

Volumen 1 - Número 2 - Abril/Junio 2014

# REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 0719-4706

Homenaje a  
**Miguel  
León-Portilla**

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL  
REVISTA INCLUSIONES

Portada: Kevin Andrés Gamboa Cáceres



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS  
CAMPUS SANTIAGO

## CUERPO DIRECTIVO

### Directora

**Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Subdirectora

**Lic. Débora Gálvez Fuentes**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Editor

**Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

**Héctor Garate Wamparo**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Cuerpo Asistente

#### Traductora: Inglés – Francés

**Lic. Ilia Zamora Peña**  
*Asesorías 221 B, Chile*

#### Traductora: Portugués

**Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón**  
*Asesorías 221 B, Chile*

#### Diagramación / Documentación

**Lic. Carolina Cabezas Cáceres**  
*Asesorías 221 B, Chile*

#### Portada

**Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres**  
*Asesorías 221 B, Chile*

## COMITÉ EDITORIAL

### Mg. Carolina Aroca Toloza

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

### Dr. Jaime Bassa Mercado

*Universidad de Valparaíso, Chile*

### Dra. Heloísa Bellotto

*Universidad de San Pablo, Brasil*

### Dra. Patricia Brogna

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

### Dra. Nidia Burgos

*Universidad Nacional del Sur, Argentina*

### Mg. María Eugenia Campos

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

### Dr. Lancelot Cowie

*Universidad West Indies, Trinidad y Tobago*

### Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

*Universidad Autónoma de Madrid, España*

### Dr. Pablo Guadarrama González

*Universidad Central de Las Villas, Cuba*

### Mg. Amelia Herrera Lavanchy

*Universidad de La Serena, Chile*

### Mg. Mauricio Jara Fernández

*Centro de Estudios Hemisféricos y Polares, Chile*

### Mg. Cecilia Jofré Muñoz

*Universidad San Sebastián, Chile*

**Mg. Mario Lagomarsino Montoya**

*Universidad de Valparaíso, Chile*

**Dr. Claudio Llanos Reyes**

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

**Dr. Werner Mackenbach**

*Universidad de Potsdam, Alemania  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica*

**Mg. Pablo Mancilla González**

*Universidad Santo Tomás, Chile*

**Ph. D. Natalia Milanesio**

*Universidad de Houston, Estados Unidos*

**Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer**

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

**Ph. D. Maritza Montero**

*Universidad Central de Venezuela, Venezuela*

**Mg. Julieta Ogaz Sotomayor**

*Universidad de Los Andes, Chile*

**Mg. Liliana Patiño**

*Archiveros Red Social, Argentina*

**Dra. Rosa María Regueiro Ferreira**

*Universidad de La Coruña, España*

**Mg. David Ruete Zúñiga**

*Universidad Nacional Andrés Bello, Chile*

**Dr. Efraín Sánchez Cabra**

*Academia Colombiana de Historia, Colombia*

**Dra. Mirka Seitz**

*Universidad del Salvador, Argentina*

**Lic. Rebeca Yáñez Fuentes**

*Universidad de la Santísima Concepción,  
Chile*

## **COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL**

### **Comité Científico Internacional de Honor**

**Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas**

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Dr. Horacio Capel Sáez**

*Universidad de Barcelona, España*

**Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar**

*Universidad de Los Andes, Chile*

**Dr. Adolfo Omar Cueto**

*Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

**Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg**

*Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia  
Universidad de California Los Ángeles,  
Estados Unidos*

**Dra. Antonia Heredia Herrera**

*Universidad Internacional de Andalucía, España*

**Dr. Miguel León-Portilla**

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Dr. Miguel Rojas Mix**

*Coordinador de la Cumbre de Rectores de  
Universidades Estatales de América Latina y  
el Caribe*

**Dr. Luis Alberto Romero**

*CONICET / Universidad de Buenos Aires,  
Argentina*

# REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS  
CAMPUS SANTIAGO

**Dr. Adalberto Santana Hernández**  
*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*  
*Director Revista Cuadernos Americanos,  
México*

**Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso**  
*Universidad de Salamanca, España*

**Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

## Comité Científico Internacional

**Mg. Elian Araujo**  
*Universidad de Mackenzie, Brasil*

**Dr. Miguel Ángel Barrios**  
*Instituto de Servicio Exterior Ministerio  
Relaciones Exteriores, Argentina*

**Dra. Ana Bénard da Costa**  
*Instituto Universitario de Lisboa, Portugal*  
*Centro de Estudios Africanos, Portugal*

**Dra. Noemí Brenta**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

**Ph. D. Juan R. Coca**  
*Universidad de Valladolid, España*

**Dr. Antonio Colomer Vialdel**  
*Universidad Politécnica de Valencia, España*

**Dr. Christian Daniel Cwik**  
*Universidad de Colonia, Alemania*

**Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros**  
*Universidad Federal de Pelotas, Brasil*

**Dr. Miguel Ángel de Marco**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
*Universidad del Salvador, Argentina*

**Dr. Andrés Di Masso Tarditti**  
*Universidad de Barcelona, España*

**Ph. D. Mauricio Dimant**  
*Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel*

**Dr. Jorge Enrique Elías Caro**  
*Universidad de Magdalena, Colombia*

**Dra. Claudia Lorena Fonseca**  
*Universidad Federal de Pelotas, Brasil*

**Dra. Patricia Galeana**  
*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez**  
*Instituto Tecnológico Metropolitano,  
Colombia*

**Dra. Andrea Minte Münzenmayer**  
*Universidad de Bio Bio, Chile*

**Mg. Luis Oporto Ordóñez**  
*Universidad Mayor San Andrés, Bolivia*

**Dra. María Laura Salinas**  
*Universidad Nacional del Nordeste, Argentina*

**Dra. Emilce Sena Correa**  
*Universidad Nacional de Asunción, Paraguay*

**Dra. Jaqueline Vassallo**  
*Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

**Dr. Evandro Viera Ouriques**  
*Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil*

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:  
**CEPU – ICAT**

Centro de Estudios y Perfeccionamiento  
Universitario en Investigación  
de Ciencia Aplicada y Tecnológica  
Santiago – Chile

## Indización

Revista Inclusiones, indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals



**LOS TEXTILES NAHUAS Y OTOMÍES  
(ARTE, TRADICIÓN Y DINÁMICA CULTURAL INDÍGENA)**

**THE NAHUA AND OTOMY TEXTILES  
(ART, TRADITION AND ABORIGIN CULTURAL DYNAMICS)**

**Dr. Arturo Gómez Martínez**

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México  
Subdirección de Antropología – Museo Nacional de Antropología, México  
arturo\_gomez@inah.gob.mx

**Fecha de Recepción:** 12 de abril 2014 – **Fecha de Aceptación:** 20 de abril de 2014

**Resumen**

Los textiles indígenas de México son parte de los procesos culturales e históricos de un territorio diverso en identidades étnicas y rico en expresiones artísticas, por mediación del cuerpo las ropas son los vehículos idóneos donde se encarnan los símbolos como códigos comunicativos del poder, la estratificación social, la moda, la apreciación estética y la configuración económica; las telas han sido motivo de invenciones tecnológicas y de reflexiones estéticas, el uso de las matemáticas adquiere sentido con la mecanización de las técnicas de manufactura y las decoraciones constituyen el acervo iconográfico que nos remite al pensamiento cosmogónico. En este trabajo se estudian los tejidos y bordados nahuas y otomíes del municipio de Pahuatlán en el Estado de Puebla, ambos pueblos indígenas tienen tradiciones textiles compartidas, pero también poseen elementos que los definen y los identifican.

**Palabras Claves**

Textiles – México – Nahuas – Otomíes – Arte – Simbolismo

**Abstract**

The aborigin textiles from Mexico form part of the cultural and historical processes of a diverse territory speaking about ethnic identities and rich in artistic expressions, through the body clothes are the suitable vehicles where the symbols are personified as communicative codes of the power, the social stratification, the fashion, the aesthetics appreciation and the economical configuration; fabrics have been the reason of technological inventions and aesthetics reflections, the use of the mathematics acquire a sense with the mechanization of the technique to manufacture and the decorations establish the iconographical heritage that remit us to the cosmogonic thought. This work is studying the weaves and embroideries of Nahua and otomies of the municipality of Pahuatlán in the Estado de Puebla, both aboriginal towns have textile traditions shared, but they also have elements that define and identify them.

**Keywords**

Textiles – Mexico – Nahuas – Otomies – Art – Symbolism

Los textiles nahuas y otomíes (Arte, tradición y dinámica cultural indígena) pág. 75

**Dr. Arturo Gómez Martínez**  
**Instituto Nacional de Antropología e Historia, México**  
**Subdirección de Antropología – Museo Nacional de Antropología, México**

**THE NAHUA AND OTOMY TEXTILES (ART, TRADITION AND ABORIGIN CULTURAL DYNAMICS)**

**OS TECIDOS NAHUAS E OTOMÍES (ARTE, TRADIÇÃO E DINÂMICA CULTURAL INDÍGENA)**

**LES TEXTILS NAHUAS ET OTOMÍES (ART, TRADITION ET DINAMIQUE CULTURELLE INDIGÈNE)**

#### **Abstract**

The aborigin textiles from Mexico form part of the cultural and historical processes of a diverse territory speaking about ethnic identities and rich in artistic expressions, through the body clothes are the suitable vehicles where the symbols are personified as communicative codes of the power, the social stratification, the fashion, the aesthetics appreciation and the economical configuration; fabrics have been the reason of technological inventions and aesthetics reflections, the use of the mathematics acquire a sens with the mechanization of the technique to manufacture and the decorations establish the iconographical heritage that remit us to the cosmogonic thought. This work is studying the weaves and embroideries of Nahua and otomies of the municipality of Pahuatán in the Estado de Puebla, both aboriginal towns have textile traditions shared, but they also have elements that define and identify them.

