



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

IDENTIDAD, DISEÑO Y ARTE POPULAR
EN LA CULTURA MIXE DE OAXACA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
GILBERTO ROJAS JUÁREZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JULIÁN LÓPEZ HUERTA
(FAD)

SINODALES
DR. JAIME ALBERTO RESÉNDIZ GONZÁLEZ
(FAD)
MTRO. JOSÉ LUIS ACEVEDO HEREDIA
(FAD)
MTRO. GERARDO GÓMEZ ROMERO
(FAD)
MTRO. JOSÉ OMAR GARCÍA MARTÍNEZ
(FAD)

MÉXICO, D.F. ENERO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedicatoria

A mis padres y hermanos.

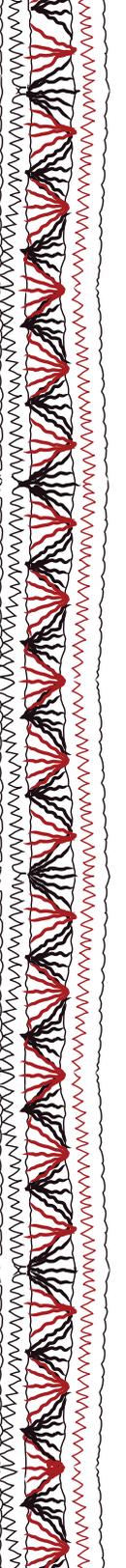
A mis amigos y familiares.

A la Máxima Casa de Estudios, mi casa: la UNAM.

A mis profesores, fuente inagotable de conocimiento.

A Patricia Ramírez y la familia Ramírez Santiago.

*Al Pueblo Mixe, mi infinito agradecimiento por abrir las puertas
de su alma y corazón para que este proyecto fuera posible.*



Protocolo de investigación

Título

Identidad, diseño y arte popular en la cultura Mixe de Oaxaca.

Planteamiento del tema

Dentro de las múltiples actividades que fungen los comunicadores visuales, existen aquellas que se refieren a la difusión de nuestras artes populares. Es por ello que al decidir cursar una maestría en la Máxima Casa de Estudios, la UNAM, la primera gran preocupación que me vino a la mente, fue el de emprender una investigación que tuviera los alcances sociales que demanda nuestra profesión, pero que de igual manera, fuera una herramienta de difusión y preservación de nuestra cultura, ya que resulta ineludible la responsabilidad que los comunicadores visuales tenemos ante una sociedad que cimienta su devenir histórico en sus raíces culturales. Partiendo de ésta premisa, se investigó todo aquello que se encontrara próximo a mí, es decir, en mis orígenes, mis raíces y en todas y cada una de las entidades que estuvieran vinculadas con mi vida personal. Así fue que el primer acercamiento lo tuve con el lugar de donde provengo y de las personas que me dieron vida: mis padres. Estos últimos son originarios de una comunidad indígena ubicada en la sierra noroeste del estado de Oaxaca, una cultura que lleva por nombre Mixe, pero que en su acepción lingüísti-

ca, se autodenominan Ayuuk, lo cual se traduce como "*gente del idioma florido*", y que en un sentido más profundo indica que es un pueblo con un lenguaje desarrollado y culto.

A partir del hecho anterior, fue que surgió el interés por encontrar un vínculo entre la cultura Mixe y mi profesión. Al inquirir sobre ese posible lazo, se observó que en las comunidades que integran a los Mixes, se han desarrollado una serie de manifestaciones artísticas que forman un todo como medio de expresión (aquello que se denomina arte popular), y que por otra parte, estas expresiones podrían definirse a partir de un diseño autóctono (base medular sobre la cual se dirigirá el proyecto). El diseño Mixe lo podremos concretar por medio de sus materiales y técnicas tradicionales (hornos al aire libre, telar de cintura), sus formas, su iconografía (decoración y ornamentación, como por ejemplo los motivos y símbolos bordados en la indumentaria); sus colores, sus texturas, sus valores tonales, pero también en los temas e imágenes propias de la región. En conjunto, todos los elementos anteriores son las herramientas que dan identidad al diseño Mixe, identidad que se fundamenta a partir de su cosmogonía y de la concepción del mundo que los rodea.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Objetivos y metas

a) Objetivo general

- Realizar un estudio descriptivo de los elementos de la comunicación visual que se manifiestan en las diferentes expresiones del arte popular de la cultura Mixe de Oaxaca.

b) Objetivos particulares

- Elaborar una descripción de la identidad Mixe a partir de su propia cosmovisión y vinculadas a sus manifestaciones artísticas.
- Revalorar la carga estética que los pueblos indígenas mixes han heredado y conservado a través del uso de lenguajes visuales y las nociones estéticas incorporados a sus expresiones culturales y tradicionales.

Antecedentes del problema

Durante más de 2000 años, las culturas del México antiguo crearon escultura, pintura mural, pintura de códices, textiles, orfebrería, cerámica y otros objetos que reflejaron su forma de vida y sus creencias. A partir de la conquista española en el siglo XIV, los colonizadores europeos aportaron sus propias tradiciones artísticas al Nuevo Mundo. Los indígenas asimilaron las nuevas artes y comenzaron a producir obras innovadoras que fusionaban sus propias tradiciones con las europeas. En la actualidad, los pueblos indígenas todavía convierten la arcilla,

la piedra, la madera y otras materias primas en obras de arte que encarnan el alma indígena de México.

Muchos de los rasgos que vinculan al arte mexicano contemporáneo con el de las culturas indígenas prehispánicas y contemporáneas, están relacionados con la fracción cultural que se desarrolló en Mesoamérica. Así, el conocimiento de la cultura mesoamericana es indispensable para entender una parte fundamental de la producción indígena contemporánea, así como para comprender el núcleo del arte mexicano en su conjunto.

En cuanto a la vitalidad contemporánea del arte popular mesoamericano, y en particular del arte popular Mixe, estamos ante un hecho real y actual, pues día con día se manifiesta en la producción de todo el arte mexicano. Otra manera de entender este hecho es comprender que lo indígena está vivo, no solamente en aquella fracción de la cultura mexicana contemporánea, hija directa de las naciones con las que se confrontaron los europeos en el siglo XVI, sino que los mexicanos somos indígenas, tanto como los indígenas son mexicanos. En esta lógica, podemos decir que sí hay una “mexicanidad”, ella es indistinguible del origen indígena que la constituye, acaso tanto como los indígenas son culturalmente ya indisolublemente mestizos. Esa vinculación, por supuesto, dada la

complejidad de la vida humana, debe ser vista a través de los procesos que hacen que diversas culturas se vinculen y den frutos heterogéneos y que siempre encuentran lugar en la vida de pueblos en contacto. Lo anterior significa que la nación mexicana es, en cuanto al arte, desde hace mucho, un pueblo multiforme, compuesto de numerosas aristas, fruto de la confluencia de varias historias, es decir, de la confluencia de numerosas naciones.

Proposición/Hipótesis

Los mixes, al configurarse como un pueblo diferenciado con rasgos y patrones culturales propios, surgidos de su origen mesoamericano y de su propia cosmovisión, han desarrollado a lo largo de su historia un arte popular autóctono, lo cual significa que este se diferencia de las demás culturas a partir de su propio lenguaje visual. Tan es así, que si se realiza un estudio descriptivo de los elementos de la comunicación visual en el arte popular de estos pueblos, entonces se pondrán de manifiesto una serie de características culturales que darán como resultado la definición de una identidad propia e inmutable.

Estrategias de producción y perspectiva teórico-metodológica

Este proyecto tendrá como bases metodológicas el desarrollo de procesos que incluyen a la investigación documental y gráfi-

ca (la cual involucra principalmente la obtención de fuentes de información bibliográfica y procesos de recolección de datos) así como la investigación de campo (en el que se definen procesos de obtención de información, levantamiento de imágenes, observación, entrevistas, visitas a la región en cuestión, entre otras).

Se inducirá, en primer lugar, la internalización de un método analítico y descriptivo que permita operar sistemáticamente, controlar, revisar y optimizar el propio proceso. El método analítico permitirá la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para así, observar las causas, la naturaleza y sus efectos. Este método deberá permitir conocer más del objeto de estudio, con lo cual se podrán explicar, hacer analogías, comprender mejor el comportamiento de dicho objeto, y así poder establecer nuestras teorías. En segundo lugar, el método descriptivo ayudará a evaluar las características del objeto de investigación en uno o más puntos de la delimitación temporal que se establezca, porque es un método que se basa en la observación sistemática, con el que se podrán identificar las dimensiones y las variables que describirán al arte popular Mixe. Con este método se podrán analizar los datos reunidos, para así descubrir, cuáles variables están relacionadas entre sí y por ende, poder sustentar nuestras proposiciones.

El procedimiento que se seguirá para alcanzar los objetivos planteados consistirá en la consulta de las fuentes de información que estén relacionados directa o indirectamente con el tópico a investigar (libros, revistas, periódicos, entrevistas con los artistas y habitantes de la localidad, instancias gubernamentales, etc.). Se estructurará un marco de referencia, así como un análisis del arte popular Mixe desde sus orígenes hasta el día de hoy. Finalmente se analizarán y estructurarán los resultados que permitan concluir y determinar la validez de la hipótesis y la obtención de los objetivos planteados.

Estructura conceptual

La base conceptual sobre la que se desarrollará el proyecto tiene como componentes principales el análisis de la identidad, el arte popular y el estudio descriptivo de los elementos del diseño gráfico que se definen apartir de las diferentes manifestaciones artísticas que se originan en la región Mixe.

Por otro lado, vemos que los estudios que se han realizado en torno al arte popular indígena, quedan enfrascados en una vertiente de índole antropológico o social, dejando a un lado el análisis estético, y sobre todo, el que concierne al diseño de la comunicación visual. Los estudios realizados por Juan Acha, Rafael Carrillo Azpeitia, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Guillermo Ramírez Godoy, Ana Ortíz Angulo, entre otros autores,

servirán como punto de partida para sustentar nuestra estructura conceptual, para después, proveer al proyecto de las bases teóricas que fundamentan al diseño gráfico (las formas, los colores) y que son aplicables a las expresiones artísticas de los pueblos mixes.

Impacto o contribuciones de la investigación

Dado que la preservación y la difusión de nuestra cultura es una de las muchas tareas que nuestra área tiene en sus manos, resulta ineludible la responsabilidad que los comunicadores visuales, tienen ante una sociedad que cimienta su devenir histórico en sus raíces culturales.

De todas las áreas que constituyen el estudio del arte mexicano, el análisis del arte popular indígena es una de las más amplias en tiempo y espacio. Sin embargo, es también, una de las menos conocidas a causa de la información escasa y de la dificultad que presenta la comprensión de sus formas y significados originales. Es mucho lo que todavía queda por descubrir, por estudiar, por entender; de las muchas comunidades indígenas de nuestro país, apenas se ha explorado una pequeña parte.

Cabe destacar que en el estudio del México indígena los objetos artísticos son la fuente principal, y a veces la única, que

tenemos para reconstruir nuestra identidad nacional. Cuando los documentos escritos escasean o no existen, el arte se vuelve la vía para acercarse a un pueblo y su cultura. Por otro lado, una de las contribuciones que se buscan con este trabajo de investigación, es la búsqueda de un estilo artístico, el cual, teóricamente, deberá de apreciarse en la técnica empleada, en su estructura o composición, en las dimensiones y escalas, en los patrones o cánones utilizados, en las convenciones propias de cada uno y en los temas e imágenes representados de nuestra cultura en cuestión. Todo ello integrará un sistema de formas que comunicará y fijará ciertos valores de la vida religiosa, social y moral. Así, en un momento histórico determinado, diseños o patrones formales revelarán la peculiar concepción del mundo de la comunidad Mixe. De igual modo, los diseños o patrones ayudarán a ubicar las obras de arte en el espacio y en el tiempo, así como a establecer conexiones entre grupos de otras culturas. El análisis del arte popular puede propiciar un conocimiento singular de nuestros pueblos indígenas a través de una de las tendencias fundamentales del hombre: el arte, producto supremo de su actividad creadora y conducta primordial de comunicación. Lo que nos une y nos integra no es sólo el idioma, la geografía y la historia, también nos congrega la estimación de nuestro legado artístico y el reconocimiento de nuestra a afirmar nuestra conciencia e identidad como país.

Por último, se pretende que este trabajo pueda ser utilizado como antecedente, plataforma y/o fuente de consulta para investigaciones posteriores, que estén relacionadas directa o indirectamente con el tema, ya que como se mencionó anteriormente, el campo de estudio es vasto e inconcluso, y por consiguiente, este análisis pretende ser una contribución para la realización de investigaciones futuras.

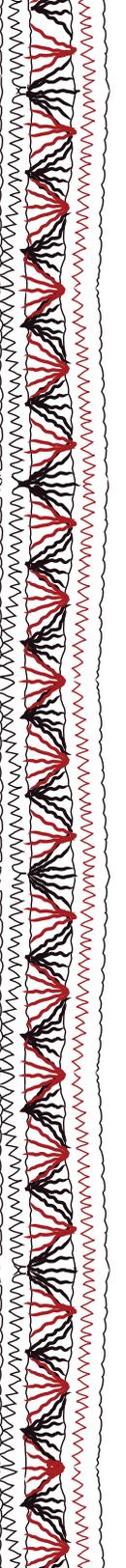
Recursos materiales y técnicos disponibles

Para la realización de este proyecto de investigación, se tienen contemplados la investigación documental y gráfica de las siguientes universidades, instituciones, bibliotecas, centros culturales, etc.:

- Biblioteca Fundación Bustamante Vasconcelos.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones y Humanidades de la UABJO (IIHUABJO).
- Biblioteca Pública Central Margarita Maza.
- Biblioteca Infantil de Oaxaca.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH),
- Biblioteca de la Casa de la Cultura Oaxaqueña.
- Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO).
- Biblioteca del Instituto Welte de Estudios Oaxaqueños.

- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) – con sus respectivas representaciones en el Distrito Federal y en el estado de Oaxaca, específicamente la que se encuentra ubicada en la zona Mixe, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, entre otros.

Contamos con los materiales propios de la actividad profesional del diseño y la comunicación visual, como cámaras, flashes, computadora, estudio personal, etc. Además, se cuenta con alojamiento propio en la región a estudiar, puesto que se tiene parentesco oriundo de la comunidad Mixe, el cual posee una pequeña vivienda en la que se podrá tener hospedaje el tiempo que sea necesario para llevar a cabo la investigación.



Índice

Introducción	13
I. Cultura e Identidad	19
1.1 La cultura	19
1.2 La identidad	28
1.2.1 La identidad cultural	28
1.2.2 La identidad étnica	30
II. Cultura e identidad Mixe	35
2.1 Orígenes y localización de la cultura Mixe	36
2.2 La cosmovisión Mixe	40
2.3 Símbolos de la identidad Mixe	42
III. Arte popular	53



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

IV. Arte popular Mixe	61
4.1 Alfarería	63
4.1.1 Tamazulapam	64
4.1.2 Tlahuitoltepec	80
4.2 Textiles	102
4.2.1 Generalidades del arte textil Mixe	108
4.2.2 Tamazulapam	110
4.2.3 Tlahuitoltepec	122
4.2.4 Cotzocón	152
4.2.5 Ayutla, Mixistlán, Chichicaxtepec y Zacatepec	172
4.3 Otras artes populares	192
Conclusiones	219
Bibliografía	226





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Introducción



Página anterior:
Alfarera Mixe.
Ranchería de Tierra Blanca.

*Toltecat: El artista
El artista discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su
corazón,
encuentra las cosas con su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento.
Obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.*

Poema del Rey Nezahualcóyotl. Códice Matritenses.

El diseño de la comunicación visual es la base sobre la cual se desarrolla éste proyecto de investigación, fundamentado por el análisis y la descripción de la identidad y el arte popular Mixe.

Se ha estructurado este trabajo tomando como punto de partida, la delineación de los conceptos de cultura e identidad. En el primer capítulo se describe la conformación cultural, tratando de desenmarañar aquellas creencias que delimitan a ésta última con lo que comúnmente se denomina bello y/o educado, sin tomar en cuenta que la cultura engloba procesos sociales que van más allá de adjetivos ligados a lo culto. Partiendo de esta premisa, se realiza una descripción breve del concepto de cultura, vinculándolo siempre a las características que de igual manera, definen a los pueblos de origen y a lo que usualmente se conoce como popular; lo anterior nos conducirá a establecer “variantes” o subcategorías de la cultura (la cultura artística, la cultura popular, la cultura hegemónica y los productos culturales híbridos) que desembocarán en la acotación de un concepto y sus características, los cuales nos ayudaran a entender la conformación de la cultura Mixe. El punto siguiente tiene como objetivo desentramar la polisemia en el concepto de identidad, siguiendo las pautas marcadas del otrora concepto de cultura. Para entender mejor las características que definen tal concepto, dividimos a la identidad en dos vertientes que al parecer del autor, se relacionan directa-

mente con el objeto de estudio en cuestión (el arte popular Mixe) y por consiguiente, serán de enorme importancia para su total comprensión: la identidad cultural y la identidad étnica.

Así pues, ambos conceptos (cultura e identidad) servirán como plataforma para desarrollar una descripción exhaustiva de lo que se definirá como identidad Mixe, descripción que incluye los antecedentes históricos de la comunidad en cuestión, así como su distribución geográfica, su lengua, sus características culturales y religiosas; pero principalmente su cosmovisión y la concepción de los símbolos que los identifican (el Rey Kontoy y el Cerro Sagrado del Zempoaltépetl principalmente), mismos que, como expondremos más adelante, se verán plasmados en sus expresiones artísticas. Al tratarse de una tesis de artes visuales, se ha optado por sintetizar los aspectos sociales y étnicos de la cultura Mixe, ya que los estudios al respecto han sido amplios y vastos, dejando de lado lo que atañe a la presente investigación: el arte popular.

