar de cintura?
15. ¿Qué dibujos o iconografía plasman?, ¿tienen algún significado?
16. ¿Sabe cómo se les conoce a las partes del telar?
17. ¿Cuánto tiempo lleva elaborar una pieza tejida?
18. ¿Por qué razones se ha dejado de tejer?
19. ¿Qué prendas conforman la vestimenta tradicional?
20. ¿Qué colores lleva la vestimenta tradicional?
21. ¿Quién le vendió esta prenda (en caso de portar o tener una)?
22. ¿Por qué prefiere utilizar su vestimenta (ya sea tradicional o no)?
23. ¿Por qué cree que ha dejado de usarse la vestimenta tradicional?
24. ¿En qué otras comunidades se teje?
25. ¿En que se distinguen las piezas que se tejen en Santa Mónica a las de otras comunidades?
26. ¿Dónde se comercializaban y comercializan actualmente las piezas tejidas?
27. ¿Cuál era y es su precio?

28. ¿Cree que es importante que la práctica del telar de cintura continúe?

29. ¿Cree que las piezas que se elaboran en telar de cintura forma parte de su identidad?

30. ¿Le gustaría aprender a tejer?

31. ¿Desde qué fecha se realiza el bordado de Tenango?

A partir de esta batería de preguntas, cada una de ellas se modificó considerando el universo de entrevistados, ya que algunas de las entrevistadas fueron tejedoras, algunas otras portadoras de las prendas tejidas en telar de cintura y otros habitantes de la comunidad con diferentes oficios o actividades.

Producción: Rescate y registro

Esta segunda etapa fue la más larga, ya que constó de tres visitas a la comunidad, la primera fue de dos semanas en julio del 2016, la segunda visita fue de una semana en abril del 2017 y la tercera se realizó en el puente del 21 de marzo del 2018. El propósito de esta etapa fue tener un acercamiento más profundo con la comunidad y con nuestro objeto de estudio, el telar de cintura. Para ello realizamos entrevistas semiestructuradas a tres mujeres de la tercera edad que aún conservan las fajas y quechquémitl que les fueron heredados o que compraron hace unos años. Ellas proporcionaron información sobre la obtención de las prendas, las personas que las elaboraron o elaboran, las rutas de comercio y el proceso conforme ésta se fue dejando de ejecutar.

También entrevistamos a dos mujeres jóvenes de 25 años, Lucero Clemente, hija de la señora Elvira, y Flor Baltazar, auxiliar administrativo de la clínica; y a la ex directora de la secundaria, la maestra Macaria originaria de la comunidad El Damó, quien aún sabe tejer.

Previo a la descripción de esta etapa consideramos necesario mencionar a las personas que formaron parte de la investigación con la intención de que el lector esté familiarizado con los agentes que estaremos nombrando.

Elvira Clemente, 45 años. Cabeza de la familia Corona Clemente, quienes nos hospedaron durante la investigación; madre de un varón y cinco mujeres. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado.

Lucero Corona Clemente, 25 años: es la tercera de las hijas de la señora Elvira. Estudió Desarrollo Sustentable en la Universidad Intercultural de Tenango de Doria, Hidalgo. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado

Sara Corona Clemente, 19 años: cuarta hija de la señora Elvira. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado.

Lorena Mateo, 21 años: esposa de Efraín, hijo de la señora Elvira. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado.

Librada Mateo, 60 años: tía de Lorena Mateo. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado.

Margarita Clemente, 68 años: hermana mayor de la señora Elvira. Artesana textil, realiza bordado de tenango y pepenado.

María Nicolás, 57 años: única mujer de la comunidad que teje en telar de cintura. Comerciante y artesana textil.

Macaria Pérez García, 55 años: ex-directora de la secundaria de la comunidad de Santa Mónica, originaria de la comunidad El Damó. Su madre le enseñó a tejer en telar de cintura desde pequeña.

Flor Baltazar, 27 años: auxiliar administrativo de la Unidad Médica Regional No. 49 Santa Mónica.

Es menester mencionar que para llevar a cabo las entrevistas contamos con el apoyo de Lucero Corona Clemente, quien realizó en ñuju la batería de preguntas que antes habíamos estructurado. Esto fue necesario porque las tres mujeres mayores no hablan bien español y para ellas era mucho mejor expresarse en su lengua materna, y definitivamente eso es lo que buscábamos: que ellas se sintieran los más a gusto posible para poder compartir su conocimiento y experiencia. Posterior a la ejecución de las entrevistas Lucero también apoyó en la traducción de cada una de ellas.

La etapa de rescate y registro consistió en la implementación de entrevistas para conocer el estado de la práctica, la opinión e interés de los habitantes de la comunidad por recuperar la técnica. Más adelante se hizo un registro audiovisual del proceso de dos de las tres técnicas del tejido en telar de cintura, debido a que fueron a las que pudimos tener acceso por la disponibilidad de las tejedoras.

De esta segunda visita obtuvimos un total de 12 videos, se capturaron alrededor de 70 fotografías y se hicieron otras tres entrevistas de las cuales se cuenta con su grabación auditiva.

Las visitas de campo implicaron varios retos. En un inicio la distancia fue uno de los factores que dificultó el que hubiera viajes más constantes o de períodos más largos a la comunidad. Otro aspecto importante

fue agendar tiempos de encuentro tanto del equipo de trabajo, como de las personas de la comunidad a las que se iba a entrevistar, ya que cada uno tenía otras actividades o compromisos por cumplir y empatar tiempos disponibles no siempre fue posible; sin embargo, logramos encontrar los momentos justos para alcanzar los objetivos planteados.

En el caso del registro audiovisual de las técnicas textiles, uno de los inconvenientes fue disponer del material necesario para que las tejedoras pudieran comenzar su lienzo, ya que para ello era necesario tener las herramientas indispensables para hacer el urdido de la urdimbre, contar con los diferentes enjulios que componen el telar de cintura, así como con el material necesario y preparado para el tejido, ya que por ejemplo en el caso de las faja, es necesario torcer antes la artisela con un cierto número de cabos, para después emplearla y que el tejido sea resistente. Y por supuesto uno de los retos más grandes fue, en el caso de la maestra Macaria que tenía muchos años de no haber tejido, recordar el proceso de su inicio a fin.

Durante la primera visita de la segunda etapa se presentaron las fiestas y ceremonias de clausura de las escuelas de educación básica: Jardín de niños, Primaria y Secundaria. En ellas se realizaron bailables por parte de los alumnos: coreografías de vals, reggaetón y bailes de son huastecos donde los alumnos vistieron trajes con bordados de tenangos. Esto ocasionó que las entrevistas se pospusiera un par de días debido a las celebraciones.

Posterior a las celebraciones nos dimos a la tarea de investigar sobre las técnicas y piezas realizadas en telar de cintura a través de observación participante y entrevistas semiestructuradas a partir de la batería de preguntas antes señalada.

Uno de los principales hallazgos fue el identificar que, como ya se había mencionado, son tres las técnicas de tejido de telar de cintura que se realizan en Santa Mónica: la técnica de trama suplementaria con la cual se elaboran las fajas; la técnica de tejido en curva con la que se realiza el quechquémitl más antiguo y tradicional que lleva una franja roja tejida con lana de borrego, generalmente acompañado de una franja negra en medio; por último la técnica de tejido con efecto de reps con la cual se teje el quechquémitl que puede ser de color morado, azul, rosa claro o rosa más fuerte similar al rojo, la cual lleva en el filo una fila de flecos, mejor conocidos como flores.

Fue mucha la información que se recabó en esta etapa, de las entrevistas realizadas nos encontramos con los siguientes hallazgos:

La vestimenta tradicional como marcador cultural

Hace cerca de 50 años la vestimenta tradicional era utilizaba todos los días por hombres y mujeres. Las mujeres portaban su enredo, la blusa de pepenado y el quechquémitl, acompañado de aretes y collares. Y los hombres huaraches de cuero. En la actualidad aunque la vestimenta tradicional ya no es utilizada por todos los habitantes de la comunidad, continúa siendo un marcador cultural. En las fiestas religiosas y cívicas aún se siguen portando, así como cuando alguien funge como representante de la comunidad en diversos espacios, lo cual pudimos observar en varias ocasiones con la familia Clemente.

Lucero Corona, por ejemplo, suele llevar su blusa de pepenado para las diferentes actividades que realiza en la Universidad Intercultural de Tenango. También pudimos observarlo con la señora Elvira,

cuando ella sale a vender o a compartir parte de su experiencia en espacios fuera de la comunidad, como lo fue en la Ciudad de México al participar en el Programa Multidisciplinario de Diseño y Artesanía (ProMDyA) de la Universidad Autónoma de México Unidad Azcapotzalco (UAM -I) en 2015; durante el Festival Anual de Textiles en Xalapa, Veracruz en el 2017; y como representante de su comunidad en las reuniones que se llegan a hacer en Pachuca o San Pablito, referente a ciertos situaciones o problemáticas sociales.

Cambios en las técnicas

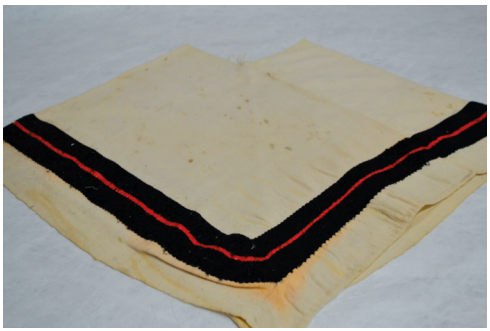
Como ya bien se mencionaba, en investigaciones realizadas por Galinier y Down, encontramos que la vestimenta tradicional de las mujeres está conformada por una blusa de pepenado, un enredo blanco con una franja ancha de color negro, un quechquémitl y una faja.

Existen dos tipos de quechquémitl: con franja roja, conocido como tejido en curva, es el que se utiliza desde hace varias décadas atrás. Este se utiliza en otras de las comunidades del municipio como San Nicolás, El Damó y en San Pablito Pahuatlán, Puebla. La franja roja que lleva al centro a veces va acompañada de una franja naranja en medio, que sirve para señalar que el quechquémitl es de San Pablito o del Damó, donde se utilizan esos colores.

Imagen 5-3. Quechquémitl tejido en curva por la madre de la maestra Macaria
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 5-4. Tejido en curva de San Pablito, Pahuatlán
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

En la cabecera del municipio, la franja roja de lana, generalmente va de color negro o azul, con la franja naranja en el centro.



Imágenes 5-5 y 5-6. Quechquémitls de Tenango de Doria
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

Antes la lana se compraba en Tulancingo o en Santa Ana Hueytlalpan, la gente iba allá a comprarla o a veces llegaban vendedores a la comunidad.

Este tipo de quechquémitl presenta grandes modificación en cuanto a los materiales y forma de elaboración. La señora María Nicolás lo hace uniendo la franja de lana roja tejida en telar de cintura a lienzos de manta blanca, que sustituyen los lienzos tejidos de algodón blanco. Ésta es una adaptación bastante relevante, ya que antes estaba constituida por una pieza, toda ella tejida en telar de cintura. En San Pablito, después del tejido le agregan bordado con diferente iconografía y en ocasiones una tira gruesa de listón en donde se unen los extremos de los lienzos.

Imagen 5-7. Quechquémitl de San Pablito, Pahuatlán elaborado con la unión de tejido en telar de cintura y cuadrillé
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

El otro quechquémitl conocido como de tejido de reps está hecho de estambre. Los colores que se emplean nos permiten saber a qué comunidad pertenece la persona que lo porta. Generalmente los de color rosa son de San Pablito y los morados o azules son de Santa Mónica.

Imagen 5-8. Quechquémitl de tejido sencillo
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

Desde hace más de 20 años los quechquémitls fueron sustituidos por rebozo de algodón, que de igual manera sirven para cubrir el torso de las mujeres ante las inclemencias del clima. tiempo después se introdujeron los rebozos hechos de telas industriales que se venden en los tianguis de Tenango y San Pablito o en el mercado de Tulancingo.