#### **Resumo**

Os tecidos indígenas do México fazem parte dos processos culturais e históricos de um território diversificado em identidades étnicas e rico em expressões artísticas, por meio do corpo, as roupas são os veículos idôneos onde se encarnam os símbolos como códigos comunicativos do poder, a estratificação social, a moda, a apreciação estética e a configuração econômica; as telas têm sido motivo de invenções tecnológicas e de reflexões estéticas, o uso da matemática adquire sentido com a mecanização das técnicas de manufatura e as decorações constituem o acervo iconográfico que nos remite ao pensamento cosmogônico. Neste trabalho são estudados os tecidos e bordados nahuas e otomíes do município de Pahuatlán, no estado de Puebla, ambos os povos indígenas têm tradições têxteis compartilhadas, porém, também, possuem elementos que os definem e os identificam.

#### **Résumé**

Les textiles indigènes de Mexique forment part des processus culturels et historiques d'un territoire diverse si nous parlons sur identités ethniques et riches en expressions artistiques, à travers le corps, les vêtements sont les véhicules indiqués où les symbolessont personnifiés comme des codes communicatifs du pouvoir, la stratification sociale, la mode, l'appréciation esthétique et la configuration économique. Tissus ont été la raison des inventions technologiques et des réflexions esthétiques, l'usage des mathématiques acquiert un sens avec la mécanisation de la technique pour manufacturer et les décorations établissent le patrimoine iconographique qui nous expédie à la pensée cosmogonique. Ce travail est en train d'étudier les tissus et brodés nahuas et otomíes de la municipalité de Pahuatán dans l'Estado de Puebla les deux villages indigènes ont des traditions textiles partagées, mais aussi possèdent des éléments que les définent et les identifient.

#### **Keywords**

Textiles – Mexico – Nahuas – Otomies – Art – Symbolism

#### **Palavras-Chaves**

Tecidos – México – Nahuas – Otomíes – Arte – Simbolismo

#### **Des mots clés**

Textils – Mexique – Nahuas – Otomíes – Art – Symbolisme

Los textiles indígenas de México expresan el resultado de un largo proceso de configuración cultural que integra conocimientos tecnológicos y tradiciones; desde la época prehispánica a la actualidad se han sumado múltiples aportaciones de diversas latitudes y tiempos, hasta estructurar tradiciones textiles bien definidas regionalmente. La dinámica cultural de los pueblos ha implicado los cambios en el uso y la función de los textiles, constantemente se actualizan y se revitalizan los valores con respecto a la identidad, la estética, el color, la ornamentación, las formas, el diseño, la moda y los espacios de distribución. La producción de los objetos textiles no sólo tienen un uso en el ámbito local, actualmente se han insertado en las formas económicas, lo que permite su distribución a otros espacios y latitudes que se han conquistado mediante el proceso de mundialización.

Los grupos indígenas nahuas y otomíes a los que aludimos en este estudio, habitan en el municipio de Pahuatlán, ubicado en la Sierra Norte de Puebla, entre las estribaciones de la Sierra Madre Oriental y en las colindancias de la región cultural Sur de La Huasteca; las localidades más importantes son San Pablito, Xochimilco, Zacapehuaya, Atla, Xolotla, Mamiquetla y Atlaltongo<sup>1</sup>. Como en muchos pueblos indígenas, las precarias condiciones de vida son recurrentes, la escarpada geografía debilita la comunicación en tiempos de lluvia, la economía se basa en la agricultura temporal de autoconsumo con el cultivo del maíz, el frijol, el café, el chile, el cacahuate y la caña de azúcar; así como la fabricación artesanal del papel amate y los textiles. El flujo económico de mercancías externas es notorio, los mercaderes distribuyen refrescos embotellados, cervezas, azúcar, harinas de maíz, arroz, especias, comida enlatada, galletas, aceites, telas, hilos, vasijas de peltre y objetos de plástico. La escasa rentabilidad de la tierra y en consecuencia la falta de fuentes empleo, ha posibilitado la emigración de la población joven hacia las ciudades más próximas como Tulancingo, Poza Rica, Puebla y el Distrito Federal, otros más han migrado hacia los Estados Unidos en busca de mejorar sus condiciones de vida.

La interculturalidad de la región es el resultado de los procesos históricos que se remontan a la época prehispánica de las conquistas mexicas, cuando se asentaron las guarniciones militares que aseguraban el tributo de los subyugados señoríos otomíes; en el periodo posclásico se conformó un pequeño corredor nahua, encabezados por el señorío de Atlan<sup>2</sup>. En la actualidad esta franja territorial nahua se encuentra en la zona otomí, integrada por las localidades de Atla, Xolotla, Atlaltongo y Mamiquetla.

Aun cuando comparten territorio con sus vecinos otomíes, los nahuas preservan códigos y tradiciones propias de su cultura, procuran no relacionarse de manera social ni familiar con ellos. Por otra parte los nexos económicos se dan sin mayor problema, de igual manera son compartidas las ideologías religiosas tradicionales, principalmente las relacionadas con la cosmovisión, la salud, el ciclo agrícola y los ritos agrarios.

El trabajo artesanal textil es una actividad que ha cobrado importancia entre las mujeres nahuas y otomíes, pues los productos se comercializan en la región y con ello contribuyen en los gastos que se generan en sus hogares. Se han conformado agrupaciones civiles a la usanza de las normas locales, con el fin de acceder a los apoyos que ofrecen las instituciones gubernamentales de fomento cultural y comercial.

---

<sup>1</sup> La información de este trabajo proviene de varias temporadas de campo, realizadas desde año 2006 al 2013.

<sup>2</sup> Una amplia información del tema lo aporta Hanz Lenz. El papel indígena mexicano (México: SEP/Setentas, 1973).

En este trabajo partimos de los conceptos que nos permiten aproximarnos al objeto de estudio; sin ir más allá de la discusión teórica, es de gran utilidad retomar los postulados de la antropología estructural, aludiendo que dentro de una cultura el significado es producido y reproducido a través de varias prácticas, fenómenos y actividades que sirven como sistemas de significación.<sup>3</sup> Consideramos al textil indígena como un conjunto simbólico, producto de una colectividad y referente de una cultura, contiene elementos de la vida cotidiana, ritual y del pensamiento con el que se transmiten los significados.

El modelo ampliamente conocido de Roman Jakobson sobre la comunicación, es útil para la exploración de los textiles como códigos comunicativos, en el sentido que lo ubica para todos los modos de comunicación y cada elemento tiene sus funciones basadas en relaciones. La función referencial, define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia; la emotiva, las relaciones entre el mensaje y el emisor; la connotativa o conminativa, entre el mensaje y el receptor; la poética y estética, la relación del mensaje consigo mismo; la fáctica, afirma, mantiene o detiene la comunicación y la metalingüística, define el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser entendidos por el receptor<sup>4</sup>. Este modelo permite destacar la relación como parte de las estructuras que conforman las tradiciones culturales.

Retomar el método de los estudios lingüísticos para los textiles, ayuda a explorarlos como mecanismos de la cultura con el que se proyectan mensajes comunicativos, esto nos conlleva a comprender el objeto, no en su apariencia sustancial sino en sus aspectos relacionales, aceptando el carácter inescindible de la entidad forma-contenido en el seno de la trama de relaciones que la constituye<sup>5</sup>. Lévi-Strauss al analizar los mitos como forma de lenguaje, extiende el modelo lingüístico al campo de la antropología. Los mitos a pesar de su diversidad pueden reducirse a variaciones dentro de estructuras universales, cuando son combinados para conocer su sentido:

Estas reglas combinatorias forman una especie de gramática que permite ir más allá de la superficie del lenguaje para descubrir un conjunto de relaciones, una lógica que constituye el “sentido” de este mito. Esta puesta de manifiesto de las relaciones sirve también para tratar los sistemas totémicos o las relaciones de parentesco que se convierten en “redes de comunicación”, en códigos que permiten transmitir mensajes<sup>6</sup>.

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

Uno de los aspectos que hemos destacado en el estudio de los textiles de Pahuatlán es la iconografía, es un término ampliamente utilizado en la Historia del Arte que busca entender el mensaje de las imágenes y reconocer el tema al que aluden. La

---

<sup>3</sup> José Luis Pardo, *Estructuralismo y Ciencias Humanas* (España: Akal, 2001), 22.

<sup>4</sup> Pierre Guiraud, *La semiología* (México: Siglo Veintiuno, 2008), 13-15.

<sup>5</sup> José Sazbón, *Introducción al estructuralismo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).

<sup>6</sup> Armant Mattelart y Michele Mattelart, *Historia de las teorías de la comunicación* (Barcelona: Paidós, 1997), 62.

iconografía se aboca a la identificación de las imágenes brindando la significación narrativa y alegórica (ideas expresadas en imágenes), siempre determinada por las tradiciones y los estilos de cada cultura, en su dimensión espacial y temporal<sup>7</sup>.

El estudioso del arte Panofsky propone que la iconología es un método que permite al investigador la interpretación de las imágenes, sugiere que la iconografía debe seguir tres pasos en su análisis:

- 1.- Análisis preiconográfico: se analiza la obra dentro del campo estilístico, ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.
- 2.- Análisis iconográfico: analiza los elementos que acompañan a la obra y sus diferentes atributos o características.
- 3.- Análisis iconológico: analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó<sup>8</sup>.

En resumen, atribuye que el símbolo es el elemento iconográfico que permite la lectura de la obra artística, tras su descripción se ha de llegar a identificar los elementos, ponerlos en analogía con otros similares que establezcan una misma lectura, estando sujetos a idéntico contexto semántico.