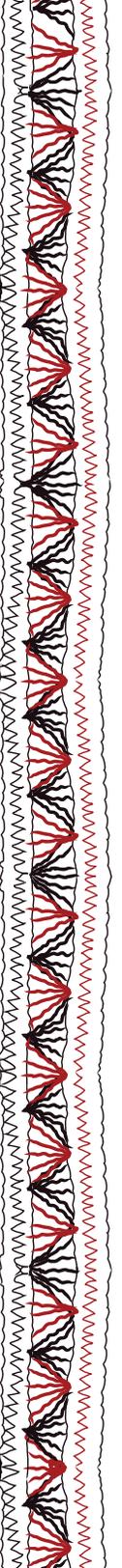
En un siguiente punto se establecerán los precedentes conceptuales para determinar lo que muchos autores, estudiosos y analistas del tema, han definido como arte popular, el cual abarca la plástica, la música, la danza, el teatro y la poesía, las cuales son “cultivadas” por diferentes clases sociales sin instrucción académica; se describirán también, las característi-

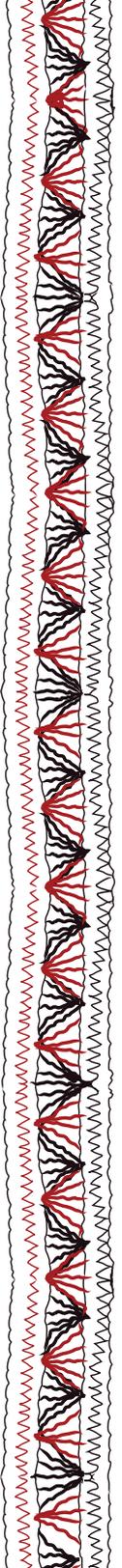
cas que distinguen a los creadores populares y a su vez, se realizará una breve descripción histórica del arte popular mexicano, desde las expresiones artísticas en la época prehispánica hasta los albores del siglo XXI.

Los puntos siguientes conformarán la base del proyecto que aquí se desarrolla. La propuesta principal es la de realizar una descripción de los elementos de la comunicación visual, analizados con base en las diferentes expresiones del arte popular Mixe, como son los textiles, la alfarería, el tejido con fibras vegetales o cestería, la pirotecnia, etc. Así pues, corresponde a esta parte del proyecto entretejer el estudio del arte popular Mixe a partir de sus características individuales, así como el vínculo que existe entre éste y su vida cotidiana, sus costumbres y su religiosidad. Comenzaremos situando al pueblo Mixe como parte del conjunto cultural étnico que conforma el actual estado de Oaxaca, el cual nos ayudará a entender que, a pesar de las características culturales que tienen en común, cada región se define por particularidades que las hacen únicas y que, por ende, éstas se ven reflejadas en todas y cada una de sus expresiones artísticas. Más adelante, el trabajo se centra en los poblados de la región Mixe que han mantenido hasta nuestros días, la concepción y desarrollo de su arte popular, plasmada principalmente en la alfarería y los textiles. Los materiales, las técnicas y los procedimientos son descritos a partir de la propia

observación y la convivencia con los artistas mixes que nos abrieron las puertas para que fueran descritos en estas páginas. La comunicación visual quedará de manifiesto de manera indiscutible en las formas únicas que se moldean en su alfarería, así como en los diseños de sus bordados, donde sus huipiles, ceñidores, rebozos, faldas y demás textiles, serán los lienzos perfectos para que el artista plasme su obra. Las tipologías, el análisis iconográfico y demás estudios realizados por otros autores hasta el día de hoy, también son citados en este capítulo, lo mismo que los estudios referentes al teñido natural de textiles desarrollados en la comunidad. Por último, a pesar de que las otras manifestaciones artísticas populares no han tenido el auge que han presentado las ya mencionadas, rescatamos la poca información y recolección de datos que tanto la cestería, la huarachería y la pirotecnia nos pudieron ofrecer, esperando que sea la punta de lanza para futuras investigaciones relacionadas con el tema.

Finalmente, no deja de sorprender que habiendo un campo tan amplio para el desarrollo de investigaciones del arte popular indígena, es muy poco lo que se ha hecho y no muy reciente; parece ajeno o carece de valor, cuando en realidad es una gran fuente de proyectos de investigación. Por consiguiente, resulta de enorme importancia el dar a conocer la existencia de estos pueblos con base en su lenguaje visual (diseño), su arte popular





y su propia identidad. Es mucho lo que todavía queda por investigar, por estudiar, por entender; de las muchas comunidades indígenas de nuestro país, apenas se ha explorado una pequeña parte. En el estudio del México indígena los objetos artísticos son la fuente principal, y a veces la única, que tenemos para reconstruir nuestra identidad nacional. Cuando los documentos escritos escasean o no existen, juntos, el diseño de la comunicación visual y el arte, se vuelven la única vía para acercarse a un pueblo y su cultura.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo I

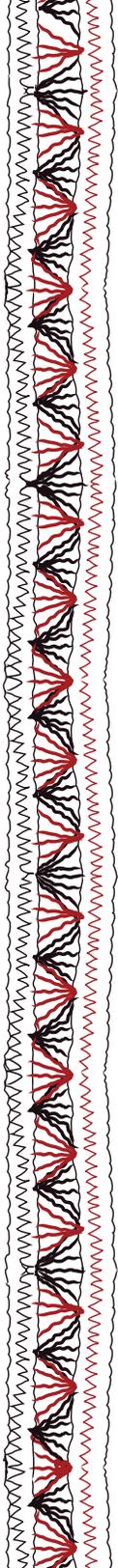
Cultura e Identidad

1.1 La cultura

¿Por qué hablar sobre cultura e identidad en una investigación que se enfoca tanto al estudio del arte y el diseño gráfico? ¿Qué relación guardan estos conceptos con nuestro objeto de estudio: el arte popular Mixe? Cuando por primera vez tenemos frente a nosotros una pieza de arte popular creadas por manos indígenas: vemos que se revela ante nosotros una cara de nuestra nación que casi siempre está oculta, la de la identidad y cultura de nuestros pueblos de origen. Sin embargo, en muchas sociedades que por comodidad podemos llamar occidentales,



Página anterior:
Danza de La Malinche.
Tamazulapam.



criollas o mestizas se cree que la cultura se restringe a lo que comúnmente se denomina bello y/o educado, sin tomar en cuenta que la cultura engloba procesos sociales que van más allá de adjetivos ligados a lo culto. Los pueblos de origen en nuestro país se han forjado a partir de una cosmovisión propia, misma que se ve reflejada en su arte popular (entre muchos otros elementos, como su lengua); a su vez, este arte al que nos referimos, es parte integradora de su cultura, por ejemplo, en objetos de uso ceremonial o utilitario. Así, al hablar de grupos humanos (entre ellos los pueblos de origen), vemos que estos se han forjado a través de procesos históricos que han resultado en lo que actualmente denominamos identidad. Es por ello que, para poder comprender el concepto de identidad cultural, es necesario conocer la evolución del concepto de cultura en ése pueblo para así poder insertar éste mismo concepto en nuestros estudios de arte popular en general, y del arte popular Mixe en particular.

Vastos han sido ya, los escritos y estudios sobre la cultura y todo lo que concierne a ella, sin embargo, el concepto de cultura (así como el de arte, arte popular y diseño gráfico) posee un alto grado de polisemia que nos impide hablar de sus manifestaciones, sin antes realizar las precisiones necesarias para acotar su significado y poderlo aplicar a nuestro tema de investigación.

Veamos a continuación un breve recorrido por las diferentes interpretaciones que ha tenido el concepto de cultura, así como la visión que de ella han tenido las diferentes ciencias humanas.

Al ocuparse de la cultura, las Ciencias Sociales son las que mayor interés muestran al respecto, ya que la consideran como el medio por el cual al ser humano le es posible entender su realidad y su propio devenir. Sin embargo, muchos han sido los campos ajenos a la Sociología y la Antropología que han mostrado su inquietud por lo procesos culturales que se han manifestado desde su particular objeto de estudio. Partiendo de la visión de los estudios antropológicos, Rodolfo Stavenhagen refiere a la “*cultura como el conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad determinada de otra*”.¹ Desde esa vertiente, la cultura se asociaba básicamente a las artes, la religión y las costumbres. Así lo demuestra el Profesor Emérito de la Universidad de Buenos Aires Mario Margulis al incluir en su concepto de cultura “*los sistemas simbólicos, el lenguaje, las costumbres, las formas compartidas de pensar el mundo, y los códigos que rigen el comportamiento cotidiano e imprimen sus características en las diversas producciones de un pueblo o de algunos de sus sectores*”.² Es importante señalar como en esta última definición, el autor ya refiere a la manifestación de la cultura de un pueblo en las diferentes formas de expresión que

de ella misma emanan, entre las cuales podemos incluir el arte o el arte popular.

Por su parte, en su artículo titulado *“Identidad Cultural: un concepto que evoluciona”* la profesora colombiana Olga Lucía Molano realiza un breve recorrido histórico del concepto de cultura, exponiendo algunas diferencias que se han manifestado al utilizar los términos de civilización y cultura como uno mismo. Así, la investigadora pone como ejemplo a la cultura alemana, donde civilización era algo externo, racional y progresista, mientras que cultura estaba referida al espíritu, a las tradiciones locales y al territorio.³ Molano refiere que éste último hecho tendría mucha relación con el término que se tomó de Cicerón, a quien se le atribuye que metafóricamente había escrito la *“cultura animi”* (cultivo del alma), dejando entrever al término como algo más etéreo o inmaterial, del mismo modo que *Kultur* implicaba una progresión personal hacia la perfección espiritual.

Cabe mencionar que muchas han sido las discusiones que se han generado al tratar de entender a la cultura como una sola y no como un concepto plural. T. S. Eliot se refiere a este hecho de la siguiente manera: *“[...] una cultura mundial que fuese una cultura uniforme no sería en absoluto cultura. Tendríamos una humanidad deshumanizada”*.⁴ Del mismo modo, diferentes corrientes

vieron a la cultura como un obstáculo para el progreso económico o el desarrollo comercial. Claro ejemplo de esta postura es el que manifiesta un escrito realizado por expertos de la ONU en 1951: *“Hay un sentido en que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico”*.⁵ Sin embargo, para los años 70’s y principios de los 80’s, autores como I. Savranski fijan a la cultura como un sistema, y partiendo de ello, éste autor analiza sus funciones a las que define como informativa, directiva y comunicativa, dándole un mayor peso a ésta última, al afirmar que la cultura es un sistema de signos y como tal su función principal es la comunicación. El mismo autor sentencia que *“la cultura es un mecanismo encaminado a elaborar, almacenar y transmitir información”*.⁶ Siguiendo esta línea, las ciencias de la comunicación distinguen cinco componentes básicos de la cultura: *“lo humano, lo abstracto, la polivalencia semántica, lo colectivo y lo contextual; de la suma de estas cinco particularidades resulta una sexta, la ideológica, la cual es la que más le atañe al área de la comunicación por estar ligada no sólo a procesos comunicativos que tienen que ver con la transmisión de mensajes, sino con la creatividad que el hombre aplica en su grupo para que el mensa-*

je sea aceptado e integrado a su forma de vida”.⁷ Esta creatividad se podrá ver reflejada ya en procesos expresivos que atañen a las artes visuales, mismos que serán el medio para explorar las diferentes posibilidades comunicativas de una cultura.

El maestro Juan Acha, en su ensayo *Las Ciencias y las Artes*, refiere que en toda sociedad y tiempo, la cultura se halla formada por la cultura material y la espiritual. La primera cubre las actividades productivas, distributivas y consecutivas de los bienes (las tecnologías) destinadas a satisfacer nuestras necesidades materiales de subsistencia. La cultura espiritual consta de la estética (las artes) y la científica (las ciencias). Así como las ciencias y las artes constituyen los dos pilares de toda sociedad, a las que él llama “*sociedades importantes*”. Del mismo modo, señala que la cultura estética se compone por tres sistemas de producción de imágenes, objetos y acciones: las artesanías gremiales (o artes feudales), las artes (o las renacentistas) y los diseños (o artes tecnológicas). Luego entonces, encontramos ya en Acha las referencias directas que nos permiten incorporar las expresiones artísticas en un concepto más específico, inmerso en la propia definición general de cultura, mismo que tendrá un análisis más exhaustivo en párrafos siguientes.

Igualmente es de primordial importancia la conferencia dictada en el Primer Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño

Gráfico celebrado en Querétaro en 1994 por parte del Dr. Norberto Chaves en donde señaló que “*cuando hablamos de cultura nos estamos refiriendo, de algún modo, al sistema de mitos, ritos y fetiches que componen el patrimonio de una comunidad y regulan sus comportamientos para garantizar su cohesión y continuidad histórica mediante la instauración de una identidad colectiva estable*”. Dicha identidad alude a un sistema de valores éticos, sociales y estéticos, de hábitos y costumbres, y de toda una sucesión de símbolos a los que Chaves se refiere como géneros. Vemos entonces como éstos símbolos a los que hacemos referencia pueden manifestarse desde diversas vertientes, sean éstas cotidianas (gastronomía, indumentaria, códigos de comportamiento, ceremonias, ritos, leyendas, liturgias, etc.) o significativas (arte, ciencia, formas de gobierno, filosofía, religión, etc.). Para reforzar esta idea, Sergio Carrasco en su libro “*Geometrías de la imaginación: Oaxaca*” manifiesta que a pesar de que los “*signos, gestos y señales son marcas tan propias y tan iguales a otras, son por ellas que podemos reconocernos diferentes en la diversidad histórica y cultural, en la forma, en los estilos, en la construcción constante de visiones, de cosmogonías, de geometrías y lenguajes que nos reflejan y nos identifican como nación*”.⁸ Es decir que los sistemas simbólicos carecen de todo contenido si este no se presenta en la cultura determinada. Los signos, luego entonces, corresponden a un sistema que se organiza y estructura a partir del conocimiento aprendido, y por ende, aceptado por una sociedad entera; así

pues, lo anterior nos dice que en toda comunicación, la comprensión de los puentes comunicativos construidos por una cultura vean en sus símbolos (incluidos los visuales, sonoros o táctiles) el medio para la total comprensión de sus significantes. Así como en el aspecto práctico-utilitario el hombre ha construido un mundo materialista, por medio de sus objetos creados es que ha hecho un mundo de significados espirituales. En palabras de Ana Ortiz Angulo *“la cultura es la esencia y es el fenómeno, es lo que se quiere decir y los objetos por los cuales se dice: obras de arte, libros filosóficos y científicos. Es el contenido y la forma por la cual se expresa”*.⁹

Cabe resaltar que algunos autores han orientado sus estudios sobre la cultura hacia conceptos que engloban el entorno en donde ésta se desarrolla, en los cuales, el hábitat o el medio ambiente influyen directamente en el accionar cultural de una sociedad determinada. Claro ejemplo de ésta tendencia es el que manifiesta el artista y filósofo Othón Téllez al afirmar que *“el ser humano se relaciona permanentemente con su ámbito natural, con la precisión de su hábitat, de su entorno ecológico, de la estética natural y cotidiana de lo que en el seno del grupo social se preserva”*.¹⁰ Mediante ésta relación hombre-hábitat y viceversa, resultan una serie de productos que a través de los procesos históricos humanos, van resguardando los rasgos distintivos de cada grupo social. Es en estos productos donde se observan los cana-

les informáticos que llevan consigo la visión del mundo que rodeaba a la sociedad generadora de esos productos al momento de su concepción. Téllez denomina a estos últimos como *“productos culturales”*, y es gracias a ellos que se ha podido conocer la información estética que se generaba en las diversas sociedades en torno a su ciencia, su tecnología, su religión, su política y en todas y cada una de sus manifestaciones sociales y culturales (baste con citar a los objetos utilitarios como ejemplo de información estética concebida por nuestros pueblos de origen).

Así, en el campo de la manifestaciones culturales vemos que, la cultura artística, la cultura popular, la cultura hegemónica y los productos culturales híbridos, son los que mayor atañen a nuestro campo de investigación, ya que es en ellos donde las artes (en todas sus vertientes), el diseño, las artesanías, las artes populares, las fiestas, los ritos, y todos los productos culturales propios de cada sociedad extienden sus lazos de identidad, incluidos los que se refieren a la estética de los pueblos de origen. Los ejemplos son infinitos, pero adelantándonos a nuestro objeto de estudio, tomemos a la estética en la iconografía del pueblo Mixe, cargada de elementos cósmicos, de color y de formas bien definidas, pero que a su vez, pueden referir a uno o más elementos: el término que denota *“día”* (*xëew*), también significa *“sol”*, *“nombre”* y *“fiesta”*; el alma más

importante, la que se encuentra en el cuerpo, se nombra *jë'wë'n, ja'win* o *jot animë* (“alma del estómago”) y se le describe como el “sol, pero con alas de pájaro”. El ejemplo anterior nos muestra cómo se logran entrelazar los productos culturales en una fuente de inspiración para la creación de un relato cargado del mundo místico de dioses, soles, colores, montañas y almas, en un claro acercamiento teológico desde una muy particular estética que nos permite reconocer sin titubeos la manifestación de la cultura Mixe.

Llegando a este punto, continuamos con la azarosa tarea de cerrar la amplitud que genera el concepto de cultura y sus múltiples definiciones. Así, para nuestro estudio, baste con seguir las teorías planteadas por Juan Acha (y seguidas por autores como el mencionado Othón Téllez), quien manifiesta que la realidad cultural tiene como médula “la producción de bienes culturales, y sobre todo, los usos y costumbres de toda índole, que integran nuestro bagaje cultural colectivo, que comprenden nuestro modo latinoamericano de ser”.¹¹ Del mismo modo, divide a la cultura en hegemónica y popular, en donde podemos distinguir la tendencia material, tecnológica e industrial en la primera, y una tendencia espiritual en la segunda. La “educación racional” es un factor que se ha negado a las clases populares y como resultado de esa situación, han sobrecargado su sensibilidad personal para solucionar sus problemas. Así, se considera que

la esencia de todos esos pueblos se manifiesta a través del trabajo creativo y de sus relaciones con otros pueblos creadores de su propio mundo creativo. Luego entonces, la cultura estética de nuestros pueblos de origen, inmersos en la cultura popular, se expresa con música, baile y canción, sus preferidos entretejimientos estéticos, en tanto que su oralidad es el medio para conservar todo aquello que los identifica como únicos.