En cuanto a las fajas estas se hacen de diferentes colores: rojo, rosa, morado, azul y anaranjado. La característica de Santa Mónica es la de color rojo. Antes las mujeres acostumbraban tener un muestrario que contenía la diferente iconografía que se podía tejer en la faja según el gusto de quien la tejiera o la solicitara. Entre ella hay flores, pájaros, sapos, perros, cántaros de agua o floreros conocidos como xanos en otomí, flores con orejas alrededor que se cruzan y una especie de greca parecido a una “S” que puede simular el agua o las montañas. Cada dibujo está separado por una franja gruesa del mismo hilo de color, de manera semejante a como se hace en las blusas de pepenado.

Imagen 5-9. Faja de Santa Mónica, Labrado de urdimbre
Autor, Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

Las fajas que hasta hace poco tejió la señora María Nicolás son un poco diferentes a las que se elaboraban hace unos años, ella las hace más cortas y delgadas, de aproximadamente 8 cm de ancho. Antes eran más gruesas y medían cerca de 2m de largo. También los materiales han cambiado, antes se hacían con un hilo más resistente, quizás cáñamo, lo que permitía que durarán entre 10 o 20 años.

Imágenes 5-10 y 5-11. Faja de Santa Mónica
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Las mujeres de la comunidad mencionaron que hace unos 20 años, el costo de un quechquémitl de estambre se encontraba entre $120 ó $150 y por las fajas se pagaban entre $50 y $100.

Principales actores o practicantes

Se dice que hace dos décadas atrás el quechquémitl rojo se hacía en las comunidades de Santa Mónica, El Damó y en la cabecera, posteriormente se comercializaban en San Pablito, donde las mujeres le bordaban dibujos en la parte superior blanca de algodón.

A continuación mencionaremos a algunas de las antiguas tejedoras, debido a que se desconoce el nombre completo de la mayoría de ellas por lo que sólo se menciona su primer nombre y el sobrenombre con el que se les conoce.

Entre las antiguas tejedoras del municipio se encuentra la señora Isidora García (Tola) originaria de El Damó, madre de la maestra Macaria Pérez García. A ella le enseñó a tejer su primera suegra, la señora Guadalupe, conocida como "Lupe". La señora Tola hacia quechquémitls con efecto de reps en color morado y muy pocas veces tejía fajas. Vendía sus piezas en Tenango de Doria y San Pablito junto con otras tejedoras de la cabecera: Juana, Sofía y Margarita.

A la señora Bernarda (Berna), abuelita de la señora María Nicolás, le enseñó a tejer su madre.

La señora Lucrecia (Quecha), vivía cerca de la primaria, en el barrio del Tadó, también era tejedora, conocía la técnica para el quechquémitl en curva y con efecto de reps.

La señora Márgara, vivía cerca del barrio del Tadó; también tejía quechquémitl y hacia un tejido particular conocido como "tiritas en gancho" que se usa para cargar a los bebés.

Varias de las entrevistadas mencionaron haber adquirido algunas de sus prendas tejidas en telar de cintura con un hombre que provenía de Santa Ana Hueytlalpan, desafortunadamente ninguna de ellas logró recordar su nombre. Este señor también vendía fajas lisas, parecidas a las de San Pablito.

Imágenes 5-12 y 5-13. Faja de tejido sencillo de San Pablito, Pahuatlán
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017
Fuente: Centro de Estudios de Arte Popular Ruth D. Lechuga

Al morir estas personas, el telar de cintura se dejó de practicar con mayor frecuencia y por ende a comercializar. En la mayoría de los casos, los hijos, nietos u otros familiares cercanos decidieron dedicarse a otras actividades que no les permite tejer y que sin duda les deja una mayor remuneración económica.

Éste es el caso de la maestra Macaria, hija de la tejedora Isadora, quien desde pequeña aprendió a tejer el quechquémitl en curva. Ella estudió para ser maestra y desde hace 27 años se ha dedicado a

ejercer su profesión en distintas comunidades del municipio y de otros cercanos; además ha desempeñado diferentes cargos en lo relacionado a la educación básica del municipio. Su actividad profesional junto con las labores del hogar le deja poco tiempo para dedicarse a tejer, por lo que tampoco le enseñó a su hija.

El caso de la señora María Nicolás es un tanto parecido. Ella aprendió de su abuela cuando ya estaba casada, se sentaba al lado de ella a observarla, nunca recibió alguna enseñanza directa de su abuela. Hasta hace unos años se dedicaba a tejer en telar de cintura y de hecho varias de las prendas que tienen hoy algunas de las personas de la comunidad fueron tejidas por ella. También vendía en Tenango y en San Pablito. Hoy en día la señora se dedica a la comercialización de diferentes productos como ropa, zapatos, hilos y utensilios de plástico para la cocina como jícaras, jarras y palanganas, entre otras cosas.

Las piezas hechas en telar de cintura las hace sobre pedido, porque ya casi nadie está dispuesto a pagar el precio actual; además es un trabajo muy pesado que ocasiona que le duelan las manos y la cintura, por lo que ya sólo puede dedicarle un par de horas. Tampoco les enseñó a sus hijas y sobrinas a tejer, porque en ninguna de ellas existió un interés por aprender, tal vez por las complicaciones económicas que suelen vivirse en el seno familiar, además de las complicaciones técnicas y metodológicas que el telar de cintura representa. Solamente su hija sabe poner las flores que se le colocan en el borde al quechquémitl con efecto de reps.

Materiales, utensilios y herramienta

Cada una de las partes que conforman el telar recibe su nombre en la lengua propia del lugar, sin embargo, con el tiempo se van perdiendo u olvidando. Estos son los nombres en ñuju de algunas de las partes del telar que nos proporcionaron las mujeres de la comunidad:

- *X ât´a*: machete
- *Njät´i*: bobina
- *Yofani:* aguja o pepenados
- *Njuts´i*: jiyote o lizo
- *Xekä´bé:* significa "parte del telar", se refiere a los enjulios o palos de madera que van en los extremos. A estos también se les nombra como *yäza ko ya zagu* que significa palos con oreja

Las técnicas que se utilizan para realizar los quechquémitls y la faja son diferentes, por lo que se emplean un número diferente de palos, también conocidos como otates, para cada una. Los otates están hechos de madera de encino.

Para urdir el quechquémitl en curva se utilizan tres palos clavados en la tierra. Son siete los palos necesarios para el tejido de esta técnica, los enjulios que van uno al frente y otro en la parte posterior. Además se utilizan dos palos para hacer el jiyote, uno más para la trama, el machete y el palo que ayuda a enredar el lienzo que se va tejiendo.

La faja lleva unos cuantos palos más que van amarrados debido a que tiene una urdimbre circular doble. Una de las urdimbres está conformada por hilo blanco de algodón que es el que hace la base del tejido y con la que se realiza el tafetán; la otra urdimbre es de estambre, con

ella se realizan las figuras. Para su elaboración se usan diferentes machetes que ayudan a separar las urdimbres y que permiten tejer el dibujo.

Imagen 5-14. Otates para faja
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

En cuanto a materiales, en la actualidad se utilizan hilos que suelen ser más ásperos. En el caso del telar en curva, antes se usaba lana y algodón, ahora se ha reemplazado el tejido del algodón por telar industriales.

Como parte del registro audiovisual, documentamos parte del proceso de tejido de una de las fajas que elaboró la señora María Nicolás.

Para su elaboración fue necesario contar con estos materiales:

- Seis madejas de algodón blanco de 60 gr
- Cuatro madejas artisela de 100 gr para hacer el dibujo
- Dos madejas de artisela de 100 gr para las franjas de los lados, generalmente de color negro

La faja ya tenía alrededor de unos 15 cm tejidos. La señora María nos mostró la manera en que se van seleccionando los hilos de la urdimbre para hacer las figuras y las herramientas que conforman el telar. Previo a que ella hiciera una demostración de su telar, intercambiamos un poco de los conocimientos que cada una tenía respecto a las técnicas textiles, para ello le compartimos la manera en que sabemos urdir y a partir de ello fue más sencillo para ella explicar en qué consiste el proceso de urdido de la faja, ya que en ese momento el tiempo no fue el suficiente para que pudiera hacerlo de manera práctica. Este intercambio de conocimientos permitió que hubiera un poco más de confianza y apertura en ambas, lo que hizo posible que nos guiara en el proceso del tejido de la faja.

Imágenes 5-15, 5-16 y 5-17. Proceso de tejido de faja
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Mientras se llevaba a cabo el registro audiovisual se realizaron diversas preguntas sobre el proceso, los utensilios, los materiales y la valoración de la práctica. Este fue un encuentro muy rico que permitió conocer más a fondo la práctica.

Es importante mencionar que durante esta visita no fue fácil encontrar un momento para llevar a cabo la entrevista y el registro audiovisual, ya que la señora María Nicolás es una mujer muy trabajadora que se dedica al comercio y casi todos los días de la semana se encuentra fuera de su casa.

En la visita de abril del 2016 nuevamente llevamos a cabo una entrevista semiestructurada a la señora María para complementar la información que nos había proporcionado en la visita anterior, esta vez contamos con el apoyo de Sara Corona Clemente nos ayudó a realizar en ñuju la batería de preguntas.

En la tercera visita realizada del 19 al 21 de Marzo del 2018 llevamos a cabo la segunda documentación de una técnica textil con al apoyo de la maestra Macaria, quien nos mostró la técnica de tejido en curva con la que se elaboran los quechquémitls.

En esta ocasión tuvimos la fortuna de contar con el apoyo de Laura Martínez Cortés, experta en producción y edición de video y fotografía, así como de Ricardo Espinosa, quienes nos apoyaron para llevar a cabo el registro. No fue necesario contar con un traductor, como lo fue Lucero Corona en las entrevistas pasadas, ya que la maestra Macaria habla muy bien español.

A lo largo de la documentación se identificó el proceso, los materiales y utensilios que se ocupan. Al mismo tiempo se realizó una

entrevista semiestructurada con base en la batería de preguntas, en donde la maestra nos contó sobre su madre y cómo fue que ella le transmitió el saber-hacer del tejido en telar de cintura. Así como las situaciones descritas anteriormente en cuanto a su comercialización, precio y motivos de pérdida.

Debido al tiempo reducido con el que se contaba, sólo nos fue posible documentar el proceso de urdido. Poco después la maestra nos explicó los pasos siguientes, sin embargo, no fue posible llevarlos a cabo debido a que son procesos largos que requieren de un trabajo minucioso en el que hay que ser muy precisos y poner mucha atención. Aunque el proceso no pudo concluirse en su totalidad, la maestra nos mostró el tejido de un quechquémitl que su madre tejió hace más de 17 años y que se encontraba aun montado en el telar. En él pudimos observar la manera en que se monta la urdimbre, el acomodo de los lizos o enjulios y la forma en la que la urdimbre poco a poco va formando parte de la trama, permitiendo que el tejido se vaya curveando.

Para su elaboración es necesario contar con al menos dos madejas de 100 gr de algodón, en esta caso usamos hilaza superfina del No. 10; 100gr de lana roja y una madeja pequeña de lana negra y naranja. La lana que empleamos estaba teñida con tintes naturales, pero es más común emplear anilinas para teñir.

Para urdir se utilizan tres palos de madera clavados a la tierra que se acomodan en forma de “v”. Es necesario que éstos estén bien fijos para que resistan el tensor de la urdimbre y no se venzan con la fuerza y el peso de la fibra.

Imagen 5-18 y 5-19.La maestra Macaria comenzando con el urdido de algodón
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

El urdido es la parte inicial del tejido. Es muy importante poner mucha atención para tener el número de vueltas exacto que nos permita que el tejido tenga la medida deseada.

La urdimbre se ata a uno de los palos, pasa por los tres y al dar la vuelta de regreso se hace una cruz, la cual más adelante permitirá acomodar la urdimbre y generar los cruces con la trama. Se llega hasta el último palo y se vuelve a repetir la secuencia.