El valor de una composición iconográfica radica no solo en la reunión de imágenes lógicamente concordantes, sino en la importancia figurativa de cada imagen y en distribución espacial que se les designe a todas en el conjunto. Así importancia y distribución corresponden a una coherencia temática que dispone el conjunto como un mensaje articulado ordenadamente. Sin embargo la polivalencia de los símbolos, la viabilidad de concordancia en distintos niveles de significación, la posibilidad de que el conjunto pueda ser percibido desde diversos ángulos y con diversos enfoques, y que la capacidad del observador de formar encuadres diferentes, hace que una composición iconográfica compleja se superponga varios ordenes de distribución<sup>9</sup>.

En suma entendemos por iconografía textil como el conjunto de elementos decorativos y simbólicos plasmados en objetos, basados en imágenes que expresan lenguajes y comunican temas de los grupos humanos; éstas imágenes son signos comunicativos y representativos de la vida cotidiana, la mitología, la religión y la naturaleza; adquieren coherencia y significado en relación con el objeto y su forma. El color y la disposición de las imágenes determinan la estética y el simbolismo. La iconografía es un elemento que define la identidad cultural comunitaria de los textiles.

La producción de símbolos como sistemas comunicativos se produce gracias a la cosmovisión, de acuerdo a los planteamientos de Broda se entiende como la visión estructurada en la que se combinan de manera coherente nociones sobre el medio ambiente y sobre el cosmos<sup>10</sup>. Este concepto conlleva a otra categoría que es la ideología

<sup>7</sup> Rosina Lajo, *Léxico de arte* (Madrid: Akal, 1990), 26.

<sup>8</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1994), 22.

<sup>9</sup> Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor* (México: INAH, UNAM, 2009), 475.

<sup>10</sup> Johana Broda, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo de los cerros en Mesoamérica". Johana Broda, Estanislav Iwaniszewsky y Lucrecia Maupomé (eds.) *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica* (México: UNAM, 1991), 462.

y es la que tiene como función social de legitimar y justificar el orden establecido. Constituye el producto histórico de aquellas sociedades en las que ha surgido una diferenciación interna entre la clase dominante y el pueblo.

Los símbolos y sus contenidos se presentan en los términos del sincretismo, como el producto de varias tradiciones culturales que se han conjugado y reinterpretado para dar origen a un nuevo resultado, producto de la mezcla que pronto va adquiriendo su identidad particular<sup>11</sup>. Este sincretismo ocurre cuando los elementos indígenas se intercalan con las aportaciones ibéricas ocurridas en la Colonia, y aún no acaba, pues constantemente se adoptan y se adaptan imágenes simbólicas, así mismo se reelaboran los conceptos, hasta convertirlos en un complejo cultural que se va reelaborando de acuerdo a la dinámica de la vida cotidiana.

Los contenidos simbólicos de los textiles no son propiamente sistemas de escritura lineal que se puedan leer como libros, son testimonios gráficos que evidencian conceptos a manera de mitogramas, se trata de las imágenes que forman parte de un conjunto de representaciones simbólicas, plasmadas en diversos soportes materiales que testimonian contextos de cosmovisiones y mitologías; los elementos gráficos aluden a personajes y episodios que funcionan como recursos visuales, posibilitando que los miembros de una colectividad narren las historias de diversas maneras, sirven como guía para generar significados, constituyendo así un sistema simbólico codificado, permisible a un grupo social que le es funcional. Por sus características sinuosas en lógica y secuencia el mitograma refleja las abstracciones de ciertas realidades, desencadenando en el desarrollo verbal de las historias sintetizadas mediante las imágenes; también funciona como signos claves que inspiran la construcción de un discurso hablado y actuado, sin sujetarse a una estructura formal del tiempo y de los espacios. La flexibilidad de su interpretación mediante el habla, contribuye a que las representaciones fundamenten la tradición, pero al mismo tiempo permite su dinamismo y actualización.

En lo referente al proceso de la producción de los textiles, retomamos la apreciación de García Canclini, quien al estudiar las artesanías comenta que la producción responde a tres etapas fundamentales:

En la primera prevalece el valor de uso para la comunidad que lo fabrica, asociado al valor que su diseño e iconografía tiene para ella; en la segunda predomina el valor de cambio del mercado; en la tercera el valor cultural (estético) del turista que lo inscribe en un sistema simbólico, diferente –y a veces enfrentado– al del indígena<sup>12</sup>.

Derivado de lo anterior hemos observado que en las comunidades de estudio existen tres tipos de producción, la primera se concreta en el autoconsumo, en la segunda a una circulación de los objetos a nivel regional, y en la tercera los productos se elaboran para un mercado inducido, casi siempre asesorado por instituciones de fomento artesanal.

En las comunidades otomíes prevalecen los textiles tradicionales, mientras que entre los nahuas los productos adquieren un doble carácter, ya que se conservan como elementos propios de la economía y cultura productoras, mientras que los que no son consumidos localmente implican el establecimiento de relaciones comerciales más

---

<sup>11</sup> Félix Báez-Jorge, *Entre los naguales y los santos. Religión popular y ejercicio clerical en el México indígena* (Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1998), 56.

<sup>12</sup> Nestor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (México: Imagen, 1982), 121.

amplias, la participación dentro de la economía dominante, en que los objetos adoptan un significado diferente al ser consumidos fuera del contexto del grupo productor, modificando el uso, función y significado que originalmente se les dio.

### **Los textiles Nahuas**

La información registrada corresponde a las comunidades de Atla, Xolotla y Atlaltongo; el resultado obtenido es un registro de las técnicas de manufactura, los materiales utilizados, las imágenes ornamentales y las formas organizativas para la producción; de manera parcial se compilaron datos sobre el uso, función y distribución de los productos textiles. Las tejedoras son en su mayoría mujeres de edad muy avanzada, a ellas se les visitó en sus domicilios, quienes accedieron amablemente a enseñar sus prendas y telares, además de narrar un sinnúmero de relatos. El trabajo de registro iconográfico se hizo con gran orgullo y estima por parte de todos los habitantes, tanto las mujeres como algunos hombres de diferentes edades participaron en la identificación de las imágenes, narrando también los relatos con los que se asocian.

Se tuvo acceso a una gran cantidad de dechados coleccionados por las mujeres, para reproducir las imágenes fue necesario fotografiarlos y luego se sometieron a un proceso digital de registro cuadrículado y en vector, acción que gusta mucho a los indígenas, pues les permite tener sus diseños impresos en papel.

Con relación a los objetos y prácticas que han caído en desuso, la gente mayor mostró las evidencias que aún quedan, así también platicaron sobre los usos y funciones que tenían. Se recopiló un vocabulario de los materiales textiles que se empleaban y los que aún se emplean.

Entre las fibras más importantes que se maquillan por las artesanas nahuas de Pahuatlán destaca el algodón (*Gossypium*), desafortunadamente el cultivo de esta planta ha disminuido, en su lugar han cobrado importancia las fibras sintéticas. Existen dos clases de algodón según el matiz, uno de color café pardo, llamado *coyoichcatl* o algodón coyuche (*Gossypium mexicanum*), es de la serie de los arbustos y la fibra es corta; el más común es el de color blanco, algunos son de tipo arbustos y otros de árbol con fibras largas. El *ichtli* (*Agave furcroides*) se trabaja esporádicamente para la confección de morrales; en Atlaltongo emplean también las fibras de jonote (*Eliocarpus*) para la hechura de bolsas y costales; en Xolotla suelen usar los capullos de la ceiba o *pochotl* para el tejido de la ropa de algunos Santos. El pelo de los borregos (*tzohmitl*) también se utiliza en aplicaciones de bordado y brocado.

Aún cuando la seda es atribuida su llegada durante la Colonia, en Atla existen noticias de su uso hasta la segunda mitad del siglo XX, los nahuas recolectaban las bolsas de una oruga que habita en los árboles de guayabas y encinos; esta seda silvestre (*tlapakiotl*) era hilada y teñida para emplearse en bordados suntuosos para las divinidades.

Las diferentes fibras utilizadas para el tejido y el bordado cobran brillantez y vistosidad con los colores, el arte tintóreo que se practica entre los nahuas deviene de una larga tradición, se obtienen gamas de azul, rojo, verde, amarillo y solferino. En esta década las instituciones de fomento cultural han impulsado y ampliado la utilidad de los tintes productos de la herbolaria local. El uso del *mouhtli* (*Jacobina specigera*) es general,

con el se logran tonos morados, rojos y azul marino, al contacto con los alcalinos (cenizas del fogón) se producen matices verdes. Con la *sempoalxóchitl* (*Tagetes erecta*) y el *zacapalli* (*cuscuta tintórea*) se tiñe de color amarillo, mientras que del palo de Brasil o *Huitzcuahuitl* (*Haematoxylum brasiletto*) se logran tonos amarillos, naranjas, rojos y morados. Los mordentes y fijadores usados por los tintoreros son alumbre, tequesquite, semillas de aguacate, cenizas del fogón, fermento de maguey y orines de conejo. Hasta hace algunas décadas, las indígenas de Xolotla adquirían con los comerciantes de Santa Ana Hueytlalpan (Estado de Hidalgo) madejas de algodón hilado a mano y teñido de color rojo con *escuahuitl* (*Crotón*) y azul de añil, estos hilos se usaban para decorar los enredos y los *quechquémitl* que ya han quedado en desuso.

Para el bordado se utilizan materias primas industrializadas que se consiguen por vía de los mercaderes, ellos son los encargados de surtir estambres de lana, hilos policromos de algodón mercerizado, mantas, linos, cambayas y diversas clases de telas e hilos sintéticos.