Por otro lado, la historia de las culturas estéticas populares ha demostrado que éstas se iniciaron en el mundo precolombino, en donde lo cotidiano y lo festivo formaron parte de la sensibilidad popular, pero sin dejar de lado las evocaciones mágico-religiosas. Con la llegada de los españoles a tierras desconocidas, los pueblos nativos fueron despojados de sus ritos y su religión, anteponiendo el catolicismo a sus nuevas prácticas cotidianas. Es entonces cuando surge ese híbrido cultural que subsiste hasta nuestros días. En palabras de Acha “posiblemente esté hoy formándose otra estética popular, al calor de la actual urbanización del campesinado y de su proletarización, previa industrialización. Si se prefiere, estamos viviendo la actual desruralización de la tradicional cultura popular que habíamos heredado”.¹² Vemos entonces que la creación de los objetos culturales se convierte en una negativa autóctona desde la creación de las sociedades clasicistas. Sin embargo, es innegable que la cultura popular, alejada de la cultura hegemónica, no ha detenido su inagotable fuerza

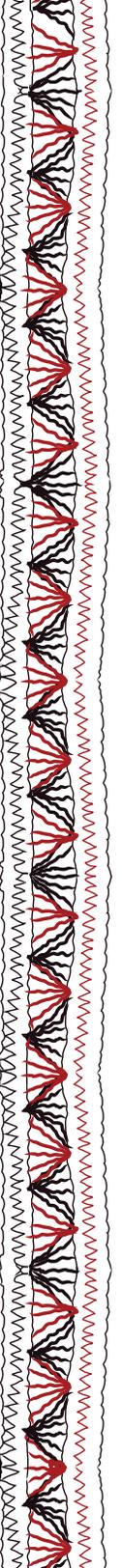
creadora, vista en los ojos de muchos, como tosca, atrasada, primitiva y demás adjetivos peyorativos. Sin embargo, en la cultura estética caben todos los productos culturales, siempre y cuando perfilamos el ámbito de aportación estética. En este sentido, el valor de los productos culturales se observa con relación directa a la aportación y contribución que genera en el desarrollo y fortalecimiento de la identidad cultural o, en su caso, a la ruptura que permite la evolución de una manifestación cultural a otra. El análisis de la cultura puede darse en distintos campos o áreas de incidencia, en los productos culturales, en las acciones estéticas, en las transformaciones culturales, en un tipo de cultura específico donde se desarrollan los cambios culturales y para lo cual otro factor relevante es el medio ambiente natural, tan importante en todas las culturas mesoamericanas y los pueblos indígenas del México contemporáneo.

Sólo falta señalar en este breve análisis del devenir histórico de la cultura, el papel que juega el diseñador gráfico como miembro de una sociedad inmersa en esa misma cultura a la cual nos hemos referido. Como se mencionó previamente, el problema polisémico del diseño gráfico nos alejaría de lo que realmente se analiza en este breve apartado, así que se dejará de lado el carácter conceptual del diseño gráfico para enfocarlo en su adscripción a una cultura determinada como una práctica a la

que denominaremos “no estática”, ya que la cultura humana ha usado la imagen y la palabra como instrumentos de comunicación desde siempre, siendo ésta, un aspecto problemático enormemente enraizado en las condiciones contextuales y en la dinámica de los grupos sociales, los cuales ejercen acciones y competencias diferenciadas para legitimar sus perspectivas en un escenario complejo y siempre dinámico.

La cultura del diseño abarca diferentes fenómenos, conocimientos, instrumentos de análisis y modelos de producción que intenta explicar cómo los objetos (incluidos los productos culturales) y las comunicaciones son generados, producidas, distribuidas y usadas dentro de los diversos contextos sociales y culturales, unas veces más complejos e indeterminados que otros.

Así, la cultura se presenta como un conjunto de acciones divergentes donde el diseño juega el papel de artífice, encargado de expresar los valores culturales que están en juego. El diseño gráfico es en sí mismo una manifestación de la cultura, y es en ella donde se plantea como un modelo cultural determinado, en donde, como Norberto Chaves señala, “una práctica profesional culturalmente responsable deberá enfrentar el dilema de ejercer su propia y particular modalidad cultural sin violentar las formas culturales vivas y ajenas a su modelo. Una práctica profesional cultural-



mente responsable deberá enfrentar el dilema de servir al mercado sin traicionar a la cultura en una época en que la escisión entre ambos términos parece irreversible”.¹³

Llegando a este punto, se pueden hacer algunas consideraciones conclusivas en torno al concepto de cultura, mencionando que:

- a. La cultura es una propiedad innata de lo humano, al manifestarse en todas y cada una de las sociedades que conforman nuestro devenir histórico y social.
- b. La cultura se expresa de múltiples formas y grados diversos de heterogeneidad, lo cual nos asegura que no existe una sola cultura, sino que son diversas y diferentes entre sí.
- c. Los productos culturales funcionan como pruebas fehacientes de las manifestaciones estéticas de las sociedades humanas, así como de su mismo quehacer histórico.
- d. La cultura es el medio donde se manifiestan los lazos de identificación que distinguen a una sociedad de otra, y es ahí mismo donde encontramos los diferentes puentes de comunicación que entretejen el entendimiento humano.

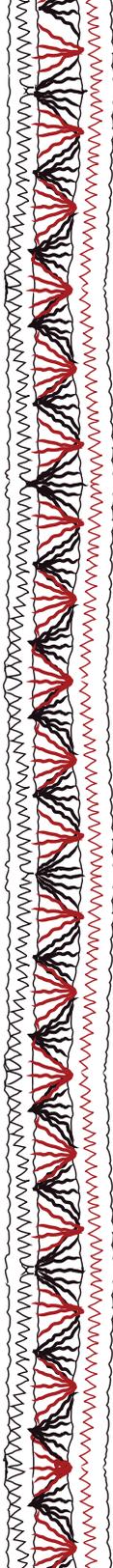
e. La cultura es aprendida y compartida con el resto de los miembros de un mismo grupo social. Los valores, creencias, símbolos, normas, etc., pasan a formar parte de la persona a través de los procesos de inculturación o socialización. No se puede hablar, por esta razón, de personas sin cultura o de personas que tienen más una cultura que otra.

f. La cultura es una manifestación viva, en la que convergen elementos heredados del pasado, así como influencias exteriores adoptadas y llevadas al ámbito local.

g. Como en las leyes científicas, la cultura no se crea ni se destruye, sólo se transforma, dado que al ser un fenómeno histórico, lo cultural funciona de manera dinámica.

Queda claro entonces, que la cultura en tanto que es productora del aspecto práctico-utilitario, también es generadora de las relaciones entre los objetos y sus significados espirituales. Mezhúiev lo resume de manera magistral de la siguiente manera: *“La cultura es producción del propio hombre como ser humano social, es decir, su producción en toda la riqueza de los vínculos y las relaciones sociales, en toda la integridad de la existencia activa, y no sencillamente la producción de cosas como simples utilidades y no la producción de coincidencia en sus formas abstractas”*.¹⁴

Estas breves reflexiones en torno a la cultura, dan como resultado, la conjunción de todos aquellos aspectos que en una sociedad constituyen el patrimonio vivo de sus propios habitantes: su tierra, su cosmovisión, su cosmogonía, su religión, su filosofía, sus mitos, sus expresiones artísticas, sus fiestas, sus productos culturales, etc. Como se señaló anteriormente, no se habla de una cultura homogénea, sino de todo un sistema plural que en ocasiones converge en un mismo territorio. Lo diferente en cada grupo social fundamenta su riqueza cultural, y ésta, muchas veces se manifiesta por medio de su arquitectura, vestido, música, danza, artesanías y sus artes populares.



1.2 La identidad

1.2.1 La identidad cultural

Al igual que la cultura, la identidad ha sido tema de investigación en años recientes, vinculada tal vez, con las celebraciones que atañen a los movimientos independentistas de la mayor parte de los países Americanos. Si bien, esa no fuese la causa de tales estudios, el concepto de identidad es una idea que se ha venido difundiendo en las ciencias sociales a partir de los años ochenta y más todavía en los noventa. El problema es que, sobre todo en México, este concepto tiende a banalizarse, del mismo modo que el de cultura, porque todo el mundo lo invoca hasta la saciedad sin preocuparse en lo más mínimo por definirlo o someterlo a cierto rigor conceptual. Así pues, la identidad vista desde los diferentes campos de estudio y a través de los años, se ha mostrado firme en sus significados y para nuestros fines, trataremos de desenmarañar su polisemia para apropiarla a nuestros estudios sobre el arte popular Mixe.

Vemos en primera instancia, que existe cierta ambigüedad semántica que sugiere que la identidad oscila entre la similitud y la diferencia, lo que hace en los miembros de una comunidad una individualidad singular y lo que al mismo tiempo, los hace semejantes a otros. Lo anterior significa que la dimensión del “vínculo”, de esa “relación con”, es lo que parece importar al abor-

dar el concepto de identidad. Por otro lado, algunos autores como Gissi o Fukumoto, enfocan sus estudios sobre identidad al abordar interrogantes como ¿Quién soy? ¿Qué se es? ¿Cómo se siente uno por lo que es?, y principalmente ¿Con quién o quiénes me identifico?, lo cual indica la posición del individuo frente a su sociedad, o mejor dicho, frente a una cultura. Sin embargo, dado que la materia de la identidad es un tema muy amplio que cruza varias disciplinas sociales y puede adquirir diferentes connotaciones (identidad cultural, identidad del individuo, identidad de género, identidad generacional, etc.), en este breve análisis enfocaremos los estudios de identidad a la identidad cultural, que es donde el individuo manifiesta su cultura de forma más directa, que no única.

Gutiérrez Espíndola propone que “la identidad es la suma de nuestras pertenencias (...) y a su vez, esta identidad se muestra compuesta, múltiple, compleja, donde cada rasgo, cada atributo, cada pertenencia es una posibilidad de encuentro con los demás, un puente que nos comunica con otras personas”.¹⁵ Podemos decir entonces, que la identidad es considerada como un proceso a partir del cual el individuo se autodefine y autovalora, considerando su pasado, presente y futuro, en donde además, concilia las inclinaciones y la influencia que le fueron dados por los padres, compañeros y por la misma sociedad. Es en este punto, donde la identidad cultural hace su aparición para mostrarse como un

proceso de construcción socio-histórica y cultural que se equilibra entre los condicionamientos y las elecciones relativamente libres que hace cada individuo.

Es importante señalar que en las definiciones de identidad cultural es necesario tener en consideración dos nociones fundamentales: la endógena y exógena. Desde esta perspectiva Rengifo define a la identidad cultural como la manera en la cual un pueblo se autodefine (influencia del factor endógeno) y cómo la definen los demás (énfasis del factor exógeno).¹⁶ Para Ampuero, la identidad cultural se refiere, en líneas generales, a la forma particular de ser y expresarse de un pueblo o sociedad, como resultado de los ancestrales componentes de su pasado, frente a lo cual se considera heredero e integrado, en tiempo y espacio.¹⁷ En ambos casos, vemos que el factor plural es inherente al concepto de identidad por el hecho de implicar a actores diferentes del contexto social, quienes a su vez, tienen su propia lectura de identidad y de la identidad de otros según las situaciones, sus aspiraciones y sus proyectos.

Al igual que la cultura, la identidad cultural se nos presenta como un proceso dinámico a partir del cual las personas que la comparten se autodefinen y autovaloran como pertenecientes a ella. Según Fuller la identidad cultural no es simplemente la expresión de la “verdadera historia” de cada grupo o nación, sino

que puede ser entendida, como el relato a través del cual cada comunidad construye su pasado, mediante un ejercicio selectivo de memoria,¹⁸ lo que implica que la identidad es un modo de categorización utilizado por los grupos para organizar sus intercambios y que, para definir la identidad de un grupo, lo que importa no es realizar un inventario del conjunto de sus rasgos culturales distintivos, sino de delimitar entre tales rasgos los que son utilizados por los miembros del grupo para afirmar y sostener una distinción cultural.¹⁹

Así, vemos que al tratar de reducir a la identidad cultural a una definición simple, significa dejar de lado la heterogeneidad de todo grupo social, porque así como se nos manifiesta la multiplicidad de identidades culturales, múltiples podrán ser sus conceptos. Sin embargo, podemos vislumbrar generalidades que encierran un sentido de pertenencia a un determinado grupo social, en donde existe un estado de conciencia implícitamente compartido de unos individuos que reconocen y expresan su pertenencia a una categoría de personas y a una cultura, comprendiendo las dimensiones de persona/individuo y social/colectivo, dando lugar al tono peculiar y característico de esa cultura a la cual nos referimos, construyéndola finalmente como una unidad diferente: los elementos colectivos destacan las semejanzas, mientras que los individuales enfatizan las diferencias, pero ambos se conjuntan para constituir la iden-

tividad única, aunque multidimensional, del sujeto individual. En pocas palabras, podemos afirmar que la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, en donde quedan implicados por lo menos los siguientes elementos:

1. Permanencia en el tiempo de un sujeto de acción.
2. Conceptualizado como una unidad con límites.
3. Distinción de todos los demás sujetos.
4. Requerimiento del reconocimiento de estos últimos.

Por último, nos referiremos al entorno social del individuo, en donde la identidad cultural *“viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad”*.²⁰ Del mismo modo, como afirma Lucía Molano *“hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencian de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana; por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las proce-*

siones, la música, la danza. A estas representaciones culturales de gran repercusión pública, la UNESCO las ha registrado bajo el concepto de patrimonio cultural inmaterial”.²¹ El patrimonio cultural, luego entonces, servirá para que la identidad cultural se pueda manifestar independientemente de su reconocimiento o valoración en otras sociedades; se habla así, de una identidad étnica y cultural, es decir, la identidad de un grupo de personas con un pueblo, una lengua y una cultura determinadas. Por otro lado, muchos son los elementos que nos ayudan a comprender y delimitar las múltiples expresiones de la identidad a la cual nos referimos; como afirma Sergio Carrasco *“los mitos de origen son el punto de partida, la raíz primigenia que hay que transitar para encontrar las pistas de nuestra historia cultural, la identidad que nos permite reconocernos, descubrirnos e inventarnos; somos lo que pensamos, lo que creemos, lo que profesamos”*.²²

1.2.2 La identidad étnica

Para cerrar este capítulo, realizaremos un breve análisis del concepto de identidad étnica, ya que es a partir de éste, como podremos comprender los parámetros culturales sobre los cuales, nuestros pueblos de origen, han forjado su devenir histórico. Si bien es cierto que existe cierta confusión en la delimitación de los conceptos de identidad, identidad cultural e identidad étnica (así como todos aquellos que involucren el término de identidad), nos hemos encontrado a lo largo de la

investigación que diversos autores relacionan a ésta última con conceptos asociados a los pueblos o comunidades indígenas, o también denominados, pueblos de origen; esto nos da pauta para buscar las relaciones que guardan los productos culturales (previamente definidos en párrafos anteriores) con las sociedades que les dieron origen.

Comenzando por delimitar el término grupo étnico, Barth afirma que se trata de una comunidad que:

- a. Se autopropetúa, en gran medida, biológicamente.
- b. Comparte valores culturales fundamentales, realizados con unidad manifiesta en formas culturales.
- c. Integra un campo de comunicación e interacción.
- d. Cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros, constituyendo una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.²³

Estas características conforman lo que los antropólogos llaman identidad étnica, lo que en palabras de Federico Navarrete se refiere a *“la idea que tienen los miembros de una comunidad de formar una colectividad claramente distinta a las otras con las que convive y*

que, por lo tanto, cuenta con sus propias formas de vida, sus propias leyes y formas de justicia, sus propias autoridades políticas y su propio territorio”.²⁴ Del mismo modo, el autor señala que es preciso afirmar que nuestro país coexiste en un abanico de grupos étnicos y que los diferentes pueblos de origen o grupos indígenas forman parte de la diversidad étnica de nuestro país, al igual que los no indígenas.

Por otro lado, Gilberto Gimenez señala que las identidades étnicas tienen que ver con territorios no sólo físicos donde se reproducen materialmente, sino como un referente simbólico, es decir, como el territorio sagrado de la identidad colectiva; del mismo modo al hablar de identidades étnicas, éstas traen consigo un arraigo profundamente tradicional, lo que define como sociedades de memoria. Asimismo, el parentesco y la religión son dimensiones fundamentales de las identidades étnicas, en particular las fiestas patronales son un elemento clave de identidad; el mismo autor afirma que el sistema religioso tiene por función la construcción de éste tipo de identidad, ya que en ella encontramos que las imágenes de los santos patronos se hallan insertas en el corazón de los pueblos, presidiendo desde ahí su destino. Son, al mismo tiempo, inseparables de las peripecias de su historia, de la memoria de sus antepasados y de sus orígenes en el tiempo. Por lo tanto, otorgan literalmente identidad a los pueblos, permitiéndoles

articular una conciencia de si mismos.²⁵ Esto último, tiene una relevancia primordial en las expresiones culturales de nuestros pueblos de origen, ya que al referirnos al mundo religioso de aquellos, nos encontramos con un extraño híbrido que oscila entre las tradiciones y ritos prehispánicos, y el universo católico que se instituyó tras la conquista espiritual realizada por los españoles a su llegada a tierras americanas. Esta mezcla religiosa adoptaría variantes expresivas en las diferentes comunidades que integran a la población mexicana y, como veremos en capítulos posteriores, en el caso de los Mixes, esta mezcla de ritos y oraciones repercutirá en sus manifestaciones artísticas.