La secuencia del urdido consiste en:

- 74 vueltas de algodón
- 48 vueltas de lana roja
- 4 vueltas de lana negra
- 4 vueltas de lana naranja
- 4 vueltas de lana negra
- 48 vueltas de lana roja
- 204 vueltas de algodón

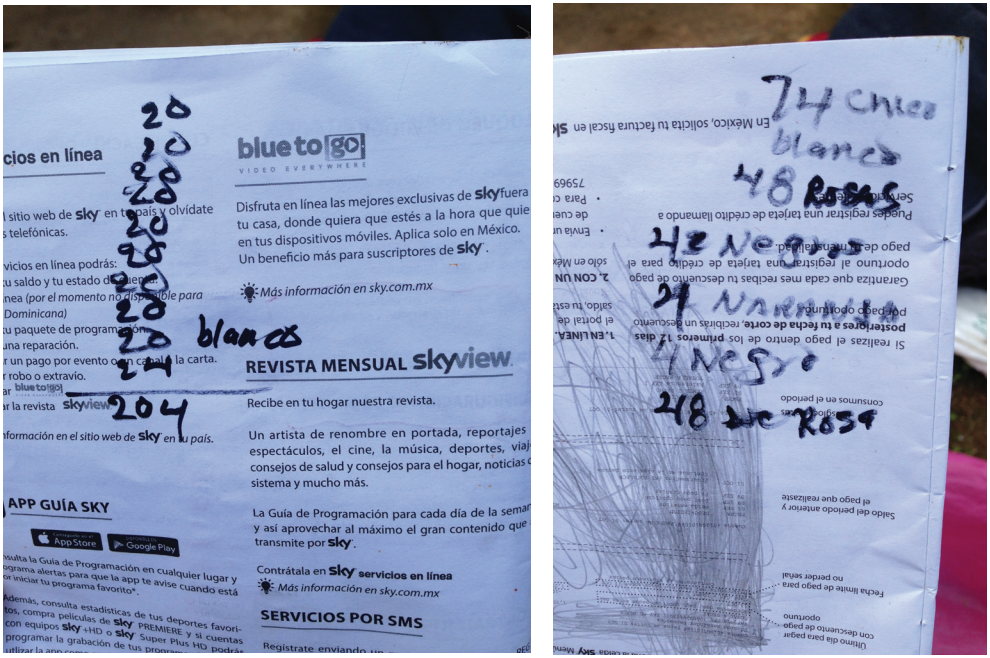


Imagen 5-20 y 5-21. Número de vueltas para realizar la urdimbre
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

Posterior al urdido es necesario “salvar”, con una tela o hilo, la cruz que se generó en uno de los extremos, así como el extremo donde se comenzó, para luego montar el telar.

Primero se colocan los enjulios en cada uno de los extremos. El enjulio superior se abraza con un mecate a uno de sus extremos y se pasa alrededor de un árbol para después tomar su otro extremo. En el enjulio inferior se hace lo mismo, pero éste se abraza a la cintura de la tejedora. Por último se coloca un palo más entre la cruz y el enjulio inferior. Esto permitirá que la urdimbre se tense para acomodarla según la secuencia de los hilos, para ello la cruz que se hizo al inicio es de gran ayuda.

Imagen 5-22. Maestra Macaria realizando urdimbre
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

Generalmente la urdimbre se cose a lo enjulios para dejarla inmóvil y permitir un manejo más sencillo del telar.

Imagen 5-23. Lienzo para quechquémitl en curva tejido a uno de sus enjulios
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

Una vez que se tiene acomodada la urdimbre se coloca el jiyote que consiste en dos palitos. Con ayuda del cruce que se genera en la cruz la urdimbre se separa en dos, los enjulios, apoyándose de un hilo, abraza a los hilos que quedan en la parte superior de la urdimbre.

Habiendo completado estos pasos, ya es posible comenzar con el tejido del lienzo en donde se aplica la técnica de tafetán colocando algodón como trama. Aproximadamente se emplean siete vueltas de algodón en la parte donde la urdimbre es de lana, por una vuelta de algodón en la urdimbre de la misma fibra. El tejido del lienzo mide alrededor de 45 cm de largo; después, la urdimbre se corta poco a poco para que pase a formar parte de la trama y permita dar el efecto curveado.

En Tenango de Doria cada uno de los lienzos que conforman el quechquémitl se elaboran por separado y luego se cosen en las orillas con algodón, de tal manera que una de las partes curveadas quede en el frente y la otra al reverso de la pieza.

Imagen 5-24. Lienzo para quechquémitl en curva
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

La madre de la maestra Macaria, la señora Quecha, fue una de las mujeres que dominaba la técnica del telar de cintura. Ella murió en el año 2000. La maestra conserva como reliquias algunas de las piezas que su madre le dejó; sin embargo, debido al paso de los años, a las inclemencias y a que las piezas han estado expuestas a animales como grillos o roedores, presentan algunos signos de deterioro.

Imagen 5-25. Lienzo tejido por la señora Quecha con partes dañadas.
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

La maestra Macaria le tiene un gran aprecio a las prendas que le obsequió su madre, ella sólo porta estas piezas durante las fiestas tradicionales de la comunidad, como la del 3 de Mayo, el día de las Cruces. En esa fecha miembros de la comunidad suben al cerro a hacerle una ofrenda en donde llevan galletas, dulces, pan, cacahuates y entierran una oveja viva como ofrenda al cerro para que él cuide de la población.

Imagen 5-26. Maestra Macaria con quechquémitl tejido por su madre
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

Durante esta etapa de documentación se obtuvieron alrededor de 45 min de video que capturan momentos que considero relevantes para el proceso, ya que detuvimos el video en constantes ocasiones para capturarlo también en fotografía de las cuales se obtuvieron alrededor de 40.

Fue muy valioso este momento gracias a la enorme disposición de la maestra para mostrarnos el proceso, compartir parte de sus vivencias, opiniones y saberes con nosotros.

Motivos de desuso

Gracias a la información proporcionada por los entrevistados durante esta etapa, pudimos identificar varios de los motivos que han ocasionado la paulatina pérdida del telar de cintura en la comunidad.

- *Precio*

En la actualidad se está dejando de utilizar la vestimenta tradicional de mujer debido a que cada una de las prendas que la componen tienen un costo elevado. El precio actual de cada una de las prendas es de: $1200 la blusa de pepenado, $800 el enredo, $500 la faja y $1300 el quechquémitl, es decir que portar la vestimenta tradicional de las mujeres de Santa Mónica requiere una cantidad aproximada de $3,000. En algunas ocasiones las señoras mayores para economizar compran la tela para hacer su enredo y lo mandan confeccionar, sin embargo, el costo total sigue siendo elevado.

En contraparte, hay un gran número de vendedores que comercializan ropa industrial a un precio mucho más económico. Además las mujeres jóvenes ya no quieren portar la vestimenta tradicional porque les resulta más cómodo utilizar pantalón y sudaderas. Solamente la blusa de pepenado es la que a veces combinan con pantalón, aunque es tardado hacer una y muchas veces prefieren venderla en lugar de portarla.

Por lo general las blusas se venden en San Pablito, ya que la gente de allá las utiliza con mayor frecuencia, de hecho cuando son las clausuras de las escuelas de educación básica cada niño suele tener un padrino que por lo general les llevan regalos por haber concluido sus estudios, entre estos obsequios los padrinos suelen regalar a las

niñas blusas de pepenado, así como en su cumpleaños o en alguna fecha importante.

- *Nuevas técnicas de arte popular*

Otro factor se debe a que muchas mujeres han decidido dedicarse de lleno al bordado de Tenango, debido a que su elaboración es más sencilla y se vende con mayor frecuencia. Además es importante mencionar que el gobierno del Estado de Hidalgo en su última administración se ha encargado de crear atractivos turísticos en el municipio y de difundir el bordado de Tenango como el arte popular característico. Una de las iniciativas es la Primera Feria de Tenango de Doria que se llevó a cabo en abril del 2017, en la que hubo varios espacios de venta para artesanos, música y comida. También ha pintado edificios importantes como la Delegación Municipal y la Universidad Intercultural de Tenango de Doria, junto con el hospital de San Bartolo Tutotepec, con los dibujos fitomorfos y zoomorfos que se plasman en los bordados, mismos que también ha implementado en varios de los señalamientos que aparecen en esta región a lo largo de la carretera.

Aunado a los factores antes mencionados, el telar de cintura requiere de lograr mantener y transmitir secuencias psicomotrices complejas que demandan un cierto tiempo y afinidad, las cuales pueden ser fragmentadas fácilmente, debido a que nos encontramos inmersos en un contexto de discriminación étnica a lo largo del país, (Ávila, 2012) en el que se glorifican a las civilizaciones prehispánicas que forman parte de nuestras raíces, y se discrimina de manera indistinta a las comunidades que al día de hoy continúan manteniendo rasgos tradicionales, apegados a cosmovisiones que distan de la manera he-

gemónica de mirar el mundo, las cuales son bombardeadas por diversos medios de comunicación como la televisión, la radio y el internet.

En la medida en la que se dejan de usar las prendas que forman parte del arte popular, se va perdiendo el conocimiento de las técnicas, de igual forma, en la medida en que la población de las comunidades indígenas se van incorporando a la sociedad dominante, los conocimientos tradicionales transmitidos de manera oral ya no pasan a la siguiente generación, lo que conlleva a que se pierdan con el tiempo (UNESCO, 2008).

- *Escasez económica*

Otro factor es, como lo mencionamos antes, el alto grado de pobreza y marginalidad por el que atraviesa la comunidad debido al carente acceso a servicios básicos, alimentación, educación y salud, situación por la cual muchos de sus habitantes se han visto obligados a migrar a otras ciudades o países en busca de ofertas laborales o de acceso a estudios que les permita tener una mejor remuneración económica. Ello ha ocasionado que las prácticas tradicionales como el telar de cintura, poco a poco se vayan abandonando y que se realicen otro tipo de oficios o actividades económicas.

- *Cambios culturales*

La introducción de diversos elementos culturales externos a la comunidad también ha sido un factor relevante, ya que se han adoptado gustos o prácticas que van dejando en desuso los relacionados a la

identidad cultural. Por ejemplo, algunas madres de la comunidad ya no les enseñan ñuju a sus hijos, por motivos de discriminación. Sin embargo, la gran mayoría la continúan considerando como un elemento importante de su formación, así como una práctica cultural relevante. Lo mismo ocurre con los gustos musicales y como ya se había visto, con la vestimenta, como bien menciona Amezcua (2013:94): "Ninguna manifestación cultural está a salvo de peligros, como la mercantilización, la migración o la globalización homogeneizante que atentan contra la supervivencia de muchas manifestaciones".

Aunque son varias las situaciones que aquejan a las prácticas, todos estos hallazgos me permitieron darme cuenta que el telar de cintura es una práctica que continúa viva en la memoria colectiva, y que gracias a la enorme creatividad de las tejedoras, durante mucho años ellas han identificado oportunidades para modificar las prendas y que éstas pudieran perdurar. Aun ante estos esfuerzos, en este momento las prácticas se encuentran en un punto crítico y es aquí donde el papel del gestor es pertinente para dinamizar procesos que permitan su continuidad y preservación, siempre y cuando la comunidad así lo quiera y sea su opinión el punto de partida desde el cual se lleven a cabo acciones.

Habiendo identificado esta situación, la enorme área de oportunidad existente y discutido el tema con algunos miembros de la comunidad, es que se llevaron a cabo las acciones de preservación que describiremos más adelante en la etapa de post-producción.

Post- producción: Preservación y difusión

En esta etapa nos centramos en realizar todas aquellas acciones que permitiera, a partir de la información recopilada y los registros con los que se contó, generar propuestas que dieran soporte a la preservación del telar de cintura en Santa Mónica.

El objetivo de llevar a cabo la documentación de esta práctica fue, como ya lo menciona la UNESCO, que sea un medio para preservar los conocimientos artesanales que se han transmitidos de forma oral y ponerlos al alcance de las generaciones presentes y futuras de la comunidad por medio de un registro.

Para ello se hizo una selección, ordenamiento y análisis de toda la información recabada, para después sistematizarla en un formato escrito, gráfico, fotográfico y de video, y hacerla llegar de manera digerida y accesible.