El trabajo del hilado y el tejido en telar de cintura es escaso, hasta hace tres décadas constituía una actividad de mucha importancia en la comunidad, pues no sólo fabricaban para el autoconsumo, sino que producían excedentes para la venta en los mercados de la región.

El hilado es uno de los primeros pasos del trabajo textil, acción que se le conoce como *tzahualli* (torcer, hilar). El huso o *malacatl*, compuesto por una astilla y un volante de contrapeso en la parte inferior, sirve para torcer hilos de diferentes grosores y cabos. Para el hilado se preparan las fibras, el algodón es despepitado y abatanado para que los filamentos se extiendan y esponjen, esta tarea se le conoce como *tlapochina*; la lana sigue un proceso similar utilizan cardas o se separan los filamentos manualmente. Lista la fibra es hilada con un huso, impulsándolo en el extremo superior para que gire en torno a un cajete diminuto (*tzahualcaxitl*), propio para esta labor, en algunas ocasiones también puede girarse sobre el suelo. En el giro, las fibras alineadas se tuercen al evitar que se enrolle en el huso. Cuando está lista la porción de hilo, se recoge en el astil. Seguidamente se saca el hilo y se dispone en ovillos, listo para ser tejido.

El telar de cintura hecho a través de simples maderos, varas y mecates es utilizado para fabricar distintas clases de mantas, e incluso combinando varias técnicas de tejido y ornato. Para formar el telar, primero es considerado el largo de la pieza a tejer, seguidamente clavan en el suelo tres juncos para formar la urdimbre, alineando sobre ellos alternadamente pares e impares de hilos. Acabando lo anterior se colocan dos juncos al telar, uno en cada extremo, en la porción central, se pone otro más que sirve de deslizador y separador de hilos. Seguidamente, uno de los extremos del telar es amarrado en un poste, mientras que el otro se tensa sostenido en la cintura de las tejedoras. Después de lo anterior, a los hilos se les aplica una goma de agua de nixtamal o atole de masa para hacerlos más consistentes y evitar que se diluyan con facilidad en el momento del tejido. Posteriormente se deja secar en el sol y más tarde los hilos son separados y alineados; se coloca el lizo, amarrando uno por uno los hilos de la capa superior, dejando asas sueltas para que puedan subir y bajar. Una vez listo el telar se comienza a tejer, pasando la trama en la urdimbre y apretando con una lanzadera de madera denominado en lengua náhuatl *tzotzopaztli* o también *cuamachete*. Los telares son simples o complejos; en los primeros se producen lienzos lisos y brocados; mientras que en los segundos se logran mantas de gasa y brocados de urdimbre. Para la decoración brocada, las tejedoras usan unos punzones y agujas de hueso o de metal, con dichos implementos

contabilizan y separan secciones de la urdimbre para formar los dibujos con hilos suplementarios.

Las telas ordinarias se tejen en una técnica sencilla que se llama tafetán, es el principio básico para conformar una manta en la que se intercalan las tramas sobre las urdimbres. Se usa también una variante similar que se conoce como esterilla (*petlatl*) en la cual se intercalan hilos pares tanto de la urdimbre como de la trama.

El brocado es una técnica decorativa del tejido, cuentan y seleccionan los hilos de la urdimbre, luego introducen hilos suplementarios sobre la trama según las cantidades de puntadas que requiere el diseño ornamental. Cuando el dibujo se hace de un solo color se alinean los surcos de hilos de extremo a extremo del textil, en otra situación incorpora varios colores, lo que es necesario utilizar diversos cabos de hilos policromados (*tochtzohmitl*, *tochomite*) y se alinean de acuerdo a las secciones requeridas por la cromática y contorno del dibujo.

La faja es una pieza del vestido femenino con la que se sujeta el enredo, se teje con una técnica llamado brocado de urdimbre o calado de urdimbre (*tlapehpenalli*). El urdido se hace combinando hilos de dos colores (blanco y rojo), luego se manipulan las capas de la urdimbre, de tal manera que los hilos de color flotan y se sobreponen a la trama, forman figuras geométricas contorneadas y punteadas.

La gasa es una variedad de tela rala, la técnica permite manipular la urdimbre con los lizos, los hilos pares se van sujetando con los impares, mientras que la trama une los puntos de nudo. En Atla y Xolotla manipulan las urdimbres dando como resultado la conformación de figuras decorativas sobre la tela base (*tlamapehpenlli*). Con este tipo de tejido se confeccionan los *quechquemitl*, prendas del antiguo vestido femenino que constituyen delicados encajes.

Una pieza ya poco usual es el jorongo de los varones, se realiza con la técnica de sarga, procedimiento técnico que a través de lizos alternos manipulan las urdimbres para flotar coordinadamente sobre las tramas, se teje generalmente con hilos de colores azules añil, café y blancos. La textura de las mantas exhibe hilos flotantes de la urdimbre, mediante saltos que hace la trama para alternar su paso normal en el cambio de capas del urdido. Con este método se logran figuras diagonales, rombos, botones y cuadros pequeños.

La técnica de tejido en curva está casi extinta, pero aún se conservan piezas de *quechquemitl* que tienen esta variante de tejido decorativa, adorno de pequeñas bandas con hilos contrastantes que se hace en los lienzos a lo ancho y a lo largo; dicha acción se logra al agregar hilos adyacentes al tejido base, de tal manera que se colocan tramas que luego se van convirtiendo en urdimbres.

El bordado es básicamente una técnica decorativa de los textiles, para su realización es necesario un lienzo de manufactura local o industrial sobre el cual se plasman los diseños con hilos de color o monocromos; con la aguja, los hilos y la habilidad de las bordadoras se crean diseños previamente elaborados en un muestrario o bien se pintan las figuras sobre la tela, según sea la técnica que se aplique.

El bordado es destinado para las blusas que usan las mujeres adultas, estas piezas se llaman *camixa* o *cotomitl*, la forma es de “corte azteca” y consta de un cuello,

mangas y canesú; las secciones bordadas a mano son enmarcadas con respunteados a máquina de pedal, formando figuras de guirnaldas, palmas, rombos y círculos enroscados. La unión del cuello con el canesú es decorada además, con un pequeño holán con rebordes a máquina en hilos de color rojo.

Entre las técnicas más comunes están el hilvanado y en menos uso el punto de cruz largo o lomillo (empleado en los *quechquemitl* de tejido en curva) y el respunteado. Estas técnicas persiguen un método lineal donde se cuentan puntos y se hacen figuras preferentemente geométricas.

El hilván es una técnica decorativa del bordado que persigue principios del antiguo brocado en telar de cintura, se van haciendo surcos de hilos de color, cuyas puntadas entretejen el anverso y reverso de las telas blancas; el conjunto de hilos agrupados crean figuras en positivo o en negativo, en ocasiones intercalado con bases punteadas conocidas regionalmente como pepenado. La técnica del hilvanado lineal (positivo) se llama en náhuatl *tlasoalli* (coser en línea), mientras que el negativo se le denomina *tlapehpenalli* que significa contar o seleccionar puntos, lo que implica que en la traducción libre y castellanización local se le llama al bordado de “estilo pepenado”.

El procedimiento técnico más utilizado en la decoración de los textiles es el bordado *hilvanado positivo*, que consiste en introducir de manera lineal hilos suplementarios sobre la estructura de las telas, cuyas texturas son relativamente uniformes en trama y urdimbre; los surcos de los hilos van conformando los dibujos en la medida que se alinean o se saltan los puntos, se aprecian en positivo en la parte frontal, mientras que por el revés los motivos se ven al negativo, formados por el espacio en blanco que flanquean las reservas de hilos de color.

El punto de cruz largo o lomillo es una variante del punto de cruz, sólo que se va apretando el bordado y da una apariencia de entretejido, consiste en formar diseños con puntos en forma de “X” que se alinean en hileras, de tal manera que al revés se notan barras lineales.

El respunteado es un delineado manual que se hace por medio de puntos continuos que se van acomodando de manera horizontal, vertical y diagonal, hasta formar las figuras geométricas deseadas. El procedimiento parece haberse copiado de las máquinas de coser, pues en algunos casos se emplean dos guías de hilos que se enlazan entre el anverso y reverso de las telas, en otros casos se emplea un solo hilo cosido con punto atrás.

El delineado a máquina se hace con instrumentos mecánicos de pedal, se afloja el pisaliento y se mueve la tela para ir formando figuras de cadena y cenefas. Resulta de una gran habilidad por parte de las costureras, trazan el contorno de las figuras y luego las van rellenando; situación que exige una coordinación en el movimiento de los pedales y las manos que alinean la tela de trabajo.

El origen de los bordados (*tlaihtzomalli*) se le atribuye a los tiempos míticos primigenios, se dice que la Santa Madre Tonantzin, que también es la Madre Tierra (*tlaltipactli*) enseñó a las abuelas cuando eran jóvenes, un día les reprimió su ociosidad de pláticas y chismes, ahí les entregó capullos de algodón para que hicieran sus ropas, también les enseñó los secretos del color y propiamente las indujo en la reflexión y creación de los dibujos ornamentales. Estas mujeres ancestros crearon los dechados que

se fueron heredando hasta nuestros días, con sus agujas plasmaron elementos del entorno natural, social y sagrado; inventaron las formas y las modas del vestido, enseñaron a ataviarse a las familias, pues antes no solían usar ropas (*tlakemiti*).

En otro relato de Xolotla se narra que el origen de los dibujos decorativos fue enseñado por las deidades y los ancestros (*totatahua*); la primera mujer que tejió y bordó con hilos de algodón fue *Tonantzin*, La Virgen, diosa madre que creó este arte y se los enseñó a la pareja primigenia que habitó en el universo o *semanahuac*. También se cree que el colibrí y la araña inspiraron a las mujeres a crear dibujos con hilos contados, el ave tiñó mágicamente las telas con colores naturales de las plantas y de las tierras, además enseñó los secretos técnicos del tejido y del bordado.