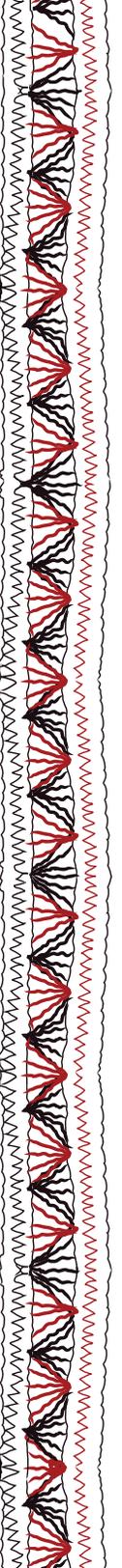
Vemos entonces que, en el caso de la identidad étnica (tomando como ejemplo a la religión) a pesar de la influencia de agentes culturales externos, la fuerza de las características étnicas puede permanecer constante a través del tiempo, lo que significa que los grupos étnicos han logrado mantener sus fronteras a través de los cambios sociales, políticos y culturales que de alguna u otra forma, transgredieron su historia. Como señalaba Gilberto Giménez en su ensayo *“La cultura como identidad y la identidad como cultura”*, *“las culturas están cambiando continuamente por innovación, por extraversión, por transferencia de significados, por fabricación de autenticidad o por modernización, pero esto no significa automáticamente que sus portadores también cambien de identidad”*.²⁶ Ese rasgo de permanencia se mantiene como la característica insoslayable en los pueblos de origen, lo que se traduce en la

cimentación inamovible de sus raíces históricas, dada a veces, de forma inconsciente. En efecto, autores como Marta Romer han sostenido que el sentimiento de identidad étnica de la persona guarda estrecha relación con el arraigo, lo que implica referencias específicas al pasado que le confieren el sentimiento de continuidad en el tiempo y el espacio.²⁷ En palabras de Vanessa Smith *“existe un consenso general en definir la identidad étnica como una especificación de la identidad social, es decir, como aquella parte del autoconcepto de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social (o grupos sociales) junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia”*.²⁸

Se puede señalar entonces, que las identidades étnicas se distinguen de otras identidades colectivas por el hecho de que sus portadores son unidades sociales culturalmente diferenciadas, constituidas como *“grupos involuntarios”*. Esto es, se trata de pertenencias que el actor social no elige, pues no se elige la familia, etnia o clase social donde se va a nacer. Se trata también de identidades orientadas hacia el pasado, que rinden lealtad a una tradición basada en el pasado ancestral (que puede ser inventado), religión, lengua y otras tradiciones culturales. En el caso de las etnias indígenas se subraya, además, *“su origen pre-estatal o pre-moderno, su fuerte territorialidad y el primado de los ritos religiosos tradicionales como núcleo fuerte de identidad”*.²⁹

Durante este breve recorrido por el concepto de identidad étnica, se encuentran variantes que hacen referencia a una identidad latinoamericana con características similares a las ya expuestas, sin embargo, muchos autores afirman que dicha identidad no es latinoamericana sino indígena, puesto que nuestra región nunca ha dejado de ser indígena en sus aspectos esenciales. El maestro Acha realizó al respecto un extenso análisis que entretuje todas las vicisitudes que se refieren a dicha identidad, pero que en esencia, considera a lo indígena como base primordial de la otrora identidad latinoamericana. Baste con citar el siguiente ejemplo para darnos cuenta del vínculo que traza Acha en dicho análisis y que sirve también para cerrar a manera de conclusión, este capítulo: *“nuestra verdadera identidad nacional o la latinoamericana es la de lo no idéntico, vale decir, la de la pluralidad o heterogeneidad y cambia con el tiempo y con la clase social. Somos más plurales que otros y más singulares. Lamentablemente, en la práctica, y como modo colectivo de ser (o como filiación), el término identidad nacional o latinoamericana oculta la marginación de indígenas y de la gente de color; marginación que denominamos fragmentación. Lleva el estigma de ese pecado original que fue y sigue siendo la marginación de connacionales por racismo; racismo que, por lo demás, constituye un genocidio o canibalismo potencial”*.³⁰

Por último, nos parece oportuno aclarar que al hablar de identidad étnica muchas veces se alude de forma permanente a la cultura o se utiliza el término de identidad cultural como sinónimo de aquélla, lo que no debe llevar a confundir estos dos conceptos que están relacionados de manera estrecha. En un caso extremo puede haber cultura sin una conciencia de identidad, mientras que las estrategias de identidad pueden manipular e incluso modificar una cultura de manera que no tenga demasiada continuidad con lo que era originalmente. En términos generales, la cultura se relaciona en gran parte con procesos inconscientes, en tanto que la identidad se refiere a una norma de pertenencia, necesariamente consciente, ya que está fundada en las oposiciones simbólicas nosotros-ellos.





CON 24 BOTELLAS D



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

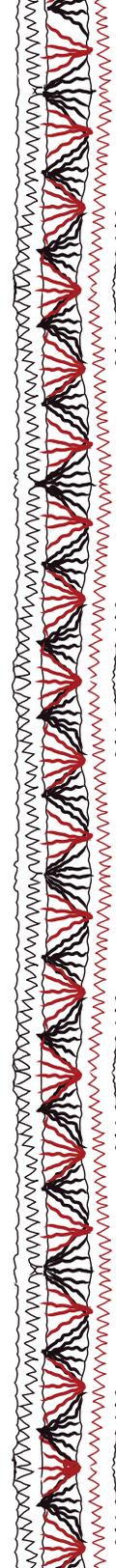
Capítulo II

Cultura e Identidad Mixe

Hablar de la cultura Mixe, es hablar de una comunidad que resume su existencia a través de la resistencia. Resistencia a los cambios culturales, sociales, religiosos, económicos, y demás procesos que involucran el devenir histórico de la sociedad humana en general, y de la nación mexicana en particular. A partir de la extensa investigación bibliográfica y de campo que se efectuó en el presente proyecto, hemos podido atestiguar constantes culturales que nos hablan de una sociedad que, en la actualidad, mantiene los rasgos de identidad inamovibles en sus raíces, pero con cierto desconcierto en sus tallos y ramificaciones.



Página anterior:
Mujeres y niña mixes.
Tamazulapam.



Desde la perspectiva del diseño y la comunicación visual, la tarea de involucrarse en campos de estudio que, en primera instancia, parecen ajenos a la profesión, pero que en un análisis más concienzudo, ayudan a entender los procesos que resultan en las manifestaciones artísticas y visuales propios de una comunidad como lo es la Mixe. De acuerdo a ello, la etnografía y la antropología social nos han servido como herramientas indispensables para la mejor comprensión de los procesos sociales que han sufrido los mixes, y que sirven como base fundamental para el estudio de su arte popular.

Para entender y ubicar el contexto en el que hemos de partir, resulta necesario una descripción general de la cultura y la identidad del pueblo Mixe, tratando de no caer en un análisis que se aleje de nuestro principal objeto de estudio (el arte popular), y que por otra parte, éste mismo análisis reconozca sus limitaciones que en los campos de estudio previamente mencionados se ha tratado de manera profunda y detallada. Lo anterior nos habla entonces de un proyecto multidisciplinario que, como veremos en capítulos posteriores, refleja en sus resultados un campo de estudio que hasta ahora resultaba prácticamente nulo o desapercibido: el campo de lo visual.

2.1 Orígenes y localización de la cultura Mixe

Como parte de la investigación de campo para la elaboración de este proyecto, se instaló un equipo de trabajo en un municipio de la región Mixe (específicamente ubicado en la comunidad de Tamazulapam Espíritu Santo), para después iniciar con la recolección de datos y el registro fotográfico de nuestro objeto de estudio. La primera impresión que brindó la zona Mixe, fue la de una región plagada de zonas boscosas en donde se podía contemplar un cielo completamente azul, vertientes montañosas, pendientes infinitas y sobre todo, una accidentada topografía. Desde el primer acercamiento a la comunidad, se percibió el sincretismo que conforma a la cultura Mixe, ya que desde el nombre, se establecen discrepancias que hacen referencia al uso de dos términos diferentes; como se indicará después a detalle, los mixes se autodenominan en su lengua de origen como el pueblo Ayuuk, lo cual en los términos de la lengua española, se interpretaría como la “*gente del idioma florido*”, concepto que engloba el elemento cultural que da pertenencia a una comunidad orgullosa de sus raíces y sus modos de ver la vida. A partir de este momento resulta perti-

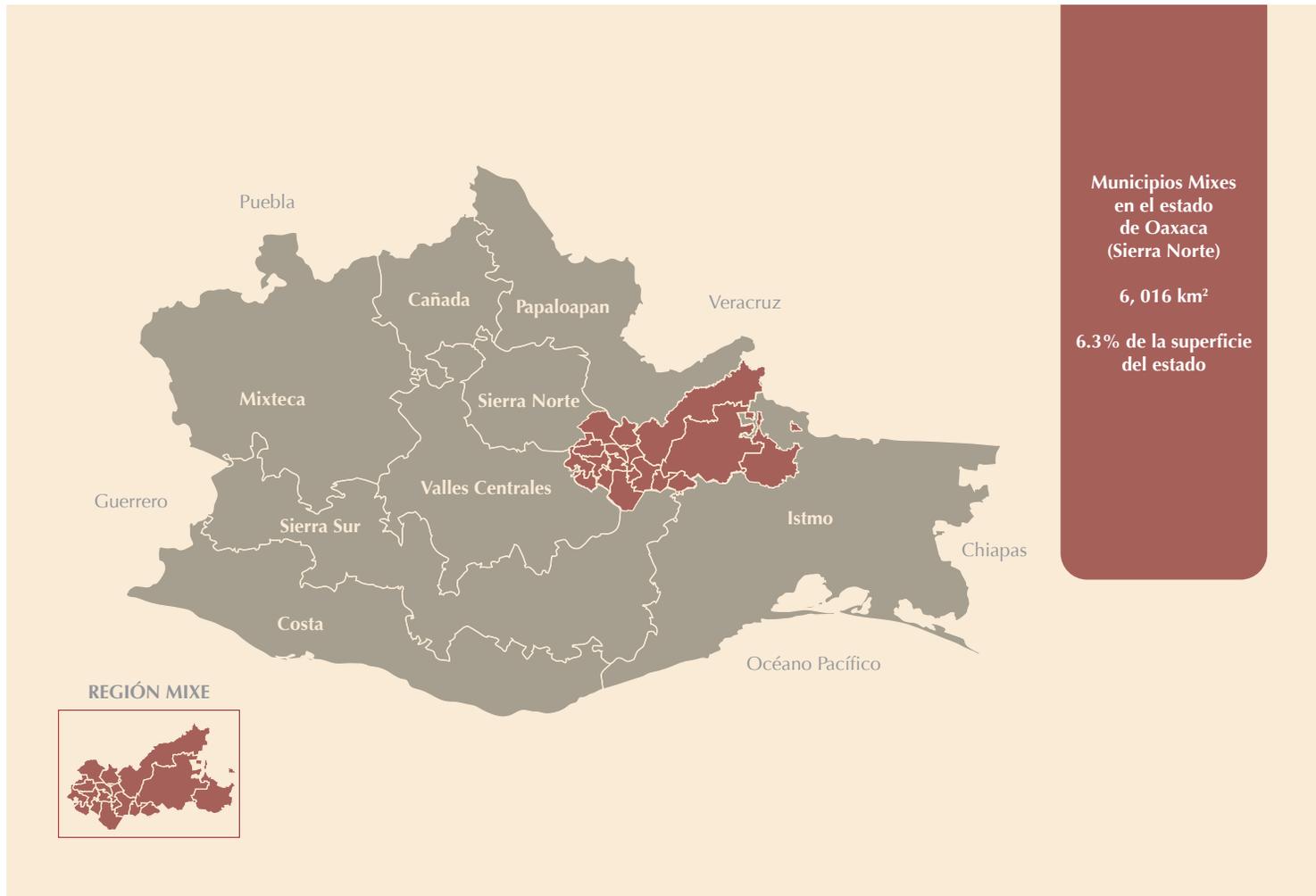
nente señalar que a lo largo de este proyecto de tesis, se referirá indistintamente a la misma cultura en sus dos acepciones (Mixe o Ayuuk), ya que, como se analizará en el capítulo concerniente a la lengua, Mixe hace referencia a una término castellanizado que designada a la gente de esa región; mientras que Ayuuk es el término que designa a la comunidad que, valga la redundancia, habla la lengua Ayuuk.

Los estudios referentes al origen del pueblo Mixe difieren entre sí, sin llegar a ser del todo convincentes. Son constantes las teorías que señalan la migración de una comunidad proveniente de Perú hacia la sierra Oaxaqueña a finales del siglo XIII, quienes a partir de la búsqueda del cerro del Zempoaltépetl (cuyo significado es “cerro de veinte picos” o de “las veinte divinidades”) se asentaron en las faldas de éste hasta llegar a formar el actual territorio Ayuuk. Sin embargo, en la actualidad se ha manejado la teoría de que los mixes tienen una mayor relación con la cultura Olmeca, al encontrar rasgos lingüísticos comunes en ambos pueblos. Por otro lado, existen teorías que rayan en lo disparatado, ya que afirman que la procedencia del pueblo Mixe se encuentra en las regiones balcánicas de Europa, haciendo analogías sobre todo con la fonética del lenguaje de ambas regiones. Lo que es cierto, es que en la actualidad los Ayuuk, conscientes de su proceso histórico, se autodenominan como “los jamás conquistados”, acepción que se fundamenta en las

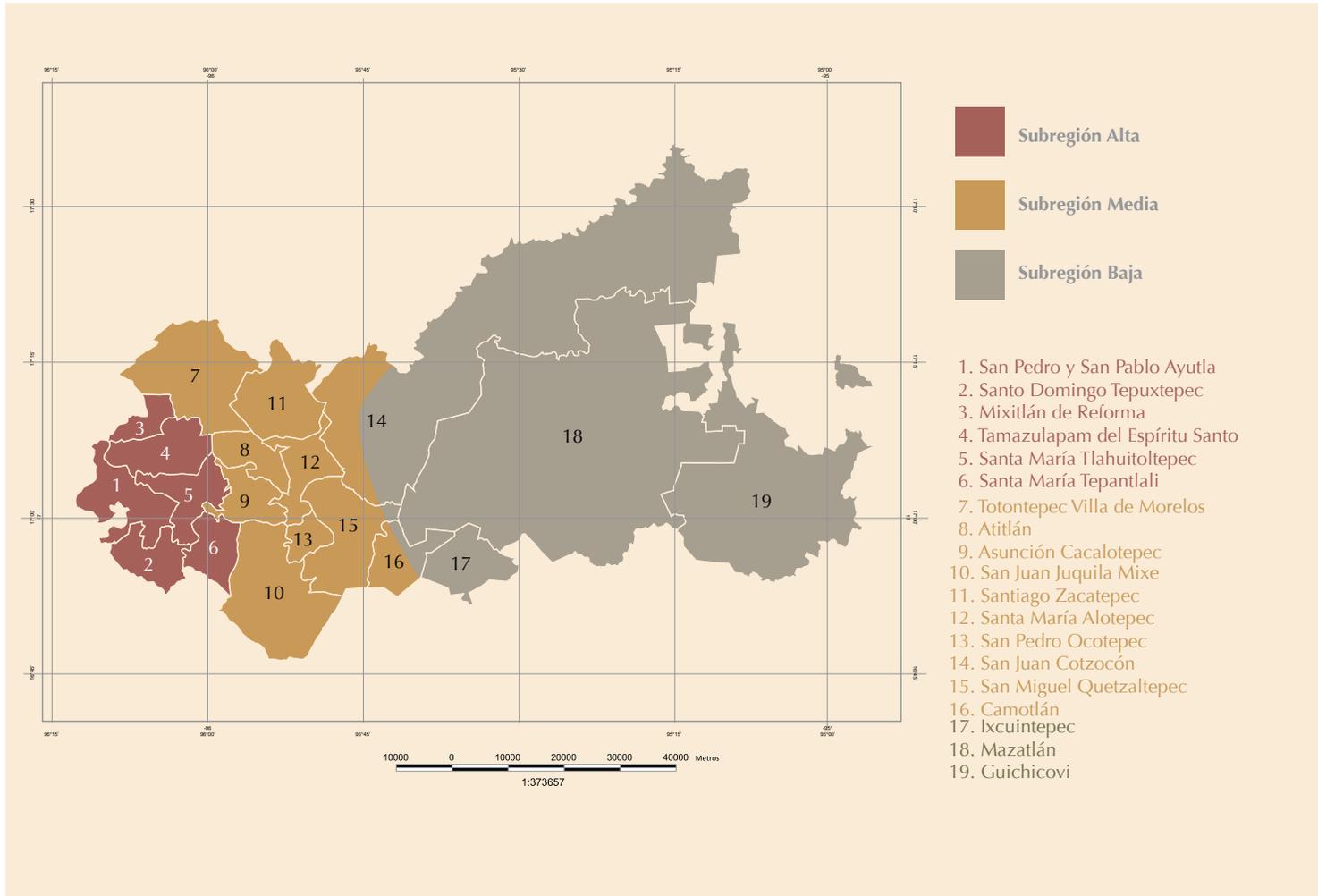
constantes luchas que libraron los mixes contra los aztecas, sus vecinos los zapotecas, y principalmente contra los españoles, en la etapa histórica de México conocida como la Conquista, y que como fin último tenía el someter al pueblo Mixe para la colonización de su cultura y el subsecuente pago tributario. A pesar de la unión de sus enemigos en múltiples ataques contra el pueblo Mixe, ellos no tuvieron éxito alguno, sin embargo, la verdadera conquista que sufrió la “nación jamás conquistada” vino del lado espiritual, en donde a partir de 1529 los misioneros Dominicanos entraron de manera pacífica a la región, impulsados por los deseos de convertir a los habitantes del pueblo Mixe a la religión cristiana. Es a partir de ese momento cuando comienza la aculturación de la comunidad, lo que resultaría en el resquebrajamiento de la verdadera identidad de los mixes, impulsada sobre todo, por los cambios propios de la nación mexicana y de la sociedad actual.

La comunidad Mixe se encuentra ubicada al noroeste de la capital del estado de Oaxaca, y se compone por cerca de 290 comunidades y localidades asentadas dentro de 19 municipios, ocupando una extensión aproximada de 6,000 kilómetros cuadrados. A su vez, el territorio Mixe se divide, según su altitud y clima, en tres zonas: la parte alta o fría, la parte media o templada, y la parte baja o tierra caliente. La mayor parte del territorio es montañoso y selvático o boscoso, con excepción

Región y municipios Mixes en el estado de Oaxaca



Los 19 municipios de la región Mixe en el estado de Oaxaca



de las tierras bajas, donde los terrenos se aplanan y predomina la calurosa sabana. El paisaje está conformado por cerros de gran tamaño, nubes, arroyos, cascadas, ríos, bosques y selvas, lo que da como resultado una diversidad de microclimas y variedades de flora y fauna. Así pues, el actual Distrito Mixe comprende los siguientes municipios: Tlahuitoltepec, Ayutla, Cacalotepec, Tepantlali, Tepuxtepec, Totontepec, Tamazulapam y Mixistlán, en la parte alta; Ocoatepec, Atitlán, Alotepec, Juquila Mixe, Camotlán, Zacatepec, Quetzaltepec e Ixcuintepec, en la parte media, y Mazatlán, Cotzocón y Guichicovi, en la parte baja.³¹

A pesar de que nos referimos al pueblo Mixe como una unidad cultural, es necesario aclarar que, entre la totalidad de las comunidades que integran el distrito Ayuuk, existen diferencias considerables que se manifiestan de una región a otra, por ejemplo, entre los municipios de la región alta y la baja, la indumentaria, las costumbres, la gastronomía, las actividades económicas, las expresiones artísticas y hasta la lengua, presentan cambios significativos; sin embargo, también es preciso señalar que del mismo modo, en la raíz primigenia de toda la cultura Mixe, coexiste una cosmovisión arraigada y autóctona que los distingue de las demás culturas y que la hace única a los ojos de las sociedades externas.