Los hallazgos surgieron según las propuestas de preservación seleccionadas, mismas que se consideró permitían hacer tangible y promover la preservación de la práctica cultural en cuestión.

En primera instancia se realizó el presente escrito en formato de tesis, el cual describe y hace un análisis sobre el estado de la práctica y la relevancia de su reservación. Durante su elaboración fue necesario analizar la información con la que se contaba desde el marco teórico que se había planteado, tejiendo la relación entre la preservación de las prácticas culturales y su relación con el desarrollo.

Posteriormente se realizó la selección de una serie fotográfica en la que se retrata el contexto de la práctica cultural, así como los agentes que intervienen y las increíbles piezas que se realizaron hace algunas

décadas. En esta fase consideramos importante tener en cuenta la información que la fotografía proporciona, lo elementos que la componen y el momento en que se capturó, ya que éstos son componentes que nos permiten considerar su relevancia.

En cuanto a la realización del video documental, como primera actividad se redactó un guión que permitiera al espectador conocer el contexto histórico de la práctica, así como su situación actual y el de las mujeres portadoras del conocimiento. Para ello fue necesario seleccionar la información más relevante y condensarla en frases claras y concisas con la intención de que la información no fuera muy extensiva y cansara al espectador.

Una vez que ya se contaba con el guión del documental se seleccionaron fragmentos de los diferentes videos con los que se contaba. Esta fue una tarea un tanto difícil debido a que el registro de algunos de ellos se hizo en ñuju, por lo que se tuvo que recurrir a la transcripción de las entrevistas, así como al apoyo de Lucero Corona para identificar el momento en el que correspondía el diálogo con la imagen. También se seleccionaron fragmentos de los audios para integrar voz en *off* a lo largo del video.

Al tener un borrador de la secuencia de videos, fotografías y audios que integraría el video se pasó a la edición del mismo. Como última actividad se integró la narración del guión con las grabaciones y se hizo la edición respectiva de volumen. La narración se hizo con nuestra voz, por lo que fue necesario hacer una serie de ejercicios que nos permitieran que el tono de ésta fuera el adecuado, subir y bajar la tonalidad para acentuar ciertos eventos o situaciones y cadencia correcta.

Para ambas propuestas fue menester clasificar el material audiovisual por temas, así como realizar un guión que tuviera una secuencia relacional y que proporcionara un discurso que permitiera comprender el objetivo de dichos soportes: la difusión y preservación del telar de cintura en Santa Mónica.

Uno de los inconvenientes que se presentó fue que durante los periodos de trabajo de campo, las cámaras que se utilizaron tanto para grabar como para tomar fotografía, no siempre fueron las mismas, por lo que algunas imágenes son mucho más nítidas que otras. Además cabe aclarar que contamos con el apoyo de la fotógrafa Laura Martínez Cortés sólo en la última visita de campo, lo que claramente deja ver la calidad superior que tiene sus fotografías y videos, en comparación con aquellas que se tomaron desde un inicio.

La participación de Laura fue muy relevante para lograr una buena calidad tanto en imagen como en audio, pues como bien menciona Topete "Un documento fonográfico y/o audiovisual requiere de un técnico en sonido y/o en cámara de videograbación para evitar pérdidas de información […] la formación de un documentador requiere de los conocimientos y experiencia de un cineasta o antropólogo visual" (Topete: 2013: 117).

También es importante mencionar que parte del material audiovisual que se tomó, en algunas ocasiones se hizo pensando en que más adelante habría otro momento para tomarse el tiempo y el espacio adecuado para llevar a cabo un segundo registro; sin embargo, en muchas ocasiones, por no decir que en casi todas, no se logró coincidir de nuevo, por lo que se trabajó con lo que se tenía.

Con lo anterior queremos decir que al realizar el registro de alguna práctica cultural es importante que, en este caso el gestor cultural, vaya siempre preparado, dispuesto a capturar todos aquellos momentos que parezcan relevantes o no en el proceso, ya que justo al hacer la selección de imágenes, nos dimos cuenta que muchas de las fotografías que se tomaron sin tener una meta específica, ayudaron al discurso de la muestra fotográfica y de video, además de que proporcionaron una vasta información que en su momento parecía no ser relevante.

Los puntos que se tocaron en cada uno de ellos fue:

- Contexto de la comunidad
- Vestimenta
- Tejedoras
- Informantes clave
- Técnica de telar en curva
- Piezas de fajas, quechquémitl reps y telar en curva

Además de entregar una copia a la comunidad en formato digital de cada una de estas propuestas para que puedan conservarlas, compartirlas o hacer algún otro uso benéfico de ellas, hemos considerado difundir este material para que más gente pueda tener conocimiento de su existencia, por lo que más adelante el ideal es compartirlo con otras comunidades del municipio, así como en distintos espacios de la Ciudad de México, ya que consideramos que ambos fungen como un soporte informativo y educativo.

Otra de las propuestas de preservación fue la realización de talleres de telar de cintura con la señora Elvira, Lucero, Lorena y Sara

durante las visitas de trabajo de campo. En estas visitas pudimos darnos cuenta que poseen una habilidad innata para el manejo minucioso que requiere el telar de cintura, además de un gran interés por el aprendizaje y ejecución de la técnica.

Imagen 5-27. Lorena tejiendo en telar de cintura
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Durante estas sesiones se realizaron pruebas sencillas de telar de cintura que les permitiera en un primer momento entender el mecanismo. Para ello se elaboraron cintas de 5 cm x 50 cm con hilaza de la abuela del No. 6. El calibre de este hilo nos permitió tener una urdimbre de hilo grueso, lo que facilitó el aprendizaje.

El proceso consistió en urdido, montado y tejido. Para urdir empleamos palos de madera enterrados en la tierra o las patas de sillas y bancos. Como utensilios del telar utilizamos palos de madera que se tenían a la mano y pedazos de tela que tuvieron la función de mecapal. El tejido se realizó al aire libre y el telar se amarró en algunas ocasiones de un alambre fijo a la pared o de un pilar.

Imagen 5-28. Primer acercamiento al telar de cintura
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Durante los talleres que se realizaron en casa de la señora Elvira fueron varias las mujeres que se acercaron a ver el proceso, algunas de ellas comentaron sobre las personas de Santa Mónica que antiguamente tejían, algunas otras platicaron de la similitud que tenía la técnica que estábamos ejecutando con relación a la técnica del quechquémitl con efecto de reps o del tejido en curva.

Sin bien un medio tangible de la preservación de la práctica como lo es la fotografía o el documental, cumplen una función importante para la preservación y difusión de la práctica cultural, consideramos que la preservación que tiene mayor impacto es la que surge al interior de las comunidades, entre los portadores y practicantes, es a partir del significado que la práctica tiene para ellos y lo que detona que exista un cierto interés por preservar.

Como propuesta final se consideró incluir la ilustración en el proyecto de preservación. En un inicio se consideró hacer un tríptico informativo, en el que se hablara sobre las técnicas de Santa Mónica; sin embargo, consideramos que muchas veces estos métodos de in-

formación y difusión no cumplen su cometido. Por ello se optó en hacer ilustraciones de las tejedoras y las técnicas, debido a que las imágenes suelen tener un mayor peso visual sobre el texto.

Para realizar las ilustraciones primero se tuvieron que seleccionar las fotografías sobre las cuales se basaría la ilustración y después hacerles las modificaciones necesarias, además de agregarles una breve línea de texto en la que se especificara el nombre de la técnica y su lugar de origen.

Durante las entrevistas, pláticas informales y talleres se visibilizó que el telar de cintura, aunque cada vez se va olvidando más, sigue formando parte del pueblo otomí de Santa Mónica, se nota en las mujeres mayores, en su vestimenta, en el interés, el gusto y el sentido de pertenencia que adjudican a esta práctica.

Imagen 5-29. Mujeres de Santa Mónica platicando sobre las piezas hechas en telar de cintura
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 5-30. Lucero Corona mostrando la urdimbre del telar de cintura
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

El desarrollo de la investigación fue un trabajo rico, en donde logramos identificar aspectos que se entretejen alrededor de la ejecución de la práctica cultural del telar de cintura, entre los cuales se mezclan aspectos de carácter social, económicos, técnicos y por supuesto culturales.

Para llevar a cabo la investigación fue necesario darle cauce y estructura, así como contar con un marco teórico a partir del cual se pudieran contraponer las diferentes situaciones que se presentaron, además de cuestionar en todo momento el valor y sentido que nuestra propuesta tenía al interior de la comunidad, por lo que fue necesario trabajar de la mano con la comunidad.

En el último capítulo se exponen las propuestas de preservación generadas a partir de la investigación y el trabajo en conjunto con habitantes de la comunidad. Cada una de ellas busca ser un esfuerzo para la preservación del telar de cintura en la comunidad, con los cuales se busca difundir su importancia y función cultural, sin embargo, entendemos que la principal preservación se da desde el interior y en la continua ejecución.

Capítulo 6. Propuestas de preservación

Gracias a los medios digitales la posibilidad de capturar información, almacenarla, editarla y compartirla hoy es enorme. Lo vemos en las miles de imágenes que circulan hoy por internet en fotografías, ilustraciones, gifs o videos, entre otros formatos. La edición digital y la Internet nos han dado la posibilidad de compartir contenidos de manera exponencial.

Las propuestas de preservación del telar de cintura en Santa Mónica se hicieron pensando en la facilidad que ambos medios, la edición digital y el internet, ofrecen para capturar fragmentos de la realidad, compartir imágenes, videos y mensajes, los cuales a partir de una selección, análisis, edición y una secuencia adecuada, se prestan para compartir, con las generaciones actuales y futuras de la comunidad, así como con demás individuos, en qué consiste la práctica, cuáles son los referentes culturales que le dan sentido, pertenencia, identidad, quiénes son los actores que le dan vida y cuál es su situación actual.

En la actualidad se preservan infinitas variedades de formas y formatos que la gente puede usar en propósitos variados, sean intelectuales o no. Existe un enorme cúmulo de información a nuestro alre-

dedor que nos proporcionan evidencia del pensamiento y la acción, mucho más allá del tiempo y de las intenciones de quienes las crearon o publicaron (Conway, 2000).

La elección de dichas propuestas surgió del trabajo con la comunidad, a partir de sus opiniones, intereses, comentarios y pláticas. Para su selección se optó por soportes que fueran accesibles para la comunidad y que en un futuro pudieran difundirse de manera factible, ya que consideramos de suma importancia tanto la realización de estos materiales como su accesibilidad y difusión, pues como bien menciona Conway "…la preservación y el acceso constituyen actividades separadas, pero relacionadas" (2000:12).

Además de los soportes digitales también se consideró la parte práctica como una de las formas más relevantes de preservación, ya que es a partir de la ejecución misma, del seguimiento de una secuencia, de experimentar el aprendizaje, la transmisión oral, el orgullo de elaborar algo con tus manos y complementarlo con colores, formas o figuras que te representan o forman parte de tu contexto, como el individuo, en este caso las mujeres que presenciaron el taller, pueden tener un mayor acercamiento con la práctica y apoderarse de ella.

A continuación describiremos cada una de las propuestas, los elementos que las componen y su secuencia. Los formatos que se seleccionaron para la preservación fueron: muestra fotográfica, video documental, ilustraciones y ejecución de talleres. Ésta última se detalló en el capítulo anterior.

6.1 Muestra fotográfica

La elección de la fotografía como propuesta de preservación se debe a que, como bien consideran los historiadores, la fotografía es una forma crítica de evidencia que refleja eventos del pasado. Ésta consiste en capturar a través del lente imágenes que nos proporcionen información sobre el tema a investigar y su campo de acción. No se trata de imágenes preparadas en un estudio fotográfico, sino de aquellas que capturan un acontecer de la realidad social como evidencia histórica con el objetivo de comunicar un mensaje, contar una historia y compartir los puntos de vista del autor (Curtis, 2010).

Algunas de las 45 fotografías que integran la muestra también forman parte de las imágenes que ilustran la investigación, las cuales nos permiten conocer el contexto, los actores, las piezas y las técnicas de Santa Mónica.