Imagen 1

Quechquemiti nahua tejido en telar de cintura con técnica de gasa y decoraciones bordadas con hilos de lana teñidos.  
Atla, Municipio de Pahuatlán, Puebla.

El bordado es el oficio textil que ha perdurado por varios siglos, adaptándose a las formas, diseños y necesidades de los pueblos productores; a pesar de que la producción y función tradicional se está extinguiendo; su desarrollo va en incremento, debido a que ha incursionado en una amplia red de mercados regionales, incluso fuera del contexto territorial, para colocarse también en los centros urbanos del país como piezas para el consumo del turismo. El proceso y el volumen de producción se han ido modificando para dar respuesta a las necesidades del consumo y mercado capitalista.

De esta manera el arte de bordar es ampliamente conocido y está vigente en las mujeres de todas las generaciones, con la aguja y los hilos policromos decoran los lienzos de algodón; estudian la trama y la urdimbre de las telas para proyectar en ellas verdaderas obras de arte, logradas a través de miles de puntadas que la aguja va surcando como mosaicos, por medio de los hilos que se agrupan en forma lineal.

La aritmética está presente en el bordado, por eso se le conoce también como una acción de contar o hacer una cuenta; uso del método matemático para imaginar, crear dibujos ornamentales que se distribuyen en un conjunto de elementos simbólicos, códigos de comunicación que se entienden en el contexto de la cultura y que expresan la vida cotidiana, la cosmovisión, es sistema ceremonial y la naturaleza.

### **Los textiles Otomíes**

La información sobre los textiles del grupo otomí se obtuvo de dos comunidades que son San Pablito y Xochimilco, los materiales textiles que emplean las artesanas se consiguen por vía del comercio, ya no se producen ninguna fibra, pues la mayor parte del tiempo les consume la hechura del papel amate, que implica la ocupación económica más importante de las comunidades.

Los vecinos otomís de Tlacuilotepec y Santa Ana Hueytlalpan son proveedores de hilos de lana teñidos (*pants'i*), utilizados para la confección del quechquemitl, los enredos y las fajas. Este material se vende en madejas con un peso aproximado de 150 gramos, cantidad que llaman “un puño”; el precio varía (\$200 y \$300) dependiendo de la calidad del hilado y del tono del teñido. Los colores más apreciados son el púrpura, logrado con la grana cochinilla y el azul cobalto teñido con añil. En menor cantidad utilizan estambres de lana de color naranja, verde, rojo y negro. Las artesanas prefieren el teñido con tintes naturales, pero también compran los hilos pintados con pigmentos industriales.

Los hilos de algodón son distribuidos por los mercaderes de Pahuatlán y de Tulancingo, proceden de las fábricas de hilados de Puebla, Estado de México y Aguascalientes; el tipo de trabajo determina los calibres y las calidades para la compra del material. Se utilizan comúnmente hilos de uno y de dos cabos, pero cuando requieren hacerlos más gruesos, juntan varias hebras y las vuelven a torcer por medio de malacates, hasta formar torzales de 3 a 6 hilos.

Emplean cuentas de Chaquiras se consiguen por kilo en tiendas de mayoreo de la ciudad de México, luego se distribuyen en cantidades pequeñas a través de las tiendas locales, la venta al menudeo se hace por sartales de 200 gramos o por jícaras que equivale a unos 350 gramos.

La venta de las telas es un negocio importante de los mercaderes del pueblo de Pahuatlán, se consiguen a precio justo en las fábricas de Puebla y Tulancingo, luego las venden por metro a las artesanas. Las telas que más emplean son mantas de algodón, cambayas, bramantes, popelinas y cuadrille.

El trabajo del hilado (*het'i*) se ha olvidado entre las mujeres otomíes del municipio de Pahuatlán, aún tienen sus implementos para abatanar las fibras de algodón, así como husos para hilarlo; queda en el recuerdo de las mujeres mayores sobre dicha actividad que practicaban sus madres y abuelas, hace aproximadamente 60 años.

Con el trabajo del tejido (*b'et'e*) se realizan servilletas, enredos y las capas llamadas *quechquemitl*. Son dos técnicas peculiares que se practican que son el confitillo y el tejido en curva, además de los comunes tejidos simples de tafetán. El confitillo es una técnica decorativa del tejido en telar de cintura, al tejido ordinario de tafetán agregan hilos suplementarios en la trama, luego a cierta distancia de los hilos pares, se van entresacando diminutas asas que se realizan con el apoyo de un palito delgado o con punzones de hueso, también suelen emplear espinas de maguey. El calibre del hilo suplementario es mayor que la trama estructural, lo que hace que sean más visibles los puntos conformados por las pequeñas asas; la alineación de los puntos permite que se estructuren los dibujos decorativos. Esta técnica es característica de las servilletas de uso diario y de los manteles ceremoniales.

El tejido en curva es una técnica muy particular de las culturas mesoamericanas y actualmente sobrevive en la Sierra Norte de Puebla y en algunas localidades otomíes del Estado de Hidalgo, aunque existen ejemplares etnográficos de varias localidades nahuas, otomíes y totonacas del sur de la región Huasteca. En San Pablito y Xochimilco se realiza el tejido en curva más ancho, dicho procedimiento técnico consiste que algunos hilos de la urdimbre se convierten en hilos de trama, o viceversa, hilos de la trama se cambian en hilos de urdimbre, de esta manera en las telas se forman franjas de hilos de color que se estructuran sobre telas blancas, sirviendo como decoraciones de los lienzos y ropas. La complejidad en la estructura de las telas con este procedimiento, ha servido de inspiración para que las tejedoras y usuarios le adjudiquen una gran infinidad de ideas míticas y cosmológicas asociadas con el movimiento, la corriente de agua, el viento y el huracán. El tamaño de la banda, la cantidad de franjas, así como la posición en la estructura de las telas y la ropa, sugiere simbolismos específicos que adquieren coherencia en combinación con otros elementos gráficos, aplicados por medio de bordados con hilos teñidos de rosa mexicano, rojo y naranja.

El macramé (*tutsi*) es una técnica de empuntado que se emplea para las servilletas y rebozos; los flecos de un extremo se anudan formando figuras de rombos y picos triangulares. En algunas ocasiones el empuntado se hace combinado con cuentas de chaquiras, se insertan los canutos sobre los hilos del rapacejo y se alinean de acuerdo a los colores que conforman los dibujos, que por lo general son grecas, aves y venados.

El bordado que practican las mujeres otomíes de San Pablito y de Xochimilco es el hilvanado positivo (*huët'i*), utilizan de base telas estructuralmente uniformes, dando como resultado bordados de muy alta calidad, con puntadas diminutas que aparentan ser relieves. Los bordados se hacen con telas e hilos de algodón, empleando madejas de color azul, rojo, verde y solferino.

El punto lomillo o punto de cruz largo es otra técnica manejada en el bordado, junto con el hilvanado constituyen los procedimientos con los que se decoran las blusas (*pahni*) de las mujeres. Las artesanas de Xochimilco son proveedoras de dichas ropas para San Pablito.

Las blusas bordadas con cuentas de chaquiras son muy peculiares entre las mujeres otomíes que ostentan un mayor nivel económico, en el cuello y mangas están decoradas con cuentas de chaquiras de varios colores, formando diversas figuras que se alienan en paneles. El procedimiento del pegado es el llamado bordado diagonal o de medio punto, se hacen surcos de abalorios cosidos con puntadas diagonales, lo que

permite una alineación en un solo sentido, dando lugar a la conformación de dibujos decorativos.



Imagen 2

Quechquemitl otomí tejido en telar de cintura con técnica de tafetán y banda en curva, presenta decoraciones bordadas con punto lomillo, destacando imágenes de árboles de la vida.  
San Pablito, Municipio de Pahuatlán.

Las mujeres de Xochimilco también trabajan como maquiladoras de los bordados regionales llamados “tenangos”, reciben los lienzos de algodón previamente trazados con los diseños míticos, luego los bordan con puntadas de relleno al pasado cruzado, empleando para ello hilos policromados de algodón mercerizado. Cuando han terminado la cantidad de piezas del destajo, les pagan según el tamaño y la complejidad del bordado, que oscila entre \$200 y \$500.

Por su ocupación en la fabricación del papel amate, las mujeres otomíes de San Pablito no trabajan tanto tiempo en la confección de las ropas, es muy notable el alto aprecio por la vestimenta tradicional, razón por la que gastan el dinero suficiente para adquirir los vestuarios en el centro productor de Xochimilco. En los últimos 20 años han adoptado un *quechquemitl* de gasa que adquieren en el vecino pueblo nahua de Atla, se utiliza como prenda de uso diario.

Algunas mujeres también adquieren con las vecinas tejedoras de Santa Ana Hueytlalpan los *quechquemitl* de tejido en curva sin bordar, luego son terminados en Xochimilco, donde les aplican el bordado identitario. El comercio de los textiles para las mujeres otomíes de San Pablito está bastante desarrollado, tanto las artesanas de Atla como las de Santa Ana Hueytlalpan producen y comercializan las piezas para dicha comunidad, pero las artesanas no las utilizan en su vestuario habitual.

En San Pablito se ha observado la revalorización de los bordados como obras de arte, fragmentos de elementos gráficos que integraban las blusas, ahora son aplicados en los cuadros de papel amate, focalizándose como elementos centrales de la decoración. Los artistas indígenas lo han posicionado en los mercados como un producto auténtico del arte otomí, este estilo se combina con las advocaciones de las divinidades de la religiosidad tradicional.