En el siguiente punto se explicará la conformación de esa cosmovisión que es, a nuestro modo de ver, la base fundamental sobre la cual recae toda manifestación artística del pueblo Mixe.

2.2 La cosmovisión Mixe

Internarse en la cosmovisión del pueblo Mixe, resulta transitar a través de un universo que contempla a la naturaleza como la generadora de vida y a la cual se le rinde un respeto y amor absoluto. Tal como lo pudimos analizar en el primer capítulo de esta tesis, el concepto de identidad étnica, en el caso concreto de la cultura Mixe, queda de manifiesto al integrar a la naturaleza como el territorio sagrado de esa identidad a la cual nos referimos. Sobre esta línea, Nahmad Sittón afirma que *“los mixes han construido su cultura dentro de un contexto ambiental que conocen y reconocen ampliamente. Se han adaptado a su medio y, al mismo tiempo, lo han acondicionado a su propio sistema de vida. Existe un conocimiento ampliamente difundido acerca de cuáles son los pueblos y las comunidades que se identifican como mixes, donde se reconocen los límites internos de cada comunidad y se da cuenta de la geografía en que viven”*.³² Vemos entonces que el apego a la tierra es la base medular sobre la cual recae la cultura Mixe, y tan es así, que en

voz de la comunidad Ayuuk se manifiesta que *“la cultura proviene pues, desde el alma de nuestros antepasados, desde el seno de nuestra madre tierra. El hombre y la tierra fundidos en una sola cosa y al mismo tiempo en dos realidades distintas que no pueden sobrevivir la una sin la otra, unidos dialécticamente: de la tierra recibimos la vida, a la tierra tenemos que cuidarla, protegerla, ayudarla a sobrevivir porque en ello va nuestra existencia misma como hombres”*.³³

Bajo esta pauta, múltiples autores no hacen sino constatar esa relación intrínseca de los mixes con su tierra, ya que como señala Gustavo Torres *“si bien en general se puede hablar de una cosmovisión indígena que tiene a la madre tierra como uno de los elementos centrales, entre los mixes se trata de una verdadera geovisión, ya que la tierra es el elemento central de la existencia biológica, social y simbólica”*.³⁴ Como extensión de la naturaleza, el sol, la luna, los astros y los planetas también confluyen en la cosmovisión del pueblo mixe. Fieles a la tradición mesoamericana, éstos son idolatrados y festejados en rituales y ceremonias donde se les rinde devoción absoluta: *“El mixe tradicionalista por excelencia, rinde culto al viento, al rayo y la lluvia, para que recojan cosecha abundante. Así es que, el mixe pone fe y credo en los fenómenos naturales”*.³⁵ Los animales ocupan, del mismo modo, un lugar privilegiado en el pensamiento mixe. Se les considera como anunciadores y/o mensajeros de acontecimientos importantes para el individuo y los suyos.

Francisco Ramos ofrece una síntesis que no deja duda sobre la cosmovisión de nuestro sujeto de estudio, y tal como lo mencionamos, refiere al medio ambiente como aquel ente que ha contribuido a afianzar sus esquemas sociales y culturales. La cosmovisión se asocia a su vida ceremonial y ritual, las que a su vez están asociadas a los ciclos de la naturaleza, que son cimiento de su tradición, y de esta forma, poseen espacio y tiempo que se consolida y revitaliza generación tras generación. Vemos en los Mixes, las constantes simbólicas de los pueblos mesoamericanos como los sacrificios y rituales, que son el medio para solicitar ayuda (adivinatorios), protección y buena ventura en la vida. También son constantes los sacrificios de animales como el guajolote, el gallo y en menor medida los gatos y los perros, junto con el uso de plantas como el maíz, el ocote, flores y bebidas. El maíz es la planta más importante para los Mixes. Sus montañas, cumbres, cuevas, campos de cultivo, altar familiar, cementerio y patios de las casas son los lugares donde se realizan sacrificios, realizados en fechas especiales como año nuevo, fiestas patronales, de difuntos, el periodo agrícola, etc.³⁶

No podemos dejar de señalar a la fiesta como parte medular de la cosmovisión Mixe, ya que, como refiere Guido Münch Galindo, *“en la fiesta culmina el ideal de convivencia, de unidad social y bienestar, visto como origen y destino del ser. La fiesta se transfiere a la imagen simbólica de la creación del hombre, su mundo y su univer-*

so”,³⁷ y Torres Cisneros agrega, “[...]en ellas se establecen vínculos y se refuerzan los lazos de unión entre individuos y comunidades; asimismo, generan el ascenso social en el interior de la comunidad, a través del desempeño de las mayordomías, y propician el comercio, además de intensificar las relaciones sociales interregionales; en ciertos casos, señalan los ritmos del calendario agrícola y el cambio de estaciones; es de notar que la ceremonia sacrificial se considera una fiesta”.³⁸

Punto importante de esta investigación, recae en la aculturación del pueblo mixe. Como anteriormente se señaló, la conquista espiritual fue la que vino a crear el sincretismo de la religión cristiana con las creencias, llamadas “paganas”, del pueblo Ayuuk. Con la llegada de las misiones dominicas durante la “conquista española” (1558), la región no quedó exenta del proceso de evangelización y fue así como surgió una mezcla de creencias, que hasta el día de hoy, conviven en una especie de híbrido religioso con características propias. Ralph L. Beals señala que “tanto las ideas y las creencias como las ceremonias se presentan en formas que han cambiado poco a partir de una versión sencilla de los comienzos del siglo XVI. A veces en algunos pueblos se utiliza la iglesia para ritos de tipo indígena y los oficiales de origen español tienen que participar en tales rituales, pero la forma de los ritos católicos no ha sido contaminada con elementos indígenas [...] Entre los mixes actuales, los que tienen más contacto con la cultu-

ra nacional consideran que los ritos paganos no son civilizados pero para los más conservadores los dos grupos de ceremonias son esenciales. Así un curandero puede recomendar un rito católico o un rito pagano [...] El aislamiento permitió a los mixes incorporar ciertos aspectos de la cultura nueva en una estructura paralela o con un mínimo de sincretismo o sustitución de elementos”.³⁹

2.3 Símbolos de la identidad Mixe

A partir de la cosmovisión Mixe, podemos codificar una identidad propia que tiene su punto de partida en la relación tierra-hombre/hombre-tierra, tal como lo refieren los propios habitantes de las comunidades del pueblo Ayuuk, al afirmar que “todo ser humano adquiere su identidad cultural con relación al pueblo al que pertenece, en donde lleva a cabo su relación plena de la comunidad [...], entendiendo que cada sujeto tiene la capacidad de pensar, actuar, ser y estar, sin embargo, necesita convivir, intercambiar y enriquecer experiencias con otros individuos, esto se fortalece a través de la unidad (lengua, servicios comunitarios, historia, territorio, organización social, religiosidad, fiestas tradicionales —nosotros añadiríamos arte—), en donde se construyen y reconstruyen los conocimientos para lograr un desarrollo colectivo y vivir en forma armónica con la naturaleza”.⁴⁰

Del mismo modo, Margarita M. Cortés señala que la identidad Mixe “se manifiesta en sus valores culturales partiendo de la unidad prevaleciente y comunicándose e interactuando. Se reconocen como miembros de un pueblo así como son reconocidos por otros grupos étnicos. Se puede considerar que el grupo Mixe se reconoce como un grupo étnico dentro de la sociedad oaxaqueña y mexicana por tener una serie de características que interactúan en su vida diaria”.⁴¹

Hasta aquí, el territorio y su entorno conforman la base medular que vincula a los mixes con su origen, ya sea éste real o mítico (tal como se señalará más adelante). Las etnias con base territorial, como lo indica Nahmad Sitton, generalmente tienen más fundamentos para reclamar y conservar su identidad que aquellas que carecen de ellas. Sin embargo, existen autores que integran al territorio de los mixes los sistemas étnico-políticos como parte de su identidad. Gabriela Kraemer afirma que sólo si los símbolos políticos presentan alguna continuidad con los mitos, creencias y valores que la comunidad política ya tenía, pueden ser aceptados como guía de la comunidad; sin embargo, señala que para cumplir este papel tiene que ser transformados —de sistemas ideológicos complejos y diferenciados para las distintas comunidades y para especialistas religiosos y el común de la gente— en símbolos sencillos penetrantes para todos. Asimismo, puede decirse que el pueblo Ayuuk construye su identidad porque existe un proyec-

to étnico-político cuyo eje es la autonomía de este pueblo, una autonomía basada en el gobierno por “usos y costumbres”, en la administración de justicia de acuerdo con un sistema normativo propio, en una organización regional de las comunidades y municipios mixes y en el fortalecimiento de la lengua mixe. Un símbolo de este proyecto es la historia Mixe, la cual resalta el valor de este pueblo por el que pretende haberse ganado, como previamente lo señalamos, el título de pueblo jamás conquistado.⁴²

Es a partir de este punto, que resulta pertinente acotar las constantes simbólicas y signíicas que revelan la concepción propia del universo Mixe, mismas que estarán representados en los temas forjados en su arte popular, punto central al cual está dirigido este proyecto de investigación.

A manera de conclusión de la primera parte de este capítulo (la cosmovisión e identidad Ayuuk) y al mismo tiempo, como introducción a los símbolos de identificación de la región Mixe, el Centro de Estudios Ayuuk-Universidad Indígena Intercultural Ayuuk, refiere al respecto que “cada colectivo humano cuenta con un conjunto de símbolos específicos que va forjando a través de un largo y complejo proceso histórico y en torno a los cuales va construyendo una identidad que lo distingue y lo hace diferente de otros colectivos como comunidades y pueblos. Ahora, cada pueblo tiene

una cosmovisión propia, una manera muy particular de ver, concebir e interpretar el mundo; en otros términos, cuenta con una cultura, misma que está compuesta, a su vez, por diversos elementos o componentes [...]. Desde esta perspectiva se habla de una identidad étnica, lingüística y cultural, es decir, la identidad de un colectivo de personas con un pueblo, una lengua y una cultura determinadas.⁴³

Si bien es cierto que la región Mixe es extensa, y que en dos de sus zonas, la media y la alta, están más familiarizados con los símbolos de identificación que a continuación describiremos, generalizaremos éstos sin hacer distinción del grado de adhesión que ellos tengan en determinadas zonas, ya que por ejemplo, en la región baja, la población no está del todo ligada con determinados ritos o cultos ancestrales, así como los lugares en donde se realizan éstos. Lo anterior tiene una explicación que guarda íntima relación con la geografía del lugar y su cercanía con los pobladores de dichas regiones; así, sitios como Jaltepec de Candayoc, perteneciente a la zona baja, tiene mayor lejanía con el cerro del Zempoaltépetl, y por lo tanto, sus habitantes realizan en menor grado los ritos sagrados dirigidos a este centro ceremonial; y por otra parte, localidades como Tlahuitoltepec o Tamazulapam, pertenecientes a la zona alta, ofrendan en mayor grado a dicho cerro, debido a la proximidad del “Zempoal” (como ellos le llaman) con aquellas regiones mixes.

Así, dos de las grandes representaciones que los mixes manifiestan como parte de su identidad (y que más adelante se verán plasmadas en su arte popular) son los que se refieren al mito del Rey Kontoy y además, al cerro sagrado del Zempoaltépetl (mencionado como parte del ejemplo en el párrafo anterior).

El Rey Kontoy viene a darle continuidad a la tradición mitológica de las divinidades mesoamericanas que relacionan a los dioses con seres extraordinarios y cuyas características anatómicas, morfológicas y/o espirituales se representan por medio de animales o fenómenos naturales como la lluvia, la noche, el rayo o el sol. Muchas y variadas son las versiones que narran el nacimiento de Kontoy, pero en esencia, se trata de un ser que nace de un huevo, el cual se encontraba flotando en un lago (algunas versiones refieren que el huevo se encontraba en una cueva) y que a su vez, fue recogido por una pareja de ancianos. El niño que surge tiene como características zoomorfas un pie con garras de fiera y en el otro, dedos de pollo, pero de corazón noble y generoso. Al incorporarse a los mixes,



Página siguiente:
Leyenda del Rey Kontoy. Mural.
Palacio Municipal de Tlahuitoltepec.



predicó la paz, la hermandad, enseñó el cultivo del maíz, el frijol y el picante, cambiando con esto su sistema de vida y de alimentación, protegiendo a todos los que le rodearon. Kontoy poseía un poder extraordinario que su sola presencia hacía que las fieras se amansaran, mandaba al rayo, al viento y al trueno como si fuera una persona; el viento era su mensajero y era capaz de abrir la tierra para esconderse y escapar de sus enemigos.⁴⁴ Les roba a los mestizos y a los ricos y esconde sus tesoros en unas cuevas. Es cuando emprende una pelea contra los zapotecos y los españoles, quienes se habían aliado para someter al pueblo Mixe, pero son vencidos por Kontoy, que usa como armas el rayo y las piedras. Según ciertas versiones, Kontoy estaba construyendo su palacio o una iglesia cuando cantó el gallo y salió el sol; por eso las ruinas de Mitla (zona cercana a la región Mixe) quedaron inconclusas.⁴⁵

Cuenta el Prof. Agustín Aguilar Domingo, que el Rey Bueno de los Mixes, como se refiere a Kontoy, al darse cuenta que sus súbditos estaban ya establecidos en sus pueblos y aldeas trabajando la tierra, cultivando el maíz, el frijol y el picante, en donde reinaba la paz y la hermandad, consideró que su misión estaba cumplida y que había llegado la hora de partir. En una procesión que llegó al lugar donde nació Kontoy, se despidió del pueblo Mixe no sin antes, dirigirles sus últimas palabras: *“Me voy de esta tierra, pero cuando sepa que alguien los quiera acome-*

ter, volveré al lado de ustedes y lucharemos de nuevo por la libertad”.⁴⁶ Se dice que no se llevó riqueza alguna, pero que el sitio de emplazamiento de su templo o palacio, se encuentra enclavado en alguna gruta del Cerro del Zempoaltépetl, símbolo sagrado que a continuación se expondrá.



Kontoy, el líder Mixe que nació de un huevo. Ilustración. Walter Miller. Cuentos Mixes.

»
Página siguiente:
Cerro del Zempoaltépetl.
FOTOGRAFÍA: GUMAXOX.



Siguiendo con la teoría del origen del pueblo Mixe, se tiene la creencia que habitantes provenientes del Perú (los incas), salieron de sus tierras en busca del lugar sagrado que sus dioses les habían señalado para formar una nueva raza. Este sitio llevaba por nombre Zempoaltépetl, que en náhuatl significa *Zempoalli*-Veinte y *Tépetl*-Cerro, lo que se traduce en Lugar de los Veinte Cerros o las Veinte Divinidades. Es así como a las faldas de ésta elevación, se fundan los primeros asentamientos mixes y es también, a partir de su llegada a la región, que los pobladores le comienzan a rendir culto. Como se ha señalado, y como lo menciona también Yanga Villagómez Velázquez en su artículo “*Pueblos indígenas de México y agua: mixes*”, aquellos tiene arraigada la idea de pertenecer a un territorio común, marcado por puntos a través de los cuales los Ayuuk se relacionan con lo sobrenatural; estos puntos geográfico-ceremoniales están presididos por el Zempoaltépetl, que señala los límites de su territorio mediante elementos tales como piedras, ríos, manantiales, montañas, algunos de los cuales son también lugares de culto.⁴⁷

Por lo cual, múltiples son las ofrendas y ritos que hasta la fecha, los mixes realizan en ese lugar; fieles a sus creencias, las diferentes alabanzas tienen como fin la buena cosecha, la mejoría en la situación económica de sus familias o la recuperación de la salud de algún enfermo, entre muchas otras peticiones. A su

vez, alrededor de las celebraciones, se erigen mitos que hacen más profunda la adoración al Zempoaltépetl, como por ejemplo, que entre sus cuevas y grietas, se hayan tesoros dejados por el Rey Kontoy, o que éste mismo construyó un palacio repleto de tesoros, pero que se encuentra vigilado por bestias (o nahuales) y que sólo por medio de la adoración y el culto, y a través del sacrificio (de animales como las gallinas) es que esos tesoros pueden ser tomados por quienes realizan lo que ellos llaman las costumbres.

Esta dualidad simbólica del Rey Bueno y el *Zempoal* se toma como bastión de la identidad Mixe que, como se verá en capítulos posteriores, se observarán representados en sus artes populares, y que junto con los demás elementos de la naturaleza, servirán como la raíz primigenia para la creación artística de los Ayuuk.



Página siguiente:
Dualidad simbólica del Rey Bueno y el “Zempoal”. Mural.
Palacio Municipal de Tlahuitoltepec.



No se puede cerrar el presente capítulo, sin hacer mención al referente fundamental de la identidad entre los Ayuuk, que como menciona Villagómez, se trata de la lengua Mixe. Se podrá compartir entre los distintos distritos mixes el vestido, la música, las festividades o la vocación comunal, pero la auto distinción primordial es la lengua. La palabra Mixe es de origen náhuatl y se deriva de la palabra *mixtli*, que significa “nube”. Sin embargo, los mixes se llaman a sí mismos *Ayuuk jä’äy*, y por lo tanto, la lengua que hablan es el Ayuuk, el mismo nombre con el que históricamente se conoce a este grupo étnico. La palabra Ayuuk está compuesta por los siguientes morfemas: *a* - idioma, palabra; *ayuuk* - montaña, florido, y *yä’äy* - gente, muchedumbre. Por lo que su significado puede traducirse como “gente del idioma florido”.⁴⁸

En palabras de los propios habitantes de la región, la lengua Ayuuk se caracteriza por ser práctica, metafórica, poética y reverencial, dependiendo del tiempo, espacio y de las personas que lo desarrollan, como consejeros, principales, adivinos, autoridades, así como el uso cotidiano de todos los habitantes. Por ejemplo, en los ritos ceremoniales se combina lo poético y lo reverencial; lo práctico y lo metafórico se utiliza más en la cotidianidad. Asimismo, para los mixes, su lengua significa vida –movimiento, herencia, historia, unidad, diversidad, comunicación, transformación, resistencia, respeto, tolerancia e iden-

tividad. Cabe aclarar que los sonidos propios de su lengua al momento de hablarse en las diferentes zonas son iguales en su mayoría. Pero cuando se juntan y usan esos mismos sonidos en las palabras y en las frases, se pronuncian y se oyen diferentes en cada comunidad, por eso se dice que el la lengua Ayuuk tiene variantes dialectales.⁴⁹

A pesar de que la lengua funge un papel primordial en la identidad del pueblo Mixe, la aculturación ha permeado de manera significativa en este rublo, ya que en las prácticas de campo y en la convivencia diaria con el pueblo de Tamazulapam se percibió, que el sector joven de la población utiliza el español como su lengua de uso cotidiano, relegando la práctica del Ayuuk a la población más longeva. Según datos del INEGI, los resultados del censo del año 2000, arrojaron que la población Mixe fluctúa en poco más de 100 mil habitantes, de los cuales los mayores de 5 años que hablan su lengua son alrededor de 87 mil, cifra que los coloca en el quinto sitio después de los hablantes del zapoteco, mixteco, chinanteco y mazateco, en orden descendente, en el estado de Oaxaca. De esos 87 mil hablantes, cerca de 58 mil hablan también el español, en tanto que sólo 28 500 (el 25% aprox.) hablan la lengua Ayuuk.⁵⁰



Los nombres de las calles de algunos poblados mixes se encuentran escritos en lengua Ayuuk. Tlahuitoltepec.