En las primeras imágenes se retrató la comunidad de Santa Mónica. En ellas podemos admirar el paisaje y las montañas llenas de neblina que rodean el territorio. El maíz, alimento que se continúa cultivando en la comunidad, marcador de fiestas y ritos. Las casas pequeñas en donde habita la población, generalmente al lado de sembradíos. También se muestran a los hombres y mujeres trabajadores, quienes caminan largas horas o se organizan en cooperativas para sacar adelante el trabajo y cubrir las necesidades básicas.

TALLER DE COSTURA

Imagen 6-1. La comunidad de Santa Mónica sobre la Sierra Madre Oriental. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-2. Cultivo de maíz. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 6-3.El camino después de ir a cortar la leña. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 6-4. Maíz. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-5. Casa al lado del sembradío. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-6. Hombre trabajador. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-7.La Sierra Madre Oriental. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-8.Taller de costura. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

En las siguientes fotografías vemos a la señora Elvira; ella, al igual que otras de las mujeres de Santa Mónica, se dedica al bordado de Tenango y pepenado. Tiene un muestrario de este último bordado en sus piernas donde se encuentran varias de las figuras que conoce. El pepenado es el bordado que se usa en las blusas tradicionales.

Imagen 6-9. La señora Elvira terminando una blusa de pepenado
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-10. Muestrario de pepenado Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-11.Bordado de tenango y pepenado. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-12. Señora Elvira con sus bordados. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-13.Doña María con su vestimenta tradicional. Autor: Mayra Galarza, 2016

Imagen 6-14. Señora Elvira y doña María esperando por el nixtamal. Autor: Mayra Galarza, 2016

La señora María Nicolás muestra las fajas que realiza, en las que plasma dibujos que van separados por franjas horizontales. Más adelante podemos observar parte del proceso del tejido de una faja, compuesta por dos urdimbres que se unen en una urdimbre anular y que utiliza varios “palitos” para su elaboración, entre ellos los otates o enjulios, el machete o xât´a, los palitos del jiyote y el pepenador, con el que se van seleccionando los hilos para hacer las figuras.

Imagen 6-15. María Nicolás con su faja
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-16. Faja. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imagen 6-17. Utensilios del telar de cintura. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 6-18.Tejido de faja. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 6-19. Jiyote de faja. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

María muestra los quechquémitl que elabora, en colores rosa y morado. Este quechquémitl, conocido como de efecto de reps, lleva al final una tira de flecos que adorna el contorno de la parte inferior.

Imagen 6-20. María Nicolás con quechquémitl rosa
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

Imágen 6-21. María Nicolás con quechquémitl morado
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2016

La señora Librada muestra los quechquémitls que se utilizan en Santa Mónica: el quechquémilt de efecto de reps (de color morado con flecos) y el quechquémitl en curva (blanco con una franja roja y negra). Ella aunque ya es una mujer mayor no porta la vestimenta tradicional.

Imagen 6-22. Librada y los quechquémitls de Santa Mónica
Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

La maestra Macaria, ex-directora de la secundaria de Santa Mónica, es una de las pocas mujeres tejedoras que quedan. Ella conoce la técnica de tejido en curva. En la secuencai podemos ver parte del proceso de tejido, el cual consiste en la elaboración de una urdimbre con la ayuda de 3 palos de madera sobre la tierra. La urdimbre está compuesta por hilo blanco de algodón, lana roja y negra. Posterior al urdido se hace el acomodo de la urdimbre, se coloca el jiyote y se procede al tejido.

Imagen 6-23. Macaria con quechquémitl de tejido en curva
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-24. Urdimbre de algodón.
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-25. Madeja de lana roja.
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-26. Lana. Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-27. Desenredando la madeja.
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-28. Urdido sobre la tierra
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-29.Urdido. Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-30. Urdimbre.
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-31. Acomodo del telar.
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

En las fotografías podemos observar uno de los lienzos que conforman el quechquémitl del tejido en curva, ya que se compone de dos lienzos unidos por los extremos. El color de las franjas del centro nos habla de la comunidad donde se tejió.

Imagen 6-32. Lienzo de tejido en curva
Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

El tejido en curva es portado por las mujeres en los hombros para cubrir el torso o en la cabeza para tapar del sol.

Imagen 6-33. Macaria con tejido en la cabeza. Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-34. El quechquémitl para cubrir el cabello. Autor: Laura Martinez, 2018

Imagen 6-35. Macaria y su tejido en curva con franja rosa. Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

Imagen 6-36. Macaria y su tejido en curva con franja roja. Autor: Laura Martínez Cortés, 2018

En las últimas fotografías se retrató a la señora Elvira y a Lorena Mateo practicando una técnica simple de telar de cintura, el tafetán. En ellas se puede observar cómo dominan la técnica, la paciencia con el que lo realizan, así como el interés de algunas otras mujeres.

Imagen 6-37. Primer acercamiento al telar de cintura. Autor: Miguel Ángel Acevedo, 2016

Imagen 6-38. Mecanismo del telar de cintura. Autor: Miguel Ángel Acevedo, 2016

Imagen 6- 39. Lorena tejiendo. Autor: Mayra Galarza, 2016

Imagen 6-40. Manos tejedoras. Autor: Mayra Galarza, 2016

Imagen 6-41. Lorena tejiendo en telar de cintura. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Imagen 6-42. Lorena y doña María. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2017

Esta muestra fotográfica se entregará en la Delegación Municipal de Tenango y en la Delegación de Santa Mónica en formato físico y digital para que los habitantes puedan consultarlas. También se tiene pensado montar la muestra en el Centro de Salud o en el Auditorio para que la gente conozca de su existencia y puedan acercarse al trabajo que realizan las artesanas, así como al de esta investigación.

En formato digital las fotografías se guardaron en formato JPEG y se entregarán en un CD. Para su entrega física y la próxima exposición que se realizará, las fotografías se imprimirán en tamaño carta sobre papel brillante, acompañados de una ficha técnica en la que se señale título, autor y año de captura.

6.2 Video documental

La segunda propuesta de preservación consiste en un breve video documental elaborado con el registro audiovisual que se hizo a lo largo de la investigación. El documental se titula “Los secretos del telar de cintura en Santa Mónica”

A partir de los elementos que se fueron recabando con las entrevistas, las observación participante y la investigación documental se fue estructurando una secuencia de momentos, frases, imágenes, fotografías, diálogos y videos con los que se elaboró un breve video documental que permite tener un acercamiento con la situación actual de la práctica del telar de cintura en Santa Mónica.

El video documental busca analizar un aspecto de la vida social a partir de relacionar elementos narrativos como el campo, encuadre, ángulo, iluminación y sonido para transmitir una idea, sentimiento o pensamiento. Al aprovechar estos elementos es como hemos logrado que una gran parte del registro obtenido pueda estructurarse para expresar un aspecto de la realidad social de Santa Mónica y compartirla. "El registro audiovisual del patrimonio cultural inmaterial tiene estrechas relaciones con el cine documental [...] pretende, en primer lugar, partir de la realidad; en segundo lugar, expresarla; y en tercer lugar, comunicarla" (Amezcua, 2013:98).

Imagen 6-43. Laura Cortés y la maestra Macaria preparándose para el video documental. Autor: Jimena Barrán Zubaran, 2018

Es importante considerar que el documental siempre va cargado por un enfoque y discurso que puede funcionar como catalizador de una problemática (Domínguez, 2005) por lo que previo a su ejecución se debe trabajar en la forma en que se quiere comunicar, su duración y con los elementos de los cuales se apoyará.

El trabajo realizado se apoya en un inicio de datos históricos y bibliográficos, pero el máximo peso se centra en la información obtenida de las entrevistas, en las vivencias y opiniones de las tejedoras y de las mujeres mayores que aún portan la vestimenta tradicional o que recuerdan haber visto a sus madres o abuelas portarlas o tejer para elaborar una faja o quechquémitl.

El enfoque y discurso plasmado proviene de la voz de los habitantes de Santa Mónica, del análisis de la información obtenida a partir de un marco teórico y del compromiso profesional por unir ambas voluntades para colaborar en la preservación de una práctica que contiene significados culturales y que de perderse, conllevaría la pérdida de ciertos rasgos del pueblo de Santa Mónica. “Un documental es la suma de las relaciones que se hagan durante un periodo de acciones compartidas y vividas, una composición hecha de las chispas generadas durante un encuentro de corazones y mente” (Rabiger 2001:31 en Domínguez, 2005).

El documental se trata de una mirada personal y colectiva en paralelo debido al diálogo entre las personas que se filman, los practicantes y el ojo de quien lo lleva a cabo (Amezcua, 2013). Desde estas miradas se busca registrar la esencia de la práctica, lo elementos que la componen y plasmar de la forma más clara lo que acontece a su alrededor, y como bien señala Cristina Amezcua, encontrar la

manera para que el registro capte los diversos matices que conlleva el patrimonio inmaterial "... vinculado con los procesos complejos de pertenencia, autoadscripción e identidad, al tiempo que produce sentimientos profundos como el orgullo, la alegría, el compromiso o la lealtad..." (Amezcua, 2013:99).

A continuación describiremos la estructura del documental y el contenido de cada una de sus partes.

En un primer momento nos comparte el panorama alarmante en el que se encuentra la práctica del telar debido a que en varias comunidades se localizan ya las últimas generaciones de tejedores o artistas del telar.

Los minutos siguientes se enfocan en describir los primeros usos que el hombre le dio a los tejidos y cómo es que este se convirtió en un medio de expresión cultural al marcar rasgos y patrones culturales, los cuales pueden ser leídos para conocer sobre su procedencia y los significados que albergan sus colores o iconografía.

A partir de un mosaico de fotografías se muestra el papel que el telar de cintura representó en Mesoamérica, con la intención de contextualizar históricamente sobre su uso y práctica, así como su relación con la actividad femenina.

Después aborda la importancia que esta práctica ha tenido en la cultura otomí y presenta el actual territorio en el cual se encuentra este grupo cultural, para focalizar la práctica en el Municipio de Tenango de Doria en el Estado de Hidalgo y en la comunidad de Santa Mónica donde con el paso del tiempo la práctica ha ido disminuyendo.

Una vez que se ha abarcado su ubicación geográfica y socio-histórica se muestran las piezas que componen la vestimenta tradicional de la comunidad y las técnicas de telar de cintura que ahí se realizan, así como a las tejedoras que aún continúan con la práctica.

La primer técnica que se muestra es el quechquémitl realizado con la técnica sencilla de reps. Seguido se presenta la de urdimbre suplementaria con la que se realizan las fajas que detienen el enredo de las mujeres. Ambas son ejecutadas por la señora María Nicolás, quien es la última tejedora de la comunidad y un agente importante para preservar la práctica y transmitir el conocimiento milenario que le fue heredado.

En este fragmento se presentan las características principales de cada una de las piezas, los hilos con los que son tejidas, los colores y las figuras que se plasman en los lienzos, así como los acabados finales que presentan, como en el caso del quechquémitl con efecto de reps lo son las tiras de flores.

La última técnica que se presenta es el tejido en curva realizada por la maestra Macaria de la comunidad del Damó. Con esta técnica se realiza un quechquémitl muy particular que se elabora también en las comunidades de Santa Ana Hueytlalpan y en San Pablito Pahuatlán, Puebla; sin embargo, cada comunidad presenta sus variaciones tanto en colores como en acabados.

La maestra Macaria platica sobre algunos de los acontecimientos que han contribuido a la creciente pérdida de la práctica en la comunidad a partir de compartir su historia, en la que narra algunos de los factores que han intervenido para que la práctica se vaya dejando en desuso, así como el lugar simbólico que las piezas que su madre elaboró hace un par de décadas tienen para ella.

La intención es conocer desde la voz de las tejedoras la relevancia que tiene la práctica para ellas y los habitantes de la comunidad, los significados que albergan y las expresiones que representan. Así como reconocer el papel de agentes que tienen estas mujeres portadoras de conocimiento que dominan unas de las prácticas milenarias que forman parte de la identidad cultural del pueblo otomí.