### ***La producción textil***

En las comunidades indígenas nahuas y otomíes de Pahuatlán encontramos tres formas de producción de los textiles, que responden a las necesidades del consumo, al uso y destino de los productos. En primer término están las piezas tradicionales que funcionan en su contexto, son de autoconsumo para el vestido, el menaje de la casa o para los fines rituales; en segundo lugar está la producción (de piezas tradicionales) limitada a un mercado local o regional, donde forzosamente está vinculada con la demanda de un sector consumidor (preferentemente indígena). En tercer término está la producción integrada al mercado capitalista, con un sector consumidor ajeno al contexto cultural original, esta producción siempre está en constante dinamismo en cuanto a la búsqueda de nuevas formas, de acuerdo al gusto y con la demanda de los consumidores.

La circulación de los textiles se manifiesta en un contexto familiar doméstico y en un proceso económico capitalista. En el primero se realizan para el autoconsumo y como objetos suntuarios destinados al ejercicio ritual, en el segundo son productos que se confeccionan para el mercado, ya sea local, regional o de circulación amplio que incorpora los mercados nacionales.

En las comunidades nahuas y otomíes se ha observado que tienen una compleja organización para la adquisición de las materias primas, así como para la producción de los objetos textiles. Se distinguen las siguientes formas organizativas:

- 1.- Individual.
- 2.- Familiar.
- 3.- Familiar con asalariados.
- 4.- Obrajes.

La producción individual se sujeta a que una misma persona transforma los materiales y termina el objeto, en ocasiones es la misma que comercializa el producto (cuando está sujeto a la venta). La frecuencia y el volumen de producción dependen de la importancia del objeto y de las necesidades del productor; cuando es para autoconsumo se hace según la necesidad de reemplazar o ampliar el número de ropas. En ciertas

ocasiones se destinan como ofrendas rituales, su producción se sujeta al tiempo en que se hace la festividad.

En la producción familiar hay una organización y jerarquización de las actividades según las habilidades, condición física y conocimientos, aunque existe una persona que dirige el trabajo y que funciona como el maestro. Por ejemplo la siembra y recolección del algodón recae en los hombres, el despepitado del algodón es tarea de los niños, el hilado lo hacen casi siempre las mujeres mayores, el tejido lo maquilan las mujeres maduras y el bordado es manufacturado por las jóvenes. Cuando los productos se destinan para la venta local o regional se ocupan las mujeres maduras y cuando es fuera de la región lo realizan los hombres.

La producción familiar con asalariados (a destajo), implica que algunas fases lo efectúan personas ajenas a la familia y que necesariamente requiere el pago por su trabajo, este pago puede ser con dinero o en especie; hay ocasiones en que se hace trueque de actividades. El hilado y el teñido, así como algunos acabados como el empuntado prefieren pagarlo, para ocuparse más tiempo en la creación de bordados, brocados y labrados de confite.

En los obrajes existe un dueño de los trabajos, aún cuando no existe físicamente un taller con un horario fijo, las actividades se hacen a destajo y se pagan según la cantidad y complejidad del textil. El dueño o dueña del obraje es una persona con un amplio conocimiento de los textiles, que le permite supervisar cada una las fases de la obra a realizarse. A estas personas se les llama comúnmente revendedoras y son extraordinarias diseñadoras y comercializadoras de los objetos textiles.

Se dice comúnmente en las comunidades nahuas y otomíes que todas las mujeres deben saber hacer las ropas, aunque no es una regla vigente y generalizada, si hay familias que lo cumplen, en este sentido la lenta producción apenas alcanza para el consumo familiar. Hay productos textiles que no están sujetos a la comercialización y son destinados únicamente para las fiestas patronales, fiesta de los difuntos, ritos de parentesco y ritos agrarios. En este caso la demanda de los textiles está vinculada a un sistema de creencias y se ocupan esencialmente como ofrendas, dichas piezas no se compran, se tienen que hacer por las familias, para se note el esfuerzo de su trabajo y las divinidades les retribuyan con el equilibrio cósmico, buena salud y abundancia de alimentos; esta lógica recae en lo que llamamos reciprocidad entre los humanos y el mundo sagrado.

Las artesanas que producen objetos tradicionales en el ámbito del consumo doméstico también pueden acumular excedentes, esporádicamente los venden cuando alguien los requiere en la comunidad, o en caso de urgencia de dinero se comercializa con los acaparadores a menor precio. La producción anual es de aproximadamente de 5 a 10 piezas; pues el tiempo dedicado a esta labor es en los ratos que les queda libre, después de sus actividades básicas cotidianas.

La producción textil vinculado al proceso económico capitalista se ha empezado a dar en los últimos años, la demanda provoca una transformación en todos los contextos, creándose así, formas y patrones estéticos cada vez más alejados de los objetos tradicionales de donde derivaron; la organización individual o familiar se amplía a trabajadores esporádicos a destajo o por día, existe una división especializada del trabajo. Hay también una acumulación de capital que permite la adquisición de las materias

primas, la producción y circulación de los textiles. Los comerciantes hombres o mujeres de las comunidades de estudio son los que pueden acceder a la producción capitalista, además de que conocen el trabajo textil, saben manejar la circulación de los productos en los diferentes ámbitos de los mercados.

Recientemente las instituciones gubernamentales también han impulsado las cooperativas de artesanas textiles, a las mujeres se les ha apoyado con capacitaciones en materia de nuevos diseños, control de calidad y mecanismos para la comercialización. En Atla existe una cooperativa de mujeres organizadas, producen ropa citadina con aplicaciones de bordados y diseños tradicionales; el mercado al que han accedido son las tiendas de artesanías y boutiques que les compran en volúmenes grandes, haciendo que el movimiento de la producción sea constante. El trabajo de esta cooperativa requiere de una amplia especialización y organización en las actividades, pues no todas las mujeres tienen las mismas habilidades, ni tampoco están acostumbradas a responder a un mercado exigente y selecto; lo interesante es que han logrado posicionar ropas y objetos con nuevos materiales pero respetando la iconografía tradicional.

Ciertas personas de la comunidad que tienen un capital acumulado también incursionan en la cadena de la comercialización de los textiles, comparan a menor precio un sinnúmero de piezas y luego los sacan a vender fuera de la región, o bien les venden a los acaparadores foráneos que llegan a los pueblos.

En San Pablito existe una persona que adquiere piezas finas y posteriormente las vende a los coleccionistas. Las artesanas se esmeran en manufacturar este tipo de productos, pues les pagan a mejor precio, también hacen reproducciones de piezas antiguas destinadas a los museos.

La circulación de los textiles, también lo hacen los migrantes, cuando regresan de la visita a sus pueblos llevan cargamentos de piezas que luego venden por las ciudades donde transitan; con el dinero obtenido por las ventas pagan sus transportes o bien lo envían a sus familiares.

Los habitantes de la cabecera municipal hacen encargos de diminutas piezas bordadas que se utilizan como souvenirs o bien para recuerdos de bodas, bautizos y quince años; adquieren estos productos a precios menores y en lotes de docenas.

El ritmo y la frecuencia de la producción son bastante diferidos, según el tipo y características de textil a realizarse, la mayor parte se hacen en los tiempos que les queda libre, después de las actividades domésticas. Se acrecienta la fabricación en las fechas que anteceden las fiestas; también en el intervalo de los ciclos agrícolas que es cuando no hay muchas tareas. Las familias se organizan de tal forma, que cuando hay más integrantes mujeres, algunas se dedican casi de tiempo completo a las tareas del bordado y del tejido. Las solteras jóvenes y las abuelas casi siempre tienen el tiempo suficiente para tejer y bordar, pues ya han sido suplantadas de las tareas de la cocina, así como del cuidado de los niños.

Las mujeres que son viudas o aquellas solteras ya maduras trabajan de tiempo completo en los textiles para su sobrevivencia; maquilan bordados y tejidos que las familias del pueblo les hacen por encargo, pagándoles por sus servicios según el tiempo dedicado y la complejidad del trabajo. En ocasiones dichas artesanas producen por su propia iniciativa, venden sus productos en los días del mercado que son celebrados

dominicalmente en la cabecera municipal. Otras productoras se han vinculado con las instituciones gubernamentales y salen a las ferias para realizar la comercialización.

Los bordados y tejidos de uso común se producen casi todo el año, mientras que las piezas ceremoniales son confeccionadas una vez al año, justo antes de las celebraciones. Existen una serie de restricciones de la actividad textil, cuando las mujeres están embarazadas no es bueno tejer ni bordar, tampoco se trabaja en la época de la fiesta de muertos, ni en carnaval. Se piensa que si infringen algún mal pueden atraer las personas; los “malos aires” están a la expectativa de enviar castigos con enfermedades y desgracias.

Como el trabajo textil es de las mujeres, casi ningún hombre lo realiza, pero si colaboran en ciertas fases, siembran el algodón, lo cuidan y lo cosechan; en ocasiones ayudan a devanar las madejas de hilos y los enrollan para que sean manejables. Por las tardes, mientras descansan de sus tareas, platican con las mujeres sobre el bordado o el tejido que están realizando.



Imagen 3

Quechquemitl nahua tejido en telar de cintura con técnica de tafetán y tejido en curva, las decoraciones están bordadas con puntadas de lomillo, realizadas con hilos de lana teñidos.  
Xolotla, Municipio de Pahuatlán, Puebla.

### **Los elementos iconográficos**

Los textiles indígenas nahuas y otomíes que nos ocupan tienen provistos imágenes que le sirven como decoración, cada uno de estos elementos están organizados en grupos o conjuntos simbólicos dentro de la estructura de las piezas, de tal manera que la organización y distribución de las mismas responden a una lógica de la cultura que los ha creado; en este sentido son códigos comunicativos que emiten mensajes articulados a través de imágenes realistas o elementos introductorios que estructuran los mensajes.