El uso de la lengua Ayuuk se ha relegado a la población más longeva.
Tamazulapam.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

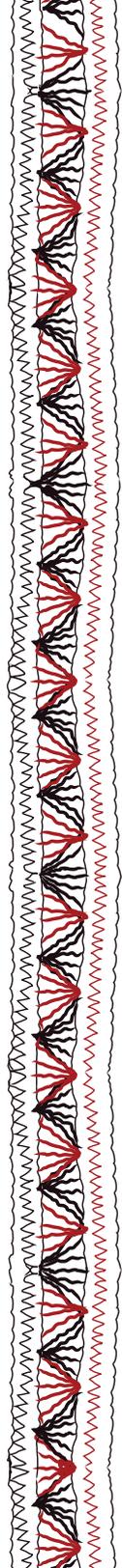
Capítulo III

Arte Popular

Innumerables han sido ya los estudios que sobre el arte popular se han desarrollado; desde sus definiciones, conceptos y clasificaciones, pasando por su devenir histórico, su reconocimiento en las altas esferas académicas y hasta la posible inexistencia de esta rama del arte. Mismo número de discusiones y diferencias han enfrentado a los estudiosos del arte, críticos, académicos, historiadores, antropólogos y un largo etcétera, sobre sus valores, atributos y fundamentos. El indudable hecho de que el propio concepto de arte ya nos coloca en una posición difícil de establecer, la definición de arte popular resulta todavía más compleja en sus acotaciones, por retomar características de otros conceptos que tienen puntos en común, específicamente



Página anterior:
Textiles, arte popular Mixe.
Tlahuitoltepec.



hablando del otrora concepto de artesanía. Lejos de legitimar una definición de arte popular, lo que interesa en este breve análisis es retomar las características que se aproximen a las actividades que han desarrollado los mixes en la producción de sus obras artísticas, y como estas llevan en su haber, la marca indeleble de su propia cosmovisión e identidad.

Para sentar las bases del estudio del arte popular en el quehacer humano, y sobre todo, el quehacer artístico, Guillermo Ramírez establece en su libro *Ramas de la Identidad*, que “la historia de las llamadas artes populares o expresiones artísticas de los pueblos antiguos con intenciones utilitarias, decorativas, míticas o ceremoniales inician entre 5,000 a 4,000 años a.C. Desde ese tiempo datan las manifestaciones musicales de percusión y cantos homófonos, las danzas rituales y la confección manual de objetos diversos de uso cotidiano como cestería, cerámica, textilera y más tarde orfebrería”.⁵¹ En concordancia con esto, la *Revista México Desconocido*, en su edición especial sobre *Arte Popular Mexicano*, añade que “conforme el ser humano avanzó en su evolución cultural la experiencia que fue acumulando poco a poco le sirvió para aprovecharse de las materias primas que su entorno le proporcionaban, usándolas para fabricar objetos indispensables. Dos ejemplos serán suficientemente ilustrativos: la necesidad de contar con recipientes para contener líquidos y la necesidad de un auxilio efectivo para cargar leña, frutos, pedernales, etc.”⁵² Al establecerse el concepto de arte, se tomó a

éste como la creación bella por excelencia. Las culturas griegas y romanas fueron las que le dieron el status de naturalista y sofisticada. En el peregrinar de su desarrollo, sé habló de bellas artes y ya en el Renacimiento, el arte se autolimitaba al nombrarse arte culto, y a la par, se bifurcaba otra expresión artística que tenía su nacimiento, en su estado más puro y espontáneo, en las manifestaciones estéticas individuales y gremiales de los pueblos. “En el siglo XVIII, llamado de la Ilustración, se estableció la clasificación de las artes liberales o bellas artes (pintura, escultura, arquitectura, música y literatura) y las que, también siendo creativas, fueron llamadas artes menores, mecánicas, aplicadas o utilitarias (cerámica, ebanistería, orfebrería, peletería, cristalería, relojería, textilera, etcétera)”.⁵³

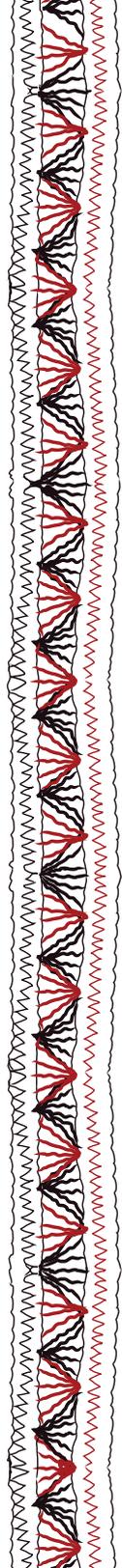
Sin embargo, fue hasta el siglo XIX, específicamente en el año 1846, cuando William John Thoms escribe una carta a la prestigiosa revista *Athenaeum* (que en esa época conjuntaba a los mejores escritores y eruditos en todas las materias) y conceptualiza a las “antigüedades populares” o “literatura popular” en “un buen término sajón”, según sus propias palabras, para lo cual retoma del alemán el término “volk” (pueblo) y “lore” (en inglés creencia o sabiduría popular) y les propone el nuevo término *Folk Lore* o *folclore* (saber popular). “A partir de entonces se propagó en todo el mundo una corriente favorable al rescate de los legados culturales y estéticos del pueblo, entre ellos la música, la literatura y las

artes plásticas populares, además de todas las formas artísticas aplicadas o utilitarias producidas por regiones o etnias".⁵⁴

Llegando a este punto, es preciso establecer lo que a la par sucedía en el continente americano, específicamente en la parte sur, en donde las culturas mesoamericanas son el referente artístico principal de lo que se confabuló más adelante como arte popular. No hay duda que las expresiones escultóricas, arquitectónicas, pictóricas, la música, la lengua, y un largo etcétera, junto con las formas, los colores, los signos y los símbolos, provenientes de las culturas mesoamericanas fundamentan la mayor parte el quehacer artístico que se ha desarrollado a lo largo de la historia de nuestra nación. Como se señaló en capítulos previos, aquella aculturación que surge en la llamada Época de la Conquista, vino a formar un híbrido que se reflejó en todos los ámbitos de la vida de nuestra tierra, incluidas las expresiones artísticas. Así, en un breve recorrido histórico del arte popular mexicano, Eduardo Uribe Ahumada indica, tal como se ha señalado, que éste encuentra sus cimientos en las culturas prehispánicas y que tras la llegada de los españoles, nuestra nación (mezcla de indios, mestizos, criollos, negros y numerosas castas) fusiona sus costumbres y tradiciones, lo que años más tarde ocasionó que la creciente producción de arte popular basada en ellas, se regulará por medio de Ordenanzas y gremios. Esto no sólo obedecía a intereses de

los españoles, sino que excluía a los indígenas de las labores artesanales. *"La rigidez casi académica en la expresión artesanal vigilada por los maestros, limitaba la creatividad de los artesanos, que tenían que someterse a las formas y diseños europeos. Sin embargo, numerosas culturas indígenas establecidas en apartadas comunidades del gran territorio novohispano permanecieron intactas a lo largo de la Colonia, conservando usos, costumbres y fisonomía, así como simbolismos y expresiones ancestrales que perdurarían hasta nuestros días"*.⁵⁵ Con todo y el dominio que tenían a costas nuestros artistas populares, con los cambios radicales en los significados simbólicos y los conceptos estéticos y plásticos en su quehacer artístico, con la incorporación de nuevas tecnologías y los cambios en el uso y aplicaciones de los objetos e imágenes, el arte popular mexicano se apropiaba de aquellos estilos importados y los reconvertía en sus propios códigos, manteniendo así casi intacta una fantástica cantidad de diseños e imágenes iconográficas con una identidad propia.⁵⁶

Con la llegada del México Independiente, florecen los ideales propios de la modernidad y el desarrollo industrial y con ello, la educación tiene un peso mayoritario entre los objetivos de la nueva clase gobernante. Sin embargo, es la propia inercia de lo industrial lo que deja en segundo plano a las artes populares, relegándolos al plano de los oficios y los pequeños talleres. No es sino hasta la llegada de la Revolución (1910), que se observa



el punto de ebullición que busca reivindicar al arte popular con su propio pueblo. Fue tal el fervor de lo nacional y lo autóctono, que en la mayor parte del territorio se podía vislumbrar una especie de tapiz con alegorías al arte textil, plumario, alfarero, etc. Paradójicamente, esta revitalización de las artes populares, conllevó a la falta de valores estéticos de las verdaderas expresiones artísticas, lo que también se reflejó en la masificación y comercialización del arte del pueblo, convirtiéndose así, en meros productos artesanales. Pero como en toda coyuntura social, el nacionalismo que surgió en la mitad del siglo XX, el cual rechaza los modismos europeos impuestos durante el Porfiriato, ayudó a que se fomentaran grandes proyectos que intentaban revalorizar el arte popular en todas sus vertientes. Por otra parte, el Centenario de la Independencia trajo consigo el mandato de José Vasconcelos para que artistas de la talla de Gerardo Murillo (Dr. Atl), publicará una especie de “*catálogo analítico*” del quehacer artístico de los pueblos de México, titulado *Las artes populares de México*. La obra reflejaba el sentir de la corriente intelectual y artística sobre el arte emanado de las manos indígenas de aquella época. Asimismo, el movimiento denominado Muralismo Mexicano sólo vino a constatar que el tema indigenista se encontraba más vivo que nunca.

Se puede establecer entonces, que es a partir del siglo XIX, que surge lo que hoy conocemos como el estudio de las artes popu-

lares de nuestra nación. Del mismo modo, “*hoy en día el arte popular no es prolongación del que creaban las civilizaciones prehispánicas; tampoco es un arte europeo o asiático; es una fusión de la cultura española con la indígena, la mestiza, la china y algo de africana. Con el transcurso de los siglos, los simbolismos prehispánicos, como tales, se perdieron; las estructuras y diseños europeos se aglutinaron al tronco indígena; las formas, símbolos y oficios se transmitieron de artesano a artesano, creando en cada generación objetos originales, de diseño personalizado pero, en general, de manufactura anónima*”.⁵⁷ A esto se agregaría, en palabras de Sergio Carrasco, que las artes populares mestizo-urbana mexicana contemporánea, están amarradas de manera muy estrecha a las manifestaciones de la cultura indígena-mestiza y a sus fiestas religiosas que son el contexto donde se crean; todo objeto que se produce para la fiesta, en términos de diseño, sufre cambios constantes, incorporando o adoptando tanto materiales como iconografías que no pertenecen a la tradición. A veces estas transformaciones o transgresiones a la tradición son parte y esencia del mestizaje, afirmación e identidad que se incorpora a las manifestaciones folclóricas del arte popular.⁵⁸

Llegando a este punto, parece necesario acotar aquellas características que del arte popular mexicano, se han mantenido constantes en todos y cada uno de los pueblos y artistas que la han engendrado. Luego entonces, la propia cultura Mixe, como

una cultura más del abanico étnico y artístico de nuestra nación, no puede escaparse a la producción de arte popular con esas mismas tipologías. Una vez más, la *Revista México Desconocido*, nos plantea un escenario en donde, el filósofo, historiador y arqueólogo mexicano Wilberto Jiménez Moreno estableció la hipótesis de que el aprendizaje del entrecruzamiento de fibras duras dio como resultado el nacimiento de la cestería, a la que se consideraba como el arte popular más primitivo de México, y que de la misma forma que entretrejía una carga estética, también llevaba consigo un determinado grado de funcionalidad para quien lo elaboraba.⁵⁹ Lejos de ser cierta o no ésta hipótesis, lo que nos queda claro es que las concepciones filosóficas, litúrgicas y espirituales, iban de la mano con la utilidad de esos productos artísticos en la vida cotidiana de los pueblos que los concebían. Del mismo modo, podemos afirmar que deliberadamente o no, todas y cada una de las expresiones artísticas populares de aquellos pueblos, llevan impregnadas la identidad y la cultura únicas de sus habitantes y, por ende, de sus creadores; la intuición estética en sus obras, mayormente figurativas, viene de la mano con la experiencia y la tradición que se fue transmitiendo de generación en generación.

Bajo este hilo conductor, Margarita Orellana nos habla del arte popular como huellas, testimonios, indicios, documentos originales y heterodoxos, que parecen estar regidas por las

leyes no escritas de la tradición, tal como lo hemos señalado. Éstas obras gozan de una libertad individual que expresa la sensibilidad artística; son tradicionales porque están basadas en viejas técnicas y nociones estéticas transmitidas de una generación a otra, o porque pretenden recuperar o reinventar una tradición interrumpida. Orellana afirma que las piezas emanadas del arte popular tienen sus raíces en una visión del pasado, que puede ser compartida por uno o varios artistas y que sobreviven gracias al espíritu de conservación de determinadas comunidades. Por otro lado, satisfacen una necesidad común de formas, colores y armonías que expresan un objetivo práctico, utilitario o decorativo, aunque también pueden tener un uso mágico o religioso. En el plano histórico, pero también en el de la comunicación visual, el arte popular puede funcionar como la memoria gráfica, técnica y artística de algunos momentos de la vida creativa de una comunidad. La investigadora finaliza este breve pero muy conciso análisis, señalando que el arte popular puede ser visto como la conjunción de la creatividad individual y el orden colectivo; el artista popular interpreta una idea o tema tradicional, los transforma, pero al hacerlo, él mismo se convierte en una continuidad histórica.⁶⁰

Por otro lado, se pueden distinguir algunas características que nos ayudarán a comprender el carácter conceptual del arte popular, frente al concepto de arte en general. En primer lugar,

el carácter tradicionalista del arte popular, el cual viene enmarcado por la transmisión de conocimientos y técnicas de generación en generación. Se observa también que en muchas ocasiones y en igual número de poblaciones, el arte popular es comunitario, es decir, existe un colectivo de individuos que trabajan en la misma rama artística. En la generalidad, nos topamos con el anonimato de quien creó determinada obra, aunque en la actualidad, y dado el reconocimiento de las artes populares en los últimos años, muchos artistas populares han comenzado a firmar sus obras. Punto importante y de enorme trascendencia, es el papel utilitario de las artes populares; como se ha repetido en numerosas ocasiones, el fin práctico de éstas piezas artísticas (el caso de la alfarería sirve como ejemplo), lo podemos encontrar tanto en la vida cotidiana de sus habitantes, como en la utilización de aquellas piezas para la celebración de ritos o ceremonias religiosas. Por último, se observa que el medio ambiente juega un papel substancial en la elaboración de las obras emanadas del arte popular, ya que el primero provee en muchas ocasiones, el material necesario para la fabricación de las piezas.

Con referencia al artista popular, Ramírez Godoy⁶¹ enuncia lo que a nuestro parecer, resume de manera clara y concreta las peculiaridades que definen al creador de nuestro objeto de estudio, aunque cabe aclarar, que estamos hablando de una generalidad que puede tener sus excepciones como son:

- a. No posee instrucción artística formal.
- b. Puede surgir en el medio urbano, pueblerino, rural o étnico.
- c. No posee conciencia de su contexto histórico, pero lo revela en su obra.
- d. No se sujeta a las corrientes de vanguardia.
- e. Posee intención creativa y lenguaje propio.
- f. Produce obra original, no copia ni imita, aunque puede llegar a reproducir.
- g. Su obra es esencialmente figurativa.
- h. No posee obra conceptual ni es crítico.
- i. La obra posee valores que inducen a la experiencia estética y la relación artística.

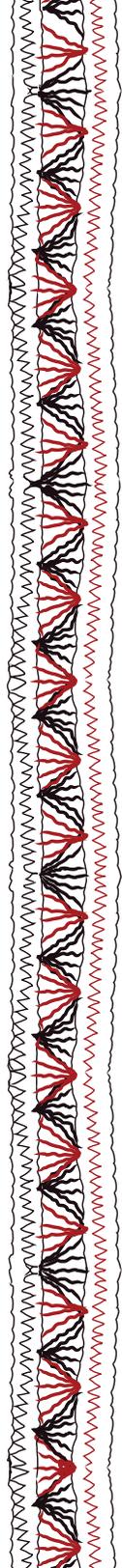
Al confluir todas y cada una de las partes que integran el mundo del arte popular, nos vemos en la tarea de encontrar una definición que englobe lo expuesto hasta este momento, y ésta la hemos obtenido en las palabras de Rafael Carrillo Azpeitia, que al escribir la introducción a *“Lo efímero y eterno del arte popular mexicano”* nos legó la descripción más completa de lo que es este indicativo de la cultura mexicana: *“El arte popular, es obra de hombres y mujeres que ponen en juego la riqueza de su imaginación y la habilidad de sus manos para lograr una obra ligada, no sólo a quien la realiza sino también a la colectividad en que se origina y cuyas formas directas descubren las necesidades que está destinada a satisfacer. El arte popular no se estudia; vive y muere sin la venia de las*

academias y sus creadores sólo atienden a exponer su mensaje plástico sin preocupaciones de orden formal ni afanes estilísticos, pues el estilo es convención y fruto de la ‘escuela’. La auténtica obra de arte popular nos comunica diáfana y su mensaje, ahora casi siempre independiente de su trasfondo mágico o ceremonial, si bien a menudo hallamos en ella símbolos procedentes de viejas culturas o de sincretismos no menos vetustos. Sus formas de creación y su manejo del color se han conservado durante siglos en la cerámica, en los textiles, en los juguetes y aún en panes, tortillas y dulces, belleza percedera que fluye como un río, siempre igual y siempre diferente y que corrobora el juicio de que nuestro pueblo tiene el don de la plástica. De esta manera se han preservado y alimentado los veneros genuinos de nuestro arte autóctono, por la devoción y entrega de sus creadores”.⁶²

Al tener un panorama más claro de los diferentes conceptos y aristas que comprenden el arte popular, parece pertinente finalizar este capítulo presentado la tipología general de las artes populares en México, señalando asimismo aquellas que comprenderán las desarrolladas por el pueblo Mixe.