El permitir que un conocimiento como éste desaparezca representa perder una forma de expresión y con ello las prácticas, relaciones sociales, rasgos culturales y valores que hacen parte de él; sin embargo, son los propios portadores quienes, a partir del valor cultural que la práctica ocupa dentro del grupo, determinan las acciones que se realizan para la preservación de sus prácticas culturales.

6.3 Ilustraciones

Como una última aportación se realizaron ilustraciones de las tejedoras con las tres técnicas de telar de cintura que se realizan en la comunidad, las cuales se utilizarán más adelante para elaborar los carteles que servirán de apoyo para difundir la muestra fotográfica y el video documental.

En la primera ilustración podemos ver a la señora María Nicolás sujetando una faja elaborada con la técnica de urdimbre suplementaria y en la segunda sujeta el quechquémitl elaborado con la técnica de efecto sencillo de reps. Finalmente en la última ilustración podemos apreciar a la maestra Macaria portando un quechquémitl de tejido en curva.

Fig.6-1. Faja de urdimbre suplementaria de Santa Mónica, Tenango de Doria, Hidalgo
Autor: Fernanda Barrán Zubaran, 2018

Fig.6-2. Quechquémitl con efecto sencillo de reps de Santa Mónica, Tenango de Doria, Hidalgo.
Autor: Fernanda Barrán Zubaran, 2018

Fig.6-3. Tejido en curva de Santa Mónica, Tenango de Doria, Hidalgo
Autor: Fernanda Barrán Zubaran, 2018

En cada una de las propuestas se consideraron elementos visuales que tienen como propósito difundir la técnica del telar de cintura en Santa Mónica, al interior de la comunidad y en algunos otros espacios donde se presente la oportunidad.

Llevar a cabo estas propuesta fue muy gratificante ya que en un soporte digital quedan registradas imágenes, pláticas, movimientos y paisajes que hacen parte de la práctica y del contexto cultural en donde se encuentra.

El trabajo de campo y los talleres de telar de cintura fueron momentos ricos en lo que se entretejiendo conocimientos, se identificaron sentimientos, valores e intereses, sin embargo, aún cabe la duda de en qué medida estas propuestas de preservación son efectivas y cumpliran con su cometido, ya que hay muchos factores que intervienen y que inevitablemente hacen que las prácticas culturales se vayan modificando según las circunstancias.

Reflexiones finales

Para cerrar esta investigación queremos aportar algunas de reflexiones que nos han permitido apreciar desde diversos puntos de vista el valor de la práctica del telar de cintura al interior del Municipio de Tenango de Doria y en específico de la comunidad de Santa Mónica, considerando en un inicio el manejo de las técnicas y las piezas que con ellas se elaboran; y al profundizar el importante papel que tiene al interior del grupo social, ya que son las personas las que le dan vida y la ejecutan, las que permiten que se lleve a cabo su transmisión y que con su práctica reivindican su identidad.

Santa Mónica es una comunidad donde aún se habla la lengua materna, el ñuju, se llevan a cabo las fiestas tradicionales y se porta la vestimenta representativa del lugar. Lo que nos habla de la gran resistencia del pueblo para conservar parte de sus rasgos prehispánicos, entre ellos las técnicas milenarias del tejido en telar de cintura, por ejemplo.

Sin embargo, debido a los altos índices de pobreza, sus habitantes se han visto en la necesidad de viajar a las grandes urbes para conseguir mejores recursos económicos. Esto sin duda ha traído ciertas mejoras económicas para algunas de las familias, pero no ha solucionado del todo la situación y ha propiciado, en algunos casos, un

sentimiento de inferioridad hacia algunos elementos que hacen parte de su identidad cultural, entre ellos el idioma y la vestimenta.

Lo anterior ha propiciado que con mayor frecuencia se adopten referentes culturales externos ligados a un ideal de progreso y desarrollo, lo que ocasiona que se abandonen los referentes culturales propios, aquellos que nutren su cultura y cosmovisión. Esto ocurre cada vez con mayor velocidad y fuerza, e inevitablemente va fracturando las prácticas tradicionales, que se van modificando no sólo por el encuentro y convivencia entre culturas distintas, sino también por un tema de hegemonía, pobreza y vulnerabilidad.

Posteriormente se abordó la función social del tejido, al considerarlo no sólo como una necesidad básica que ha cubierto el cuerpo del hombre de las inclemencias, sino también como un soporte de las expresiones culturales en la cual, al igual que un libro, se pueden leer diversos elementos culturales en lo que se entretejen formas, colores, fibras y composiciones. Y es que indagar la historia de los tejidos nos permite conocer la historia de las civilizaciones que han poblado el mundo, conocer aspectos biológicos, sociales y económicos, además de otros elementos que no son percibidos por el ojo humano como la organización, los mitos y la relación del tejido con temas de género.

En el municipio de Tenango de Doria se ejecutan tres técnicas textiles las cuales se encuentran en un estado crítico al interior del municipio y en la comunidad de Santa Mónica, ya que su práctica tiende a desaparecer debido a que en la comunidad solo dos mujeres conoce las técnicas, la señora María Nicolás y la maestra Macaria.

La intención de exponer esta situación es que el lector pueda visualizar que este aspecto de los pueblos originarios continúa teniendo

una gran fuerza al ser un medio de expresión cultural en el que plasman su cosmovisión e identidad, es por ello que nos resulta increíble que hasta la fecha, pasados miles de años, se siga llevando a cabo. Al mismo tiempo nos resulta alarmante el que pueda estar en peligro de pérdida, ya que ello representa que se olviden elementos anclados con la sociedad prehispánica que se continúan visualizando en los pueblos contemporáneos.

En la segunda parte de la investigación compartimos un marco teórico desde el cual podemos analizar la situación planteada, así como los diversos factores internos y externos que de alguna manera han influenciado la práctica. Se expusieron conceptos que nos ayudan a comprender el papel relevante que tiene la cultura al interior de los grupos sociales, la cual se expresa en formas simbólicas y tangibles como lo son las prácticas culturales y el patrimonio.

Desde hace varias década ha existido una incesante necesidad por definir, clasificar y exponer aquello que desde una perspectiva occidental deberían considerarse como las máximas expresiones del patrimonio cultural. A partir de ello es que surgen un sin fin de debates en cuanto a la valoración desde la cual se lleva a cabo dicha selección, en constante fricción entre lo material y lo inmaterial, junto con discursos impositivos y excluyentes Sin embargo, más allá de cómo sean valoradas y visualizadas las prácticas o expresiones culturales que hacen parte del patrimonio de un cierto grupo cultural por grupos ajenos, importa el lugar simbólico que dicha práctica ocupa al interior del pueblo, así como la relevancia y valor que tiene para su realidad social.

Es por ello que en los últimos apartados sugiero que la práctica del tejido en telar de cintura sea vista como un saber-hacer, en el que

se encarna una transmisión del conocimiento, se entretejen posturas, gestos, mitos, ideologías, organizaciones sociales, culturales y económicas. Es quitar la vista del objeto o práctica en sí misma y centrarse en los sujetos que le dan vida, en el contexto que permita que se siga transformando y al mismo tiempo reivindicando.

Desde hace varios siglos se han llevado a cabo iniciativas para unificar a la población e invisibilizar la diferencia, ello ha ocasionado una visión de inferioridad hacia los grupos que se consideran más vulnerables o con un grado menor del mal entendido "desarrollo", ocasionando en paralelo que los propios grupos desvaloricen sus prácticas tradicionales, lo que ha llevado a que muchas de ellas desaparezcan, dando lugar a la homogeneización.

Considerando esta situación, planteamos el papel del gestor cultural como un facilitador que puede promover la preservación de las prácticas culturales de un grupo una vez que ha comprendido su contexto, cosmovisión, anhelos y la función social que tiene la preservación de dicho bien. El cual, a diferencia de presentarse como una figura impositiva, se dispone a colaborar con los portadores de las prácticas culturales en proyectos que ellos mismos determinen, que respondan a sus demandas y necesidades.

Más adelante se expone la relación de la cultura con el desarrollo, relación que durante muchos año pareció no existir debido a que el desarrollo era percibido desde un enfoque económico, en el que todos los grupos culturales debían recorrer un mismo camino para alcanzar la civilización y el desarrollo, un modelo de occidentalización del mundo, como mencionan algunos intelectuales.

A partir de los años noventa se comenzó a incorporar una dimensión humana, cultural y ética a la definición de desarrollo en las que se consideraron de suma importancia la calidad de vida y el que los individuos tuvieran opciones para elegir la vida que desean vivir. Estas aportaciones llevaron a que se generaran nuevas teorías sobre el desarrollo, considerando los contextos particulares, la participación social, la autoorganización y una relación más equilibrada con el medio ambiente; factores que permitiera a los individuos aprovechar todos los recursos tangibles e intangibles con los que contaban.

Lo anterior dio paso a comprender que la cultura forma parte crucial del desarrollo, debido a que es a partir de la identidad, prácticas culturales y patrimonio, como configuramos nuestro día a día, generamos ideales, actitudes, construimos relaciones y percibimos el mundo.

El desarrollo abarca muchos factores, entre ellas el ámbito territorial, medio ambiental, social y cultural, sin embargo, además de considerar éstos, Víctor Toledo menciona que es importante que las decisiones de cómo se abordan todas estas aristas sean tomadas desde el interior de cada grupo cultural, ya que a partir de sus referentes, ideales y formas de ver la vida, es como pueden encaminar dichas acciones, a partir de la autonomía y la autodeterminación. Para ello se puede echar mano de los capitales tangibles con el capital simbólico, humano y social los cuales permite enfrentar de una mejor manera las adversidades, generar participación social y construir mejores caminos en común.

Los habitantes de Santa Mónica deben reconocer cada uno de los capitales con los que cuentan y servirse de ellos para generar procesos de desarrollo en los que ellos mismos tomen la decisión de

hacia dónde debe ir encaminado su territorio, su estructura social, su relación con el medio ambiente y sus prácticas culturales, reconocer lo que es propio, cuidarlo, valorarlo y servirse de él para poner en marcha el día a día de una manera en que haga sentido y se disfrute.

Preservar una práctica cultural como lo son las técnicas textiles en Santa Mónica significa tomar el control de su patrimonio cultural, así como servirse de él para seguir construyendo el presente, reforzar la identidad, además de que ello conlleva participación, así como traer a colación la memoria histórica de la comunidad. Con ello logramos atender el segundo objetivo y la segunda pregunta planteados en la invetigación: identificar qué beneficios podría traer a la comunidad el que se lleven a cabo acciones para la preservación del telar de cintura y su relación con el desarrollo.

Como vimos en un inicio, la comunidad presenta varios factores que aquejan su bienestar y por ende su desarrollo integral, sin embargo, la cultura es un ámbito que atraviesa la vida de todo individuo, por lo que debe ser considerada para construir el camino del desarrollo. Es por ello que preservar, valorar y promover el propio patrimonio representa reforzar la base cultural a partir de la cual diseñan y encaminan su vida.

Como parte final de este trabajo compartimos la metodología que se implementó a lo largo de la investigación así como los hallazgos que surgieron durante el trabajo de campo y su relación con el marco teórico. En el último capítulo expusimos las propuestas de preservación del telar de cintura en Santa Mónica.

Al inicio se desarrollaron las etapas que conformaron la investigación, las cuales constan de la pre-producción, producción y post-pro-

ducción. En cada una de ellas expusimos los retos a los que nos enfrentamos y los descubrimientos que fueron surgiendo.

Desde el comienzo nos planteamos realizar una investigación cualitativa, ya que la intención era conocer la opinión de la gente desde su propia voz, observar sus reacciones o actitudes, además de convivir de cerca para poder ser más consciente del contexto. Siempre fue relevante tener claro que la forma en la que se quería trabajar era en conjunto con los habitantes de la comunidad.

Durante la primera etapa de investigación llevamos a cabo un encuentro con la comunidad, lo que nos acercó al contexto de Santa Mónica, sus rasgos característicos, algunas de las problemáticas dentro de la comunidad y otras más profundas al interior de las familias; conocer parte de sus anhelos, su forma de organización, así como el empeño y dedicación que ponen al trabajar.