Hacemos uso de la iconografía, pues es un método de análisis del arte y de los sistemas comunicativos que nos permite aproximarnos a la lógica de los significados, para poder entender los mensajes que aluden las imágenes. Sin ir más allá de la interpretación, usamos la iconografía para comprender lo que los artesanos testimonian gráficamente en las telas; en principio es el adorno, la decoración que embellece los lienzos, pero si nos detenemos en detalles vemos que presentan un estilo, que siguen un patrón estético, que están ordenados simétricamente en espacios adecuados, que tienen una orientación y que hay un manejo conceptual.

Con lo anterior dejamos claro que los textiles indígenas son mecanismos o elementos comunicativos, aun cuando algunos son muy sobrios, denotan las características de sus hacedores o portadores; no son propiamente sistemas de escritura lineal que se puedan leer como libros, son testimonios gráficos que apenas nos introducen a manera de conceptos la lógica de la vida cotidiana, social y religioso de los pueblos. Algunas iconografías textiles están estructuradas en un sistema de signos ideográficos sumamente complejos, los conceptos se introducen a través de las imágenes, sin embargo otras iconografías mantienen un extraordinario realismo de lo que desean comunicar, muy a pesar de la constante estilización geométrica.

Los mensajes comunicativos de los textiles pueden ser complejos y simples, los primeros casi siempre se estructuran en la totalidad de la superficie de la pieza, acomodado en grupos de paneles y cenefas; los mensajes simples son representaciones cotidianas o del entorno natural, las artesanas hacen imágenes sin mayor lógica que recrear lo que perciben de la vida o de la naturaleza.

Los elementos iconográficos tanto para los nahuas como para los otomíes se conocen comúnmente como dibujos o adornos, así mismo refieren que estos son parlantes. La iconografía puede aplicarse en el textil con muchas técnicas que son brocados de trama, brocados de urdimbre, gasa labrada, confitillo, bordado de punto lomillo, punto de cruz, pespunteado, delineado a máquina de pedal e hilvanado.

Entre los nahuas el concepto de iconografía es trascendente, existen términos que refieren sobre este tema, la palabra *nescayotl* corresponde a una unidad de símbolos, literalmente se traduciría como signo, sin embargo el conjunto simbólico agrupado se le dice *tlahtolli* que se refiere al mensaje, diálogo, comunicación. Entre la diversidad de elementos iconográficos se tiene muy claro los mensajes que estos emiten, algunos forman conceptos en la estructura de los textiles, otros son referentes de narraciones míticas; también existen elementos que aluden a temas de la flora y de la fauna del entorno local. Otras imágenes son simples marcas y señales que las artesanas dejan para identificar sus prendas.

Las tejedoras y bordadoras nahuas tienen claro las iconografías que manejan en cada prenda, no se debe confundir pues la función se alteraría; las blusas siempre tienen elementos de la naturaleza (guías florales, ramos y animales), las fajas contienen imágenes de la fertilidad y de los astros; los *quechquemitl* son cosmogramas y como una especie de “introducción” de los animales mitológicos. El color y la disposición de los elementos en la estructura de las telas, acentúan los simbolismos.

Entre los otomíes los elementos iconográficos se conocen como nombres (*thuhu*) y cuando se disponen en un conjunto se les dice parlantes o habladores (*ñagui*), una artesana dice que estas imágenes están platicando y expresan sobre el pueblo y de la gente; a propósito se refería a un *quechquemitl* de tejido en curva decorado con animales, dichos elementos la mayoría tienen la boca o el pico abierto, pues cuentan cosas, además no pueden ir “tan revueltos”, pues unos pueden comer a otros. Hay una distinción entre los animales reales de los que son míticos, los referentes míticos la mayor parte son híbridos de aves y de cuadrúpedos, otros tienen dos o cuatro cabezas que aluden a los naguales.

Al igual que los nahuas, los otomíes tienen un manejo específico de la iconografía para cada textil, que va con relación a su uso y función. La ropa de los hombres por ejemplo sólo puede tener aves y venados, mientras que el atuendo de las mujeres es muy complejo, el *quechquemitl* de fiesta es un verdadero cosmograma y mitograma, integrados por árboles floridos, y rosetones de la orientación cósmica; dichos elementos se agrupan sobre niveles de paneles que refieren a la tierra, el cielo y la región subterránea. La blusa siempre contiene la flora y la fauna de su entorno. La faja antigua que usaban los hombres tiene adornos en los extremos laterales, refiriéndose a la tierra y a la serpiente emplumada.

El patrimonio iconográfico textil es protegido mediante los dechados, son muestras de bordados y tejidos que atesoran las familias y se utilizan para su reproducción en blusas y servilletas; estos textiles son heredados de madres a hijas por muchas generaciones, consultándose cuando es necesario como un medio del conocimiento, habiendo ocasiones en las que se hacen las reproducciones facsimilares para compartirse entre más miembros de la familia.

Los dibujos decorativos pueden clasificarse por su forma en vegetales, animales, geometría y entes sagrados; por su contenido se dividen en cosmogónicos, míticos, cotidianos y de la naturaleza. Las artesanas recrean imágenes de su entorno y con ellos realizan contextos de la vida cotidiana, la actividad agraria, el cuidado de los animales, la concepción del universo, el sistema ceremonial, la mitología y los saberes tradicionales. Las representaciones vegetales son muy comunes, hay especies silvestres y domesticadas como: guías de enredaderas, quelites, tomates, plantas de maíz, ramas de aguacate, hojas de helechos, flores, frutos y semillas diversas. Los animales más figurados son venados, caballos, gallos, conejos, monos, mariposas, libélulas, colibríes, chachalacas, tordos, cotorras, guajolotes y patos. Las decoraciones geométricas son rombos escalonados, quincunces, serpientes emplumadas, guías florales, estrellas y rosetones. Existen símbolos sagrados como son santos, vírgenes, diablos, ángeles, guardianes, águilas bicéfalas, árboles de la vida y elementos híbridos.

La habilidad y creatividad de los artesanos pronto llevó a una transformación de las piezas textiles, adaptándolos a sus necesidades y creencias, de esta forma se hace un sincretismo en la iconografía. Algunos viejos iconos subsistieron, sufriendo cambios en

sus significados, los dibujos introducidos en la Colonia también se dinamizaron, fueron reconfigurados bajo una lógica de la apreciación estética y de la plástica indígena.

La perspectiva estética es esquematizada virtualmente en las telas, se concibe la obra en una composición geométrica equilibrada, acción que se hace al cuadrar los elementos decorativos sobre una superficie, cuidando la calidad del bordado tanto en el anverso como en el reverso. La distribución es realizada mediante cenefas que conforman paneles, perfilados a partir de un elemento central unificador que se distribuye en ambos sentidos; también se encuentran dibujos en red que se van formando en formas planas cuadradas o romboidales, en éstas generalmente, el elemento se va multiplicando y puede ampliarse a los cuatro lados.

El manejo del color en iconografía se vuelve importante, aún cuando existen pocas gamas que se traduce en rojo, azul marino, amarillo, negro, verde y rosa mexicano. El color define en primer término el estado anímico, se dice que hay policromía alegre, triste, incluso de miedo. Los colores también se les atribuyen una naturaleza temperamental, de tal forma que pueden ser cálidos, fríos o calientes. En los cosmogramas los pigmentos aluden a la orientación cósmica y naturaleza temperamental de esas regiones; también puede denotar el estrato social y el estado civil de quien porta los textiles, el azul es destinado para las jóvenes, mientras que el rojo se les asigna a las personas casadas.

### ***Las formas, usos y función de los textiles***

Las formas de los textiles tienen que ver en parte con el vestido, existen camisas, pantalones, fajas, pañuelos y jorongos para los hombres. En las mujeres hay blusas, quechquemitl, fajas, enredos y rebozos; adicionalmente existen bolsas, ayates y cintas para el pelo. Para los infantes se usan camisas, huipiles, pañales, sábanas y gorros.

Algunos otros textiles son para el menaje de la cocina y como paños ceremoniales, las servilletas se utilizan para envolver las tortillas y para tapar vasijas que contienen alimentos. Los manteles sirven para cubrir las mesas de los altares, también para ofrecerlos como ofrendas votivas en los ritos agrarios y de petición de lluvias que se hacen en los cerros.

Las formas básicas se reducen al manejo de la línea recta que posicionado en varias direcciones se pueden estructurar cuadrados, rectángulos, triángulos y entre otras figuras planas. La curva ocasionalmente se utiliza en piezas redondas. Los lienzos en telar de cintura se manufacturan rectangulares y de un ancho no mayor de 60 centímetros, debido a que se maneja de acuerdo al brazo de las tejedoras para pasar la trama sobre la urdimbre; cuando se requieren telas más amplias se unen por costura dos o más lienzos.

El vestido tradicional se hace mediante segmentos ensamblados de cuadrados, rectángulos y tiras que se unen por costura, adicionalmente llevan pliegues, dobleces y alforzas. Algunas ropas no requieren corte con tijeras, pues cada una de las piezas se hace por separado y en el tejido cierran la tela en todos los extremos. La blusa de las mujeres se forma a partir de un cuadrado que integra el cuello, a los costados se pegan las mangas mediante rectángulos y en la parte axilar se une un cuadrado doblado a la mitad que se integra a manera de rombo; de los extremos que quedan libre del cuadrado, se pliega y se une un lienzo que conforma el canesú.