1. Alfarería – arte popular efectuada por el pueblo Mixe.
2. Textil – arte popular efectuado por el pueblo Mixe.
3. Cestería – arte popular efectuada por el pueblo Mixe.
4. Maque o laca.

5. Metalistería.
6. Huarachería – arte popular efectuada por el pueblo Mixe.
7. Vidrio.
8. Lapidaria y cantería.
9. Talla de concha, hueso y cuerno.
10. Alfeñiques.
11. Cartonería, pirotecnia y papel – artes populares efectuados por el pueblo Mixe.
12. Cerería.
13. Talabartería y charrería.
14. Plumaria.
15. Pasta de caña.
16. Carey.
17. Máscaras.
18. Machetería y cuchillería.
19. Instrumentos musicales.







Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Capítulo IV

Arte Popular Mixe

Iniciaremos un recorrido por el arte popular Mixe, situando a éste como parte del conjunto cultural étnico que conforma el actual estado de Oaxaca, el cual es la región que concentra la mayor cantidad de pueblos indígenas en el país y que con una superficie de 95,400 kilómetros cuadrados, colinda con los estados de Puebla, Veracruz, Chiapas y Guerrero. Como se observa en la presente investigación, los diversos grupos étnicos que en él convergen, conservan rasgos culturales propios: lengua, indumentaria, costumbres y tradiciones, cosmogonía, alimentos y bebidas. Estos grupos han ocupado el territorio oaxaqueño desde tiempos prehispánicos, dejando memoria de sus conocimientos en los centros urbanos que construyeron y en los códices que elaboraron.⁶³



Página anterior:
Artista alfarera.
Tamazulapam.



También es preciso señalar que el concepto de pueblo indígena se refiere a la descendencia de poblaciones que existían en el momento previo a la Conquista y Colonización, que poseen conciencia de su identidad y que han conservado parte de sus instituciones. Estas poblaciones habitan un territorio sobre el que se reconocen derechos de propiedad y posesión, además de la facultad para participar en el uso y conservación de sus recursos.

Tradicionalmente se divide en siete regiones: Mixteca, Cañada, Papaloapan, Sierra, Istmo, Valles y Costa, pero dentro de cada región conviven diferentes grupos étnicos. En la actualidad la Constitución Política de Oaxaca reconoce la existencia de quince pueblos indígenas con sus culturas propias: Zapotecos, Mixtecos, Mazatecos, Mixes, Chinantecos, Chatinos, Cuicatecos, Huaves, Triquis, Chontales, Zoques, Nahuas, Amuzgos, Chocholtecos e Ixcatecos.

Existen otros dos grupos: los mestizos, que actualmente es el más numeroso y los afro-mestizos de la costa, descendientes de esclavos negros traídos durante la Colonia y que fueron liberados a principios del siglo XIX. Según el Censo de Población del año 2000, de los grupos étnicos arriba enlistados los más numerosos son los zapotecos (más de medio millón de hablantes) y los mixtecos (alrededor de trescientos mil). Siguen en

importancia los mazatecos, mixes y chinantecos. En el otro extremo, la población de chocholtecos y de ixcatecos ha disminuido drásticamente en los últimos cincuenta años.

Tal vez fue la constitución orográfica de todas las etnias que conforman el Estado lo que permitió que numerosos pueblos encontraran refugio en diversos rincones del mismo y que, al amparo de las dificultades de acceso, se desarrollaran con cierto grado de independencia entre sí. Esto no impidió, sin embargo, que durante la Conquista española y la posterior Colonización, fueran integrados y fuertemente influenciados, primero por los españoles y posteriormente por otros grupos culturalmente distintos que fueron arribando o comerciando objetos que llegaban a manos de los nativos.⁶⁴

Así, el arte popular Mixe es el reflejo de una cultura que subyace en una especie de híbrido artístico que involucra en mayor parte la tradición prehispánica junto con la colonial, pero que del mismo modo, lleva consigo la marca indeleble de las técnicas y materiales propios del industrialismo moderno. Sin embargo, vemos claramente en todas y cada una de aquellas manifestaciones artísticas, la identidad de un pueblo que, como se ha descrito a lo largo de este proyecto, guarda un profundo respeto y devoción por su entorno natural, en el que lo mismo se incluyen los elementos de la madre naturaleza como lo son

árboles, ríos y montañas; los fenómenos naturales (rayos, lluvias, tormentas) así como el sol, la lluvia y las estrellas, sin dejar de lado a los seres vivos que comparten junto con ellos el mismo hábitat (víboras, pájaros, perros y toda clase de animales e insectos). Aunado a lo anterior, la imagen del ser mitológico Kontoy (junto con la del Cerro sagrado del Zempoaltépetl), el cual enaltece su carácter guerrero e indomable, viene a verse reflejado en múltiples y variadas versiones, y en el mismo número de soportes y técnicas artísticas.

4.1 Alfarería

La alfarería Mixe es el resultado de una expresión artística que tiene a la funcionalidad como principal característica. No se tiene registro de la fecha ni el lugar de origen de los primeros utensilios que se empezaron a crear, aunque resulta lógico suponer que fue la propia necesidad de servir los alimentos o transportar toda clase de líquidos lo que dio pie a innovar las piezas que, sin embargo, tienen una morfología muy bien definida. Así mismo es necesario señalar que es por medio de la tradición que el rubro de la alfarería se ha podido transmitir de generación en generación y en la cual el artista Mixe, fiel a su costumbre, toma de la naturaleza los materiales y las herramientas que junto con sus manos han dado vida a todas y cada

una de sus piezas artísticas. Al dejar las bases definidas para la producción de utensilios de carácter doméstico, en las que se incluyen vasijas de cocina y/u ornato, con el pasar del tiempo las nuevas generaciones de artistas alfareros no sólo se dieron a la tarea de ir perfeccionando aquellas piezas que tendrían entre sus fines la cocina de las familias mixes, sino que al entender el origen y la cosmovisión de su pueblo comenzaron a plasmar sus propias obras de arte popular, que no son más que la interpretación de lo que se ha señalado como los signos de identidad de la cultura Ayuuk, así como en gran medida, los elementos que forman parte de su entorno inmediato. Es importante señalar que la palabra alfarería, o sea el arte de fabricar objetos de barro, significa exactamente lo mismo que cerámica, solamente que aquella deriva del idioma árabe y ésta del griego. Pueden usarse indistintamente al no haber denotación o connotación diferente ni jerarquía de la una sobre la otra.⁶⁵

A partir de la investigación de campo y de la propia comunión con la gente Ayuuk de la zona alta, se resolvió señalar a las comunidades de Santa María Mixistlán, Santa María Tlahuilotepic y Tamazulapam del Espíritu Santo, como los principales semilleros del arte alfarero Mixe. Debido a las limitaciones cronológicas de esta investigación, no fue posible visitar Mixistlán para poder acotar las características que definen la actividad alfarera de aquellos zonas, sin embargo, en el caso de

las otras dos comunidades el contacto directo con artistas y talleres en donde se lleva a cabo la producción de piezas resultó fructífero.

4.1.1 Tamazulapam

Su nombre significa en lengua náhuatl *tamazul* - sapo y *lapam* - lugar. Sumando estas dos palabras se obtiene el nombre de: Lugar del Sapo. En el caso de Tamazulapam, el maestro Fortino López García ya señalaba que los *“hombres y mujeres acarrear la tierra para la fabricación, en la colindancia de Tamazulapam y Ayutla por Tierra Caliente cerca en la unión de los ríos; la tierra se hecha dentro de unas ollas grandes para remojar con agua, su duración es de una a dos semanas; dentro de los arroyos o barrancos secos se escarban las piedras bofas de color verde o azul, lo muelen con mazo de encino, revuelven con el barro y se comienzan a elaborar las ollas, comales, etc.”*⁶⁶

Efectivamente como lo señala López García, si bien la comunidad de Tamazulapam no denota a simple vista una actividad alfarera preponderante, basta con acercarse a sus rancherías para encontrar en el camino a las y los artistas populares que elaboraran piezas que en su mayoría tienen un valor funcional, pero que sin embargo, llevan consigo la carga morfológica que ha sido transmitida de generación en generación y que es propia de la zona Mixe. A este respecto, basta con analizar la

pieza que ellos denominan *“patojo”*, una especie de jarra que en su parte baja tiende a extenderse hacia delante, permitiendo que pueda acercarse bajo el comal y así aprovechar el calor de la braza. Esta pieza en particular ha sido objeto de varios estudios y referencias, ya que por ejemplo, Isaías Aldaz elaboró un breve análisis sobre la posible relación del patojo Mixe, con una vasija de barro con las mismas características morfológicas exhibida en el Museo de San José Mogote, sitio en que dejaron huella los olmecas. En resumen, el autor toma esta semejanza para justificar el posible origen del pueblo Mixe en las entrañas de la otrora cultura Madre. Si bien, aún no se puede comprobar dicha relación, estas afinidades entre ambas expresiones alfareras nos hablan de cierta particularidad en la elaboración de aquella pieza y que sólo prevalece hasta estos días en la zona Ayuuk. Cabe resaltar que otros autores como Etsuko Kuroda utilizan otros nombres para referirse al *“patojo”*, y más bien emplean analogías morfológicas que se concluyen en denominaciones más prácticas: *“jarra en forma de zapato”*.⁶⁷ Por otro lado, el nombre con que el se refieren los mixes de la zona alta en su lengua nativa a este tipo de jarra es el de *yajks tu’ujts*.⁶⁸



Página siguiente:
“Patojo” Mixe.

Ranchería de Tierra Blanca.





"Patojo" Mixe con ornamentos zoomorfos y fitomorfos.
Ranchería de Tierra Caliente.



Página siguiente:
Depósito de arcilla.
Ranchería de Tierra Caliente.

Siguiendo con la descripción para la elaboración de la alfarería en la zona alta de Tamazulapam, el grupo de trabajo se dirigió a la ranchería de Tierra Caliente, la cual se encuentra ubicada en la parte suroeste de la cabecera municipal y aproximadamente a dos horas de camino a pie desde el centro de Tamazulapam. En el lugar, los artistas de la región nos condujeron a las cuevas donde obtienen el elemento principal para la elaboración de sus piezas: la arcilla (el cual se conoce con el nombre de *na'ak nääjk* en lengua mixe). Por medio de palas y picos, pero sobre todo de herramientas hechas a base de madera, es como extraen de aquellos depósitos de roca, el mineral que será transportado hasta sus talleres u hogares, no sin antes pulve rizar la roca con el mazo de encino y finalmente "*afinarlo*" con una coladera que de igual forma, ha sido fabricada por ellos mismos.





«
Herramientas para la extracción de arcilla.
Ranchería de Tierra Caliente.

»
Página siguiente (izquierda):
Depósito de tierra húmeda.
Ranchería de Tierra Caliente.

»
Página siguiente (derecha):
Mezcla de arcilla con tierra húmeda.
Ranchería de Tierra Caliente.

Por otra parte, en los arroyos y pequeños ríos que forman parte del paisaje natural de Tierra Caliente recogen la tierra húmeda que será llevada en ollas para posteriormente ser mezclada con la arcilla. Al tener listo el material, comienza el trabajo para el artista Mixe. La arcilla y la tierra se mojan con suficiente agua y, como ya se mencionó, se mezclan para así obtener una masa homogénea. Debido a su alto contenido de hierro y otras impurezas minerales, es común que se obtengan texturas porosas al terminar la pieza final, y por estas mismas características, la obra resultante tendrá un color que abarque la gama de los rojos hasta llegar a tonalidades amarillas y principalmente anaranjados.



Para conocer más detalles sobre el proceso para la obtención de las piezas, se trasladó a la ranhería que lleva por nombre Tierra Blanca, situada en la parte noreste de Tamazulapam. En el camino que lleva a dicha ranhería, se visitó a la señora Felipa Camila Pascuala, la cual tiene 90 años de edad, y que desde los 14 se ha dedicado a la elaboración de alfarería Mixe. El estado de salud de la señora era realmente sorprendente y esto le permitía seguir en la práctica que se le fue inculcada por generaciones anteriores. Justo al momento del paso por su hogar, se encontraba dando vida a una serie de patojos mixes. En su relato, la Sra. Camila explicaba que del mismo modo que en Tierra Caliente, obtenía la arcilla (*na'ak nääjik*) de lugares cercanos, pero que sin embargo, ella llevaba pedazos no muy grandes a su casa para después molerlos ahí mismo con un mazo de encino y finalmente refinarlo con una coladera. Al mezclar la arcilla con agua comenzaba el proceso de elaboración del patojo. Las herramientas con las que se ayudaba para dar forma a sus productos artísticos no podrían ser otra cosa más que sus propias manos, algunas piedras y pedazos de madera lizos, peines viejos, hojas frescas, pero sobre todo, la tusa de la mazorca. La Sra. Felipa simplemente tomaba un pedazo grande de la arcilla húmeda y la moldeaba cual si fuese a formar una gran tortilla. Poco a poco añadía a esta base pedazos pequeños del mismo material para ir elevándolo hasta culminar en la boca de la pieza y finalmente añadirle su brazo.

En todo momento se auxilió de las herramientas antes mencionadas para suavizar la textura de la jarra y nunca dejó de añadir agua a la masa de tierra que iba ocupando. Al día, la Señora obtenía alrededor de ocho recipientes grandes de *yajks tu'ujts*. Al terminar de moldear cada pieza las dejaba secar al sol alrededor de dos o tres horas para continuar con la segunda parte del proceso.

Al quitarse toda o la mayor parte de la humedad de los patojos, era momento de “cocerlos” u “hornearlos” para que se pudiese obtener la dureza propia de la arcilla seca. El horno de nuestra longeva artista consistía en grandes pedazos de ocote acomodados a manera de fogata situada a la intemperie, en donde se colocaban las piezas que eran cubiertas por otros trozos grandes de madera seca. Según la teoría, la temperatura de cocción varía dependiendo del tipo de arcilla; la más común empleada en la alfarería y que es la misma que se encuentra en la región Ayuuk, compuesta por diferentes tipos de silicatos de aluminio hidratados, se cuece a una temperatura que oscila entre los 900°C y los 1000°C. Para que la cocción sea segura y estable, puede llevar tranquilamente más de ocho horas, aunque en este caso, nos relataba la Sra. Pascuala que después de un lapso que oscila entre las cuatro y seis horas, las piezas eran cambiadas de lugar a un pequeño horno ubicado al interior de una choza para que siguiera el proceso de cocción.



▶▶
Moldeado de la arcilla.
Ranchería de Tierra Blanca.



Moldeado de la arcilla.
Ranchería de Tierra Blanca.



Herramientas para la actividad alfarera.
Ranchería de Tierra Blanca.



«Suavizado» de textura con tusa de mazorca.
Ranchería de Tierra Blanca.





Sra. Felipa Pascuala detallando un "patojo".
Ranchería de Tierra Blanca.



▶ Horneado al aire libre.
Ranchería de Tierra Blanca.

Es importante señalar que gracias al contacto directo de los patojos con la madera, el carbón producido por este último deja impregnadas manchas negras que le otorgan a la piezas un acabado cromático único y que es la marca “*sui generis*” de una gran parte de la alfarería Mixe. Al paso de un par de horas más, las piezas son retiradas del fuego para dejarlas enfriar y finalmente ser utilizadas.



Artista alfarera.
Ranchería de Tierra Caliente.



Página siguiente (izquierda):
Jarras para agua.
Ranchería de Tierra Caliente.



Página siguiente (derecha):
“Patojos”, ollas, cántaros y jarras.
Tamazulapam.







Lapiceros con formas de aves.
Tamazulapam.



Lapiceros y/o alcancías con formas de reptiles.
Tamazulapam.



▶▶
Lapiceros con forma de conejos tocando instrumentos de viento.
Tamazulapam.



4.1.2 Tlahuitoltepec

El tercer sitio de estudio, la comunidad de Tlahuitoltepec (*Xaamkēxpēt*, que significa lugar o espacio de tranquilidad propicio para la reflexión y diálogo con la naturaleza, aunque también podría significar “lugar frío”) podría considerarse el epicentro del arte y la cultura Mixe, ya que es en este sitio en donde han surgido los artistas populares mixes más reconocidos, quienes han sido acreedores a múltiples premios y reconocimientos (principalmente en el rubro de la alfarería) pero que además, cuenta con el Centro de Capacitación Musical Mixe (CECAM), pilar en la enseñanza, preservación y difusión de la música tradicional Mixe.

Desde la entrada al pueblo se observó la afinidad que tienen sus habitantes con todos los simbolismos mixes previamente descritos, pero principalmente con el Rey Kontoy: los rótulos de comercios, taxis, casas de cultura, los murales del palacio municipal, etc., constataban lo anterior.

La alfarería Mixe saltaba a simple vista como ornamentos en las fachadas de los hogares y comercios; hombres y mujeres llevaban en sus espaldas cantaros donde transportaban agua, pulque o cualquier otro líquido. Al arribar a la entrada de la iglesia llamó la atención un puesto en el cual una niña de escasos diez años de edad mostraba una extraordinaria gama del trabajo

alfarero de *Tlahui*: colibrís, patos, gallinas, ranas, ardillas, toros, cerdos, flores, patojos, cantaros, jarras, el Rey Kontoy, mujeres con el traje tradicional Mixe acarreando agua, etc., todo el mundo de formas y seres que constituyen el universo Ayuuk se encontraban a nuestros pies. La alfarería Mixe en su máxima expresión, arte popular que no deja espacio sólo a la belleza de su morfología única, sino que al mismo tiempo conserva su valor utilitario, ya que todas las piezas sirven lo mismo como lapiceros, floreros o, como lo mencionamos, para acarrear toda clase de líquidos. Aún sorprendidos por este encuentro, la niña nos informa que es su familia la creadora de todas y cada de las piezas que admiramos. Siguiendo sus indicaciones, nos dirigimos al taller de su familia, la casa de los Martínez Díaz.