La segunda etapa nos permitió comprender el estado de la práctica del tejido en telar de cintura en la comunidad, identificar cuáles eran los factores que la afectan, los cambios o facetas que ha atravesado y, cuál es el lugar simbólico y el valor cultural que tiene para los habitantes de Santa Mónica. Dicha etapa nos permitió cumplir con el primer objetivo y la primer pregunta de la investigación: analizar los factores que han influido para que la práctica del telar de cintura en la comunidad de Santa Mónica se encuentre en riesgo.

En la última etapa llevamos a cabo las propuestas de preservación pensando en que éstas permitieran preservar la técnica de maneras que fueran accesibles para la comunidad y que se pudieran poner al alcance de las futuras generaciones. Como primera propuesta se consideró realizar talleres de telar de cintura con algunas mujeres de la

comunidad, lo que permitió conocer el interés por aprender, compartir historias y fragmentos de cómo hace unos años se tejía en Santa Mónica y en las demás comunidades del Municipio de Tenango de Doria.

Posteriormente se realizó una muestra fotográfica y un video documental con el material audiovisual que se obtuvo a lo largo de la investigación. Estas propuestas se consideraron por ser medios visuales que se pueden conservar y difundir de diversas maneras al interior y al exterior de la comunidad, en diversos lugares que pueden ser clave para promover su preservación.

En esta última etapa logramos atender el tercer objetivo de la investigación en el cual se planteó generar propuestas para la preservación del telar de cintura en las que se viera reflejada la mirada de la comunidad y motivaran a la participación y organización.

Durante la redacción del escrito pudimos hacernos consciente de que una investigación es un proceso en constante aprendizaje. Aunque desde un inicio haya objetivos y preguntas que guían la investigación, los hallazgos, y las situaciones que se van presentando durante el trabajo de campo, permiten que a cada paso ésta vaya adquiriendo nuevos matices y que de una u otra forma se vaya reconfigurando.

Con cada una de las partes de la investigación queremos compartir, desde diversas perspectivas, algunos de los elementos que conforman la realidad social de Santa Mónica, la cual, al igual que muchas otras comunidades ubicadas a lo largo del país, forma parte de la enorme riqueza cultural que nos permite considerar que hay muchas realidades posibles, que los contextos son muy diversos, así como las formas de expresarnos, organizarnos, valorar lo que hacemos, pensamos o decimos.

Ante las constantes iniciativas de homogeneización cultural relacionadas con la educación, la tecnología, los medios de comunicación o por parte de las instituciones, es menester vincular las diferentes expresiones de la diversidad cultural, valorar la interculturalidad y las diversas manifestaciones, acercamientos y aprendizajes que devienen de las múltiples formas de estar en el mundo.

Bibliografía

Abrin Batule, María Elena (2006). Los textiles amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero. Tesis de licenciatura en Historia. México: UNAM–FFyL.

Acuña, Patricia (2013). “La preservación de los saber-hacer tradicionales”. En Hilario Topete y Cristina Amezcua (coords.) *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (119 - 134*). México: UNAM.

Agenda 21 (s/a) La cultura es el cuarto pilar del desarrollo. [en línea] Disponible en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/zz_cultura4pilards_esp.pdf

Alonso Villaseñor, Isabel y Zolla Márquez, Emiliano (2012). Del PCI a la patrimonialización de la cultura (75 - 101). En Cultura y representaciones sociales. Vol. 6, Núm. 12. México: UNAM. [en línea] Disponible en: http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/30475

Amezcua, Cristina (2013). “Propuesta metodológica para la documentación audiovisual”. En *Experiencias de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (91-106). México: UNAM, Centro regional de investigaciones Multidisciplinarias.

Arizpe Lourdes (2009). *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y Festividades.* México: Miguel Ángel Porrúa.

Arocena, José (2002). *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*. Uruguay, Montevideo: Universidad Católica, Taurus.

_ _ (2013). El desarrollo local, una aproximación conceptual. [en línea] Disponible en: http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Extension/article/view/466

Arizpe, Lourdes (2006). C*ulturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Arroyo Ortiz, Leticia (2008). T*intes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*. México: UNAM–ENAP-CONABIO.

Aslan, Z., Ardemagni, M. (2006). *Introducing Young people to the protection of heritage sites and historic cities: A practical guide for school teachers in the Arab region*. Roma: ICCROM.

Ávila Blomberg, Alejandro de (2012). Las técnicas textiles y la historia cultural de los pueblos otopames. *Estudios de la cultura otopame*, 8 (1).

_ _ (1997) “Hebras de diversidad. Los textiles de Oaxaca en Contexto”. En Kathryn Klein, E*l hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca* (87– 162). México: INAH.

Ayala, Juan (coord.) (2007). “Una revisión del concepto y evolución de capital social”. En *Conocimiento, innovación y emprendedores: camino al futuro* (1060-1072). España, Universidad de Cádiz.

Barranco Flores, Alejandro (2012) Plan municipal de desarrollo 2012-2016. Gobierno Municipal, Tenango de Doria Hidalgo. [en línea] Dis-

ponible en: http://tenangodedoria.hidalgo.gob.mx/descargables/plan-municipaldedesarrollo.pdf

Batalla Bonfil, Guillermo (1988). Teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos. *Anuario Antropológico* Núm.86 (13–53). Brasil: Editora Universldade de Brasilia/ Tempo Brasileiro.

_ _ (2003). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. *Patrimonio cultural y turismo*. Cuaderno 3. Pensamientos acerca del Patrimonio Cultural. Antología de Textos. México: CONACULTA.

Boisier, Sergio (1998). Post-scriptum sobre desarrollo regional: Modelos reales y modelos mentales. EURE, XXIV (72). Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago.

Bordieu, Pierre (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Catálogo de localidades. Resumen Municipal, Municipio de Tenango de Doria. SEDESOL. [en línea] Disponible en: http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=13&mun=060

Chamoux, Marie-Noëlle (1992). *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena*. México: CIESAS.

Churcill Conner, Nancy (2010). “La gestión del patrimonio cultural intangible: la experiencia del carnaval popular en la ciudad de puebla”. En Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón (coords). *Gestionar el Patrimonio en Tiempo de Globalización (251 - 264)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.

CONEVAL, (2014) Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social. [en línea] Disponible en: http://www.sedesol.gob.mx/work/models/SEDESOL/Informes_pobreza/2014/Municipios/Hidalgo/Hidalgo_060.pdf

Conway, Paul (2000). *La preservación en el mundo digital.* Chile: Centro Nacional de Conservación y restauración.

Corona Clemente, Lucero (2016). "Agricultura en Santa Mónica, Hidalgo". En Raymundo Sabino, Lourdes (coord.) L*os conocimientos de la gente de mi pueblo. Tecnologías tradicionales en Hidalgo* (15–26). México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, Colección Raíces Firmes.

Coronel Rivera, Juan Rafael (2003). "Telar de viento". En Juan Rafael Coronel Rivera y María Teresa Pomar, *Arte Textil*. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya. México: CONACULTA – INAH.

Correia, Mariana, (2007). "Teoría de la conservación y su aplicación al patrimonio en tierra". *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, 20(2), pp. 202-219. [en línea] Disponible en: http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8977/7276

Covarrubias Valderrama, Gerardo (Coord.) (2011). *Desarrollo Cultural comunitario. Opciones para la cohesión social. Una aproximación*. México: CONACULTA, Colección Intersecciones.

Curtis, James (2010). ¿Qué nos dice la fotografía documental? México. [en línea] Disponible en: www.iconofilia.com

De Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio (1992). *Theatro Americano. Descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones.* México: Ed. Trillas.

Di Pietro Paolo. L.J. (2001). Hacia un Desarrollo integrador equitativo y equitativo: una introducción al desarrollo local. Argentina: Ediciones CICCUS-La Crujía.

Domínguez Ruvalcaba, G. (2005). Video documental: del huipil a la Chilaba. Musulmanes en Chiapas. Tesis de Licenciatura. México: Puebla. Universidad de las Américas. [en línea] Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/dominguez_r_g/capitulo5.pdf

Down, James W. (1974). *Santos y supervivencias*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.

Escalante, Pablo (1989). Un milenio de lucha cotidiana. Apuntes para la historia Otomí. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. [en línea] Disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/507/3_un_milenio_de_lucha_cotidiana.pdf?sequence=1

Escobar, Arturo (1999). Antropología y desarrollo. *Manguaré 14* (pp. 47 – 73). E.E.U.U: Universidad de Massachusetts en Amherst.

Espejel, Carlos (2014). ¿Arte popular o artesanía? México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

Fernández, Justino (compilador) (1942). *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Hidalgo.* Vol. II. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Dirección Nacional de Bienes Nacionales.

Galinier, Jacques (1987). *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista.

Gallardo Arias, Patricia (2012. Ritualidad otomí. La jornada del campo, La Jornada. [en línea] Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2012/12/15/cam-otomi.html

García Canclini (1999). "Los usos sociales del Patrimonio Cultural". En Encarnación Aguilar Criado (1999). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16 – 33). España: Consejería de Cultura. Junta Andalucía.

García Valecillo, Zaida (2009). ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.* 2 (7). 271-280. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Liberador.

Gillow, John y Bryan, Sentance (1999). T*ejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. España: Edit. Nerea.

Giménez Montiel, Gilberto (2003). Cultura como identidad y la identidad como cultura. México: Instituto de Investigaciones sociales, UNAM. [en linea] Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf

_ _ (2005). *Teoría y análisis de la cultura.* México: CONACULTA, Vol. 1.

_ _ (2007). *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA, ITESO.

Granados, Berenice Vázquez y de los Santos Elena (2011) . Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. *Arte textil hidalguense. Revista de Literaturas Populares.* XI (1). 177-182.

Gual-Díaz, Martha y Rendón-Correa, Alejandro (Compiladores) (2014). *Bosques Mesófilos de Montaña de México diversidad, ecología y manejo*. México: CONABIO.

Guardiola, Jorge, Strzelecka, Ewa y Gagliardini, Guiliserena (Coord.) (2010). *Economía y desarrollo. Visiones desde distintas disciplinas*. España: Universidad de Granada

IMSS (2016). *Diagnóstico Situacional Santa Mónica*. UMR No. 49 Santa Mónica. México: Instituto Mexicano del Seguro Social. Delegación Estatal en Hidalgo. Programa IMSS-Prospera. Región I Pachuca–Metepec.

INALI (2016). Agrupación lingüística: otomí. Familia lingüística: Oto-mangue [en línea] Disponible en: http://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_otomi.html

Johnson, Irmgard W. y Rosario Ramírez (2005). "Indumentaria otopame en el Museo Nacional de Antropología". En *Arqueología Mexicana*, XIII (73). 46-51.

Johnson, Kristen (2015). *Saberes enlazados: la obra de Irmgard Weitlener.* México: Artes de México.

Kugel, Verónica (Coord.) (2012). "Un vistazo a al pasado de la Sierra Otomí – Tepehua". En *Naturalmente inigualable. Una invitación a la Sierra Otomí–Tepehua* (pp. 6-8). México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo.

Lacarrieu, Mónica (2008). ¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión. Boletín de Gestión Cultural. Septiembre. [en linea] Disponible en: http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc17-MLacarrieu.pdf

Lastra, Yolanda, (2006). *Los otomíes, su lengua y su historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

León – Portilla, Miguel (2012). "Prólogo". En Claude Stresser – Péan (2012). *De la vestimenta y los hombres. Une perspectiva histórica de la indumentaria textil en México* (pp. 13 – 17) México: Fondo de Cultura Económica.

Lewis, Ethel, (1959). *La novelesca historia de los textiles*. España: Editorial Aguilar.

Maass Moreno, Margarita y Recama Mejía, Ana Lucía (2014). *Dimensión social de la cultura. Gestión cultural para el desarrollo Sostenible*. México: CONACULTA , Colección Intersecciones.

_ _ (2006). *Gestión cultura, comunicación y desarrollo. Teoría y práctica.* México: CONACULTA, Colección intersecciones.