La camisa de los hombres se construye a partir de cuatro piezas, un cuello angosto del que pliegan dos lienzos, misma que conforman la bata de la camisa y a los laterales se unen las telas que arman las mangas. El pantalón se hace mediante dos lienzos rectangulares, cuyos extremos inferiores se cosen en tubo, mientras que la parte superior incorpora los dos lienzos para formar el tiro, luego se sujeta mediante una jareta.

El enredo, la faja, el pañuelo y el jorongo son lienzos planos que se acomodan y se pliegan al momento de vestirse; el *quechquemitl* sin embargo es una pieza que se forma por seis ángulos y semeja una capa triangular, pero su composición de dos lienzos unidos por los extremos hace que tome dicha figura.

La producción para el mercado urbano exige otras formas de ropas, vinculadas con el corte hacia la composición física del cuerpo, lo cual complica a las artesanas que están acostumbradas a los cortes rectos. Algunas mujeres han incursionado en el patrón y confección de camisas, pantalones, blusas y faldas; mientras tanto, otras se rehúsan y se limitan a manufacturar las ropas de estilo tradicional y las innovaciones rectas.

La producción de piezas tradicionales se restringe al uso personal como parte del vestuario y del menaje, los excedentes que se llegan a producir se comercializan en las comunidades circunvecinas para el vestuario de las indígenas que no las producen. Las piezas suntuarias casi siempre se elaboran por las familias, son destinadas para los rituales de parentesco, además para las ofrendas de los difuntos y de las divinidades.

La producción casi siempre se planea en función del destino del producto y cada pieza se le da el trato que requiere el sector que lo consume; las ropas tradicionales son las se les dedica el mayor tiempo posible, por su compleja estructuración en cuanto a forma y ornamentación, que implica el manejo adecuado de las técnicas de manufactura para poder lograr la calidad deseada.

### ***Procesos de intercambios de representaciones***

En el marco de los acelerados cambios que enfrentan las comunidades indígenas nahuas y otomíes de Pahuatlán, así como de otras partes de México, surgen en el interior de las mismas, estrategias para perpetuar su identidad y visión del mundo, muy a pesar de que la modernidad origina cambios en la vida material. Los cambios provocados por la modernidad se reflejan sobre todo en la economía y adquisición de bienes; pues la organización social y ceremonial; la ideología, la cosmovisión y el arte textil, aún tienen un fuerte arraigo en lo “tradicional”, cuyos orígenes se remontan a las polisémicas tradiciones prehispánicas de las culturas que se asentaron en esta parte de la Sierra Norte de Puebla y que se fusionaron en ese devenir de la expansión territorial y sojuzgamiento. La vida cotidiana y espiritual se volvió mucho más compleja durante la Colonia, al sumarse las creencias monoteístas y éticas del catolicismo, así como de las duras políticas del gobierno novohispano.

Los pueblos nahuas y otomíes de Pahuatlán se mantienen en la línea de la tradición mesoamericana, haciendo de su cultura e identidad transformaciones dinámicas que se reelaboran y se adaptan según las necesidades que requieren; es precisamente ese dinamismo que lo hace rico en elementos que difícilmente podríamos delimitar, donde empieza y termina cada tradición incorporada. Mientras tanto, predominan las ideas

autóctonas, quizás determinadas por la economía campesina agraria, esto permite que la cosmovisión opere como referente primado de comportamientos económicos y sociales. Constituye, además, el instrumento mediante el cual se explican el lugar de los humanos en el universo, el origen y la configuración de éste, los oficios de las divinidades, y los ámbitos del cielo y de la tierra. En tanto expresión ideacional subrayadamente dinámica, sus cosmovisiones integran las diversas expresiones del imaginario colectivo y refieren, necesariamente, a la vida material y a las relaciones sociales. Conciben el mundo a partir de su propia imagen social.

Las características antes mencionadas son compartidas entre nahuas y otomíes, pues tienen relaciones desde la última etapa de la época prehispánica, cuando los nahuas originarios del valle de México, en particular los de Texcoco sometieron a los otomíes, y acentuándose cuando establecieron guarniciones militares, que posteriormente formaron poblados en ese territorio otomí. En la Colonia ambos grupos corrieron la misma suerte, pero se mantuvieron los contactos a través de las relaciones comerciales. Los conocimientos del arte textil, de la ideología, de la cosmovisión y de la iconografía de alguna manera eran compartidas, aunque cada pueblo le daba un toque particular de su identidad comunitaria.

En la actualidad los nahuas de Atla, Xolotla y Atlaltongo conforman una franja cultural que ciñe como cuña el territorio otomí, es precisamente San Pablito, Xochimilco y Zacapehuaya los pueblos que quedan rodeados; San Pablito surge como centro rector otomí, reafirmando su ideología y cosmovisión a través del culto a las deidades figuradas en papel amate, establecieron ahí el centro ceremonial en la cima del cerro Xolotl, donde se recuerda el caudillo histórico como una divinidad tutelar de la actividad agraria y del agua.

Los nahuas por su parte reproducen ciertos patrones culturales e ideológicos del valle de México, pero también adoptan elementos de los otomíes; el cerro Soapiltepetl y la Cueva de Xolotl se erigen como espacios sagrados nahuas, ahí son regentes las deidades del agua y del maíz; el sol resurge en ese espacio para luchar y combatir contra los enemigos y los “malos aires” que afectan la salud y el bienestar de los habitantes.

En ese complejo entramado proceso cultural de intercambios, adopciones, adaptaciones y reelaboraciones simbólicas, el arte textil adquiere una mayor riqueza y coherencia regional. Tanto los nahuas como los otomíes reconfiguran las formas de su vestido, pero también incorporan nuevas imágenes decorativas, atribuyéndoles significados específicos; otros signos se sincretizaron en conceptos ideológicos acordes a la realidad social y del entorno natural.

De la época prehispánica los nahuas y los otomíes aún mantienen el uso del enredo, la faja, el quechquemiltl y la tilma; de la colonia han adoptado la blusa femenina, así como de la camisa y el calzón masculino. El tejido en curva de los quechquemiltl parece indicar que es un aporte otomí, también lo practican los nahuas y le han adjudicado un carácter ceremonial. La técnica decorativa de confite distingue los textiles otomíes, con ella se tejen las servilletas y manteles que representan conceptos míticos de la creación de la humanidad, de la estructura cósmica, de la aparición del maíz, así como de los héroes culturales. El uso moderno de la chaquira en los bordados es exclusivo de los otomíes, aún cuando a veces las imágenes representadas son compartidas.

El tejido en gasa y con labrados distingue a los nahuas y se convierte en una técnica exclusiva para el quechquemiltl, prenda suntuaria en la que se narran conceptos míticos, particularmente de las hazañas del águila bicéfala y del venado.



Imagen 4  
Indígenas de Atla y Pahuatlán.  
Detalle de pintura de Miguel Covarrubias.  
Museo Nacional de Antropología.

Con respecto a la iconografía hay signos exclusivos de cada grupo y otros que son compartidos; los nahuas tienen imágenes acuáticas de su histórico pensamiento lacustre, entre ellas ranas, peces y tortugas; también algunas especies vegetales de los suelos áridos como agaves y nopales. Los otomíes por su parte representan iconos de tierra caliente, incluso de la costa del golfo; abundan los animales, insectos y vegetales de los bosques.

La forma del corte de la blusa femenina es la misma entre los nahuas y otomíes, las decoraciones se hacen mediante cenefas de bordados con la técnica de hilván, representan elementos de la naturaleza del entorno actual. El quechquemiti es la prenda que contiene elementos gráficos complejos y compartidos, simbolizan cosmogramas integradas en tres paneles que aluden a la tierra, el cielo y el mundo subterráneo; el árbol de la vida aparece como tema central, así como de rosetones que representan las orientaciones del universo.

El águila bicéfala, incluso otras variedades de aves (guajolotes, patos, garzas y colibríes) con cabeza doble o cuádruple aluden a un pájaro gigante que vivió en tiempos míticos las tierras de Pahuatlán; este plumífero es autor del movimiento del sol y de la luna y de la proyección de la luz en la tierra que trajo consigo la alternancia del tiempo, entre el día y la noche. Algunos animales híbridos (pájaros-cuadrúpedos) aparecen en los bordados como personajes de los mitos, recordando su carácter dual y su cualidad para desdoblarse en naguales.

## **Bibliografía**

Báez-Jorge, Félix. Entre los naguales y los santos. Religión popular y ejercicio clerical en el México indígena. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1998.

Broda, Johana. "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo de los cerros en Mesoamérica". Johana Broda, Stanislaw Iwaniszewsky y Lucrecia Maupomé (eds.) Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica. UNAM, México, 1991.

García canclini, Nestor. Las culturas populares en el capitalismo, Imagen, México, 1982.

Guiraud, Pierre. La semiología. Siglo veintiuno, México, 2008.

Lajo, Rosina. Léxico de arte. Editorial Akal, Madrid, 1990.

Lenz, Hanz. El papel indígena mexicano. SEP/Setentas, México, 1973.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. Monte Sagrado-Templo Mayor. INAH, UNAM, México, 2009.

Mattelart, Armand y Mattelart, Michele. Historia de las teorías de la comunicación. Paidós, Barcelona, 1997.

Panofsky, Erwin. Estudios sobre iconología. Alianza, Madrid, 1994.

Pardo, José Luis. Estructuralismo y Ciencias Humanas. Akal, España, 2001.

Sazbón, José. Introducción al estructuralismo. Nueva Visión, Buenos Aires 1969.

**Para Citar este Artículo:**

Gómez Martínez, Arturo. Los textiles nahuas y otomíes (arte, tradición y dinámica cultural indígena). Rev. Incl. Vol. 1. Num. 2. Abril-Junio (2014), ISSN 0719-4706, pp. 74-99.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.