_ _ y Carvajal Cortés, Rocío (2012). *Cultura, desarrollo y cooperación internacional: Una aproximación desde la perspectiva sistémica.* México: Cooperación Internacional, Instituto Mora: Universidad Iberoamericana.

Macho Morales, Diana Itzel (2016). *Tenango: del autoconsumo a la falsificación. Producción textil e identidad étnica en Tenango de Doria, Hidalgo.* Tesis de maestría en Antropología Social. México: Escuela Nacional de Antropología.

Machuca, José Antonio (2006). “El carácter integral del patrimonio”. En Irene Vázquez y Narciso García, (coord.) *El Patrimonio Intangible. Investigaciones y propuestas para su conservación (92 - 103)*. México: INAH.

_ _ (2004). “Reflexiones en torno a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”. En Bruno Aceves (Ed.). *Patrimonio cultural y turismo*. Cuaderno 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial (pp. 75-96). México: CONACULTA.

Magaña Mejía, Daisy y López Paniagua, Rosalía (2013). “Desarrollo Local y educación ambiental. La formación de actores sociales en un contexto indígena”. En Rosalía López Paniagua e Hilda Guerrero García Rojas, (Coord.). *La sustentabilidad en el marco del desarrollo loca*l (pp.200-235). México, Universidad Michoacán de San Nicolás de Hidalgo.

Manrique, Leonardo (1969). *The otomí. Handbook of middle american indians.* Vol. 8. EUA: Ed. Austin, Texas, University of the Texas Press.

Maraña, Maider (2010). Cultura y desarrollo. Evolución y perspectivas. UNESCO Etxea, Cuadernos de trabajo No. 1. [en línea] Disponible en: http://www.unescoetxea.org/dokumentuak/Cultura_desarrollo.pdf

Meneses Lozano, Héctor Manuel (2014). *Telas emplumadas: La exquisitez del tejido mesoamericano*. México: Instituto Nacional de Antropología.

Millán, Saúl (2004) “Cultura y patrimonio tangible: contribuciones desde la Antropología en Patrimonio cultural oral e inmaterial”. En Bruno Aceves, (Ed.) *Patrimonio cultural y turismo*. Cuaderno 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial (pp: 57-74). México: CONACULTA.

Monsalve Morales, Lorena (2011). Gestión del Patrimonio Cultural y Cooperación internacional. *Cuadernos de Cooperación para el Desarrollo* N.6. Colombia: Escuela Latinoamericana de Cooperación y Desarrollo.

Morales Guzmán, Flor (Coord.) (2008) Grupos étnicos y comunidades culturales en México. Compendio: Somos mexicanos. México, Modelo educación para la vida y el trabajo. [en línea] Disponible en: http://www.cursosinea.conevyt.org.mx/para_asesor/auto_asesores/cd/saber_mas_mevyt/somos_mexicanos_3e/3_SM_compendio.pdf

Nivón Bolán, Eduardo y Sánchez Bonilla, Delia (2012). *La gestión cultural y las políticas públicas*. Chile: Universidad de Chile.

Noriega de Autrey, María Nieves (Edit.) (2014). Atlas de Textiles indígenas. *Arqueología Mexicana*. Edición especial # 55, junio.

Novo, María (2006). "El desarrollo local en la sociedad global: hacia un modelo "glocal" sistémico y sostenible". En *Desarrollo Local y Agenda 21.* España: Pearson Education.

OEI (s/a) Documentos y encuentros internacionales sobre cultura y desarrollo en Cultura y Desarrollo. [en línea] Disponible en: http://www.oei.es/historico/cultura/cultura_desarrollo.htm

Ortega Ramos, Tania (2016). *La indumentaria típica y su transformación. Una propuesta de diseño para las mujeres de Pinotepa de Don Luis.* Tesis de maestría en arte y diseño. México: FAD-UNAM.

PNUD (2004) La democracia en América Latina. Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos. [en línea] Disponible en: http://www2.ohchr.org/spanish/issues/democracy/costarica/docs/PNUD-seminario.pdf

Pérez de Cuellar, J. (pról.) (1997). Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. París: UNESCO.

Pérez Ruíz, Maya Lorena (2004). "Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía". En Bruno Aceves (Ed.) *Patrimonio cultural y turismo.* Cuaderno 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial (pp. 13-28). México: CONACULTA.

Quintana Peña, Alberto (2006) Metodología de investigación Científica Cualitativa, Lima UNMSM. [en línea] Disponible en: http://ciencias-sociales.webcindario.com/PDF/Cualitativa/Inv_quintana.pdf

Quintero Morón, Victoria (2003) El patrimonio inmaterial: ¿Intangible? Reflexiones en torno a la documentación del patrimonio oral e inmaterial" [en línea] Disponible es: http://www.academia.edu/1316697/El_patrimonio_inmaterial_intangible_Reflexiones_en_torno_a_la_documentaci%C3%B3n_del_patrimonio_oral_e_inmaterial_

Requejo Osorio, Agustín (1989). "Intervención pedagógica–social y desarrollo comunitario". *Pedagogía social: Revista Interuniversitaria*, núm. 4. pp.169-180. España: Universidad Pablo de Olavide.

Rezsohazy R. (1988). *El desarrollo comunitario. Participar, programar e innovar.* España: Narcea S.A de Ediciones Madrid.

Romero Picón, Yuri y Jiménez Becerra, Javier (2004) ¿Por qué hablar de capitales tangibles en la antropología del desarrollo? (87 - 102). Colombia: Manguaré 18. [en linea] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4862412.pdf

Ruschel Robinson, Fernanda (2013). *El uso del ixtle en el Valle del Mezquital.* Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sachs, W. (editor) (1996). Diccionario del desarrollo. Una guía del conocimiento como poder, Perú: PRATEC. [en línea] Disponible en: https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/SESION-6-Sachs-Diccionario-Del-Desarrollo.pdf

Santos García, Benedicto (2009). *La fibra sensible. Fibras vegetales, tejiendo plantas.* España: Jardín Botánico Atlántico de Gijón.

Sen, Amartya (1998). Las teorías del desarrollo a principios del siglo XXI. Cuadernos de Economía. núm. 29. pp.73-100. Colombia [en línea] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4934951.pdf

_ _ (s/a) "La cultura como desarrollo contemporáneo". [en línea] Disponible en: http://www.unrc.edu.ar/publicar/25/dos.html

Sosme Campos, Miguel Ángel (2013). *Tejedoras de esperanza: empoderamiento en las mujeres de los grupos de tejedoras de la Sierra de Zongolica.* Tesis de licenciatura en Antropología social. México: Universidad Veracruzana, Facultad de Antropología.

Soustelle, Jacques (2012). *La familia otomí-pame del México central.* México, Fondo de cultura Económica.

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

_ _ (1988). *Tejido en curva en México. Acervo fílmico de Guy y Claude Stresser- Pean.* [en línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YFuES5qvQ4o

Taylor, J. S, Bogdan, R (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona, Paidós. [en línea] Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=EQanW4hLHQgC&printsec=frontcover&hl=es&source=-gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Terry Gregorio, J.R. (2011) "Cultura, identidad cultural, patrimonio y desarrollo comunitario rural: una nueva mirada en el contexto del siglo XXI latinoamericano". En *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, junio [en línea] Disponible en: www.eumed.net/rev/cccss/12/

Toledo, Víctor (1996a). "*Principios etnoecológicos para el desarrollo sustentable de comunidades campesinas e indígenas*", en Etnoecológica, 6 (8), pp. 7-41.

Topete, Hilario (2013). "La salvaguardia, una propuesta". En *Experiencias de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (107 - 118.). México: UNAM, Centro regional de investigaciones Multidisciplinarias.

Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés.UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. [en línea] Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf

_ _ (2008) La documentación comunitaria contribuye a la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial en Filipinas. [en línea] Disponible en: https://ich.unesco.org/es/filipinas-documentacion-de-la-comunidad-00261

_ _ (2013) El patrimonio Cultural Inmaterial: una fuerza para el desarrollo sostenible. [en línea] Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/media-services/in-focus-articles/intangible-cultural-heritage-for-sustainable-development/

_ _ (s/a) Patrimonio Cultural Inmaterial y Desarrollo Sostenible. [en línea] Disponible en: https://ich.unesco.org/doc/src/34299-ES.pdf

Vargas Castro, José Alejandro (2006). *El desarrollo local en el contexto de la globalización. Tres casos de estudio en el Estado de México: San Mateo Atenco, Valle de Bravo y Villa Guerrero.* México: Instituto Nacional de Administración Pública.

Vargas González, Pablo (2009). *Pobreza, migración y desempleo: mujeres en la región otomí-tepehua de Hidalgo*. México, 53 Congreso Internacional de Americanistas. [en línea] Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362011000200006

Vázquez y de los Santos, Elena (2010). *Los Tenangos: mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Villaseñor Alonso, Isabel y Zolla Márquez, Emiliano (2012). Del patrimonio cultural inmaterial a la patrimonalización de la cultura. Revista *Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario*, 6(12). 75-100.

Wright Carr, David Charles, (2005). Lengua, cultura e historia de los otomíes. En *Arqueología Mexicana*, XIII(73). 27 – 32.

Glosario

Amole: Planta agavácea con tallo blanco. Su raíz se utiliza como material jabonoso para lavar.

Artisela : Hilo de procedencia industrial similar al estambre utilizado para bordar o tejer.

Cardar: Acción de desenredar pedazos de lana de borrego con dos peines grandes que se mueven en direcciones opuestas.

Coyuchi: Algodón de color café que se produce en el Estado de Guerrero, principalmente en las zonas Amuzgas.

Descrudado: Proceso que consiste en retirar la grasa de la fibra para que la polilla, en el caso de la lana, no penetre la fibra, o para retirar el almidón en el caso del algodón.

Enjulios: Palos de madera que forman parte del telar de cintura y ayudan a tensar la urdimbre

Enredo: Tela amplia de cualquier tipo de fibra utilizada por las mujeres como falda. Se ajusta a la cintura con ayuda de una faja o cinturón.

Faja: Pieza de tela larga y estrecha que se ata a la cintura para ceñir prendas de vestir como enredos, faldas o pantalones.

Hilado: Proceso mecánico o manual en el que a partir de la torsión se unen pedazos de fibra para convertirlos en un hilo continuo.

Huipiles: Prenda rectangular sin mangas que sirve para cubrir el torso de hombres y mujeres.

Jiyote: Vara que permite levantar los hilos inferiores de la urdimbre para que se genere un cruce. Los hilos de la urdimbre se agarran de uno en uno, de izquierda a derecha para proceder a enrollarlos sobre esta vara.

Machete: Pedazo plano de madera que aprieta el tejido cada vez que la trama atraviesa la urdimbre.

Madejas: Porción de fibra hilada que se recoge en vueltas iguales para poder ser utilizada posteriormente.

Malacate: Instrumento para hilar que consiste en una vara de aproximadamente 40 cm de largo y una piedra circular de barro, hueso, madera o piedra con un agujero en la parte central donde se coloca la vara.

Mecapal: Pedazo de tela al que se le agrega un trozo de cuerda en cada uno de sus extremos y se coloca alrededor de la cintura de la tejedora para tomar el enjulio inferior del telar.

Pepenador: Palo de madera pequeño y angosto que ayuda a contar y a levantas los hilos para formar figuras sobre los lienzo.

Quechquémitl: Prenda femenina que sirve para cubrir el torso. Cons-

ta de dos pedazos de tela que se unen en los extremos y forman un pico al frente.

Trama: Hilo que atraviesa el interior de la urdimbre de manera horizontal.

Vareado: Proceso que consiste en golpear vigorosa y rítmicamente la fibra de algodón con dos varas hasta que se adelgace y esponje.

Urdimbre: Conjunto de hilos paralelos colocados de forma vertical en el telar y tensados por los extremos con los enjulios. Su ancho depende del número de hilos que la componen.

Urdir: Acción de pasar el hilo por tres o más palos de madera enterrados en la tierra o colocados sobre una base firme a manera de zigzag, formando al menos 2 cruces. La repetición de esta acción da como resultado la conformación de la urdimbre.