Página siguiente:
Figura de mujer con la vestimenta típica de la región,
acarreando agua en un cántaro.
Tlahuitoltepec.



Desde la entrada al taller, el lugar literalmente se encontraba tapizado de formas y figuras que componen no sólo la cosmovisión del pueblo Mixe, sino que también vemos representados dioses y guerreros de las culturas prehispánicas de toda nuestra nación. Ahí estaban reunidos, en una especie de exhibición-exposición al aire libre (justo sobre el techo de lámina que cubría la casa-taller de los Vázquez) los guerreros águila y jaguar, la *Coyolxauhqui* y el *Mictlantecuhtli*, reunidos en un mismo espacio con figuras propias del catolicismo tales como el propio rostro de Cristo o la figura de un pequeño Satanás, así como también personajes que representaban a los habitantes de *Tlahui* en sus actividades diarias, toda clase de animales y reptiles, castillos y casas, jarras y cantaros de todos los tamaños y formas; sin embargo, era la imponente representación de *Quetzalcóatl* la que sobresalía por encima de las demás figuras, dado sus proporciones y la resolución cromática que hasta ahora no habíamos contemplado en ninguna otra pieza de la alfarería Mixe.

»
Página siguiente:
Arte alfarero. Taller de la Fam. Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec.



Al adentrarnos al hogar, fuimos recibidos calurosamente por la Sra. Rufina Martínez Díaz, sus hijos y su nuera. Todos, sin excepción, son artistas alfareros mixes. Justo en el momento de nuestro arribo se encontraban en el proceso de elaboración de varias piezas; por un lado, veíamos al hijo menor pintar las figuras moldeadas por la jefa de familia, quien había terminado un cántaro grande. A la par, los hermanos mayores mostraban sus habilidades en figuras que tenían un mayor grado de complejidad técnica. Justamente el hermano mayor, Aristeo Vázquez, era quien había elaborado la mayor parte de aquella gama de figuras que se encontraban a la entrada del taller. Al explicarnos el origen de cada pieza, nos percatamos que frente a nosotros se encontraba un artista culto en su totalidad, ya que, como el mismo narraba, fue la historia de su pueblo la que se encontraba plasmada en todas y cada una de sus obras. Ese pueblo al que se refería, no sólo abarcaba el que estaba próximo a Él, sino a todo el que había configurado su identidad como Mixe y como mexicano. Al mismo tiempo, era imposible separar el híbrido cultural al que ya antes habíamos referido, aquella que fundía en una misma devoción a las deidades mixes, con las figuras del cristianismo europeo. Es por ello que las reinterpretaciones de piezas de prehispanidad mexicana estaban allí, pero plasmadas con los materiales que sólo el entorno Ayuuk podía proporcionar, haciendo de aquellas piezas, únicas en su clase.



Arcilla húmeda. Sra. Rufina Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec.

Los artistas de la familia Vázquez nos venían a demostrar que el carácter utilitario de la alfarería Mixe ya no era el propósito final de la obra, sino que la necesidad de expresar (consciente o inconscientemente) la cosmovisión de su pueblo en piezas únicas que fungían como signos de identidad de su gente, también era el porqué del quehacer artístico desarrollado por ellos. Ya no sólo veíamos patojos y comales a nuestro alrededor, sino que ahora, la hermana mayor nos maravillaba con una pieza en donde veíamos una escena de la vida cotidiana Ayuuk: una mujer con ollas a su alrededor, rodeada de árboles, plantas y animales; al fondo una choza Mixe en cuyo interior se resguardaba un recién nacido, todo situado sobre una base elíptica que sostenía aquella representación y que, en palabras de la artista, surgió de la simple observación, del “*querer hacer algo diferente a lo ya hecho*” y de plasmar la cotidianidad de sus habitantes. Creación en toda la extensión de la palabra. Lo constataba también el hijo menor, quien ahora moldeaba entre sus manos, a manera de juego, una especie de toro creado por él, pieza única e irrepetible que serviría de juguete o tal vez de llano adorno o quizás de práctica primigenia para una posterior pieza. Si bien es cierto que los candelabros, floreros, lapiceros, servilleteros y tazas seguían allí, también es cierto que todas esas piezas llevaban alguna marca, algún signo, alguna señal que delataba su origen Mixe: una flor, las manos o la cabeza de Kontoy, el cerro el Zempoaltépetl, la inequívoca palabra Mixe.



Representación de una escena Mixe.
Taller de la Fam. Martínez Díaz. Tlahuitoltepec.



Herramientas de trabajo. Taller de la Fam. Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec.

Mezcla de tradicionalismo y nuevas propuestas morfológicas y cromáticas, aquel taller (como otros más de la región de Tlahui) alzaba las manos para hacerse presente en el arte de la alfarería tradicional oaxaqueña.

Con respecto a las técnicas y procesos de elaboración, prácticamente se trataba de aquellos descritos en las rancherías de Tierra Blanca y Tierra Caliente, con la diferencia de que en el taller de los Vázquez se contaba con un horno hecho de adobe, el cual le da a la arcilla una cocción más uniforme y con mayor dureza. La particularidad de las piezas que se encontró en Tlahui tiene que ver más con el uso de colores, los cuales son principalmente artificiales, aunque en un estudio realizado por el Bachillerato Integral Comunitario Ayuujk Polivalente (BICAP) algunos de los tintes (que principalmente se utilizan en los textiles Mixes) podrían extraerse de árboles, plantas y tierras pantanosas de la propia región así como del mercado de la Ciudad de Oaxaca. Por ejemplo el Palo de Águila es un árbol que crece en las zonas húmedas de Tlahui y cuya corteza es la que da el color. Del mismo modo, también se utiliza la plaga en forma de *pelos amarillos* que sale de la planta de chamizo, la cual es muy duradera y que ofrece colores amarillos brillantes. Otros tintes muy importantes utilizados y que menciona el estudio son la grana cochinilla y el añil, con los cuales se pueden obtener colores que abarcan la gama de los rojos y los



Tintes naturales. Taller de la Fam. Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec. 

naranjas, hasta los morados y los violetas; jamaica, achiote, cúrcuma, nogal, cola de caballo, son otros tintes que se utilizan. El uso de los tintes en la alfarería de los Martínez se basa más en la experimentación que resulta de mezclar plantas y tierra “coloreada” con la arcilla húmeda y disuelta en una mayor cantidad de agua. Lo interesante de todo esto se haya en que la paleta de color resultante es limitada, ya que lógicamente se restringe a los colores dados por los materiales referidos y por ende, se tenga a la gama de los ocre y verdes como los principales colores utilizados. Por otro lado, como lo refirió la propia Sra. Rufina Martínez Díaz, las combinaciones consiguientes a la aplicación del color en las piezas finales radican única y exclusivamente en la sensibilidad, espontaneidad y gusto del artista, dejando de lado todo simbolismo cromático (o por lo menos no un simbolismo concienzudo). El uso del color sin embargo, será tema de análisis en párrafos posteriores, ya que sí bien es válida la percepción de Martínez Díaz, autores como Georges Roque afirman que el uso del color en sus múltiples manifestaciones nunca es meramente “intuitivo”, sino que es parte del universo cultural que rodea al artista y que la supuesta intuición, es el conocimiento no explícito adquirido en el seno de una cultura a través de la perfección de los códigos cromáticos.



Aplicación de tintes naturales a una representación de Kontoy.
Taller de la Fam. Martínez Díaz. Tlahuiloteppec.





Candelabros con figuras zoomorfas. Taller de la Fam. Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec. 



Deidades de diversas culturas. Taller de la Fam. Martínez Díaz.
Tlahuilotepēc.



Fam. Martínez Díaz.
Tlahuitoltepec.

Es importante señalar que tanto Tamazulapam como Tlahuitoltepec han sido cuna de varias de las artistas alfareras acreedoras a premios y reconocimientos dentro y fuera de nuestro país; como ejemplo tenemos a Silvia Martínez Díaz, quien desde los 12 años de edad ha continuado la tradición alfarera heredada por su madre, y que hoy a sus 35 ha obtenido varios premios por su trabajo, entre los que se encuentran el primer lugar del Premio Nacional de la Cerámica, San Pedro Tlaquepaque, Jalisco (1996) y el Concurso Nacional de la Cerámica Tonallan (2003) donde obtuvo el segundo lugar en la categoría de alfarería tradicional. Mismo caso es el de Soila Rodríguez Jiménez, quien adoptó desde hace 10 años la alfarería como una forma de apoyar en la economía de su hogar y que en mayo del 2013 recibió el Premio Nacional de Alfarería por una pieza de barro que inscribió al concurso del mismo nombre y cuya sede fue el municipio de Metepec, Estado de México.

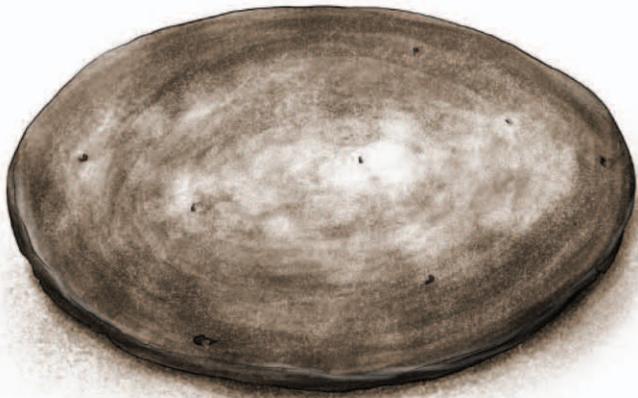


»
Sra. Díaz, madre de la artista Silvia Martínez.
Tlahuitoltepec.

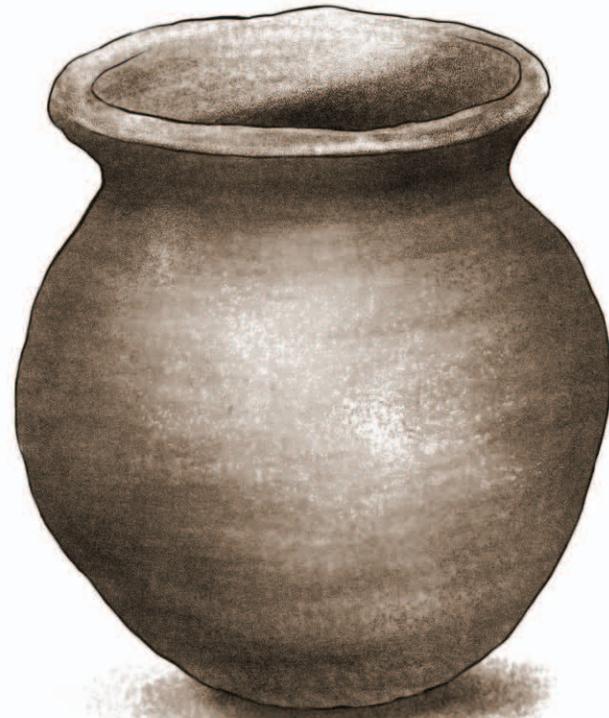
Tipología de la alfarería utilitaria Mixe

1. Comal: para tortillas y memelas.
2. Olla: especial para nixtamal.
3. Patojo: para el quelite, atole, frijol, etc.; se mete bajo el comal para aprovechar la braza.
4. Jarra (variante I): para agua, atole, café, etc.
5. Cántaro (variante I): para acarreo de agua en la espalda con el mecapal.
6. Jarra (variante II): para acarreo de agua.
7. Jarra (variante III): para acarreo de agua.
8. Cántaro (variante II): para acarreo de agua, las mujeres lo colocan sobre la cintura.
9. Olla tamalera: se ocupa en las fiestas familiares y es de tamaño grande.
10. Olla tepachera.
11. Plato: para comida.
12. Platón (variante I): se calienta a las brazas y se colocan memelas cocidas o machucado para a continuación rociarlos con chilestle. Entre cinco o más comensales rodean el platón y comen acompañados de quelites o tasajo.
13. Platón (variante II): para tapar las ollas grandes.
14. Cazuela para guisar.
15. Candelero para vela.
16. Candelabro para velas.
17. Copalero o enciencero.

Fuente: López García, Fortino. "Monografía de Tamazulapam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca". Taller Ixcalli, México, 2005, p. 126.



1. Comal.



2. Olla.

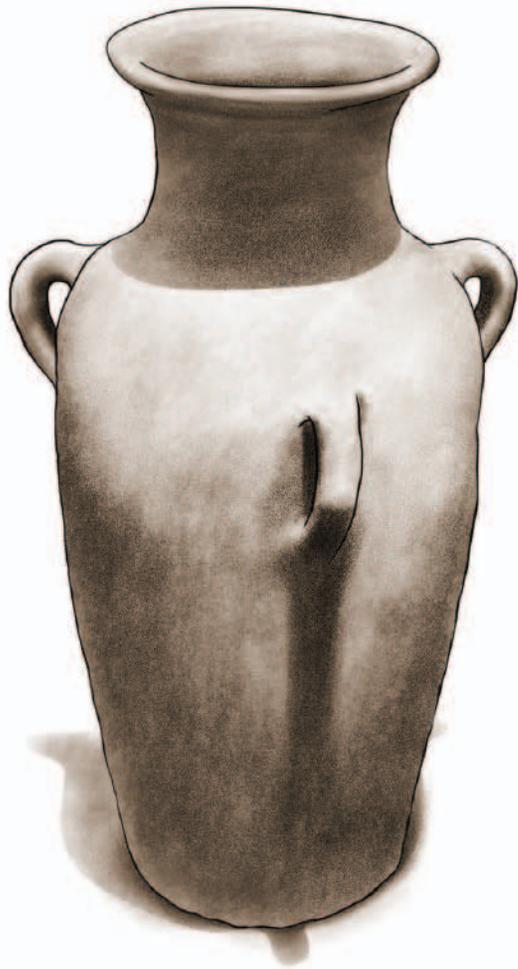




3. Patojo.



4. Jarra (variante I).



5. Cántaro (variante I).



6. Jarra (variante II).





7. Jarra (variante III).



8. Cántaro (variante II).



9. Olla tamalera.



10. Olla tepachera.





11. Plato.



12. Platón (variante I).



13. Platón (variante II).

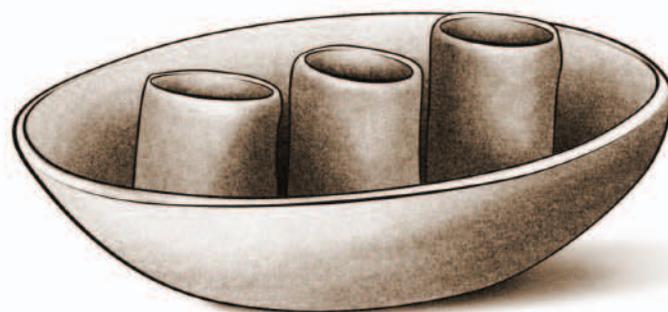


14. Cazuela para guisar.





15. Candelero.



16. Candelabro.



17. Copalero.



4.2 Textiles

Bien decía Margarita De Orellana que *“las manos que tejen un textil Oaxaqueño son como voces que hablan un lenguaje cifrado que expresan su cultura. Entorno, mitos, relación con la naturaleza, vida cotidiana y poesía son convertidos en telas de asombrosa belleza. Hay en Oaxaca tantas maneras de tejer como es rica la naturaleza. Los textiles son fuentes de información para la herencia cultural de cada grupo. Huipiles, enredos y fajas son de estirpe prehispánica, mientras que blusas y fajas surgen a partir de la Conquista. Cada tejido ha tenido un destino: ha desaparecido, se ha transformado lenta o radicalmente, o se ha sofisticado en lo que concierne a técnicas y colorido”*.⁶⁹

La producción textil no hace sino reflejar (junto con las lenguas, los ritos y la cosmovisión) la diversidad cultural que nos ofrecen los diferentes pueblos originarios de México. Ruth Lechuga definía al traje indígena como un signo distintivo de los diferentes grupos étnicos que conforman la nación mexicana, e inclusive entre los distintos pueblos pertenecientes a una misma región, tal es el caso de los mixes.

Vemos entonces que es por medio de los textiles, convertidos en prendas de vestir, de ornato y en otros objetos utilitarios, que se revelan diferencias y similitudes geográficas, culturales, de clases sociales, de funciones y oficios, de vida cotidiana y

ritual, y de periodos históricos. No cabe duda que de igual manera, es la indumentaria de los pueblos originarios la que nos vislumbra su raíz primigenia y su devenir histórico desde hace más de 2000 años. *“Bajo un sustrato común de gran antigüedad, cada región posee rasgos propios que se refieren a las técnicas y materiales utilizados, el tipo de piezas elaboradas y el mensaje que transmiten en sus decoraciones. La más notoria expresión de la tradición textil, la elaboración de prendas para cubrirse, está íntimamente ligada a las condiciones que impone el clima: los pueblos de las regiones frías elaboran prendas más abrigadoras y prefieren fibras como la lana, en tanto que los de las zonas cálidas las fabrican ligeras. Cabe señalar que a pesar de su importancia, la tradición textil se encuentra en una situación delicada. Las cambiantes condiciones han llevado a que algunos de los procesos involucrados en la elaboración de textiles—como el hilado a mano de fibras naturales y hasta el propio uso del telar de cintura—, que requieren inversiones considerables de tiempo, resulten demasiado costosos. Por ello varias comunidades recurren a telas industriales, aunque esto en modo alguno demerita los valores intrínsecos de las piezas, que siguen siendo expresiones cabales de las culturas de sus creadores”*.⁷⁰

Oaxaca, con sus más de 900 000 hablantes de 16 idiomas diferentes, su variedad de climas y su heterogénea orografía nos brinda de la misma forma una rica y variada indumentaria tradicional, confeccionada principalmente para uso cotidiano.

En nuestro país, la producción de textiles que se define a partir del entrecruzamiento perpendicular de dos grupos de hilos, se remonta al primer milenio antes de Cristo. Ya desde aquel entonces, el telar de cintura se nos revelaba como actividad exclusiva para las mujeres. Con la llegada de los españoles se introduce el telar de pedales, el cual es manipulado en mayor medida por el género masculino. Aunque con sus excepciones, esta división de métodos o técnicas de hilado sigue presente en la actualidad: por un lado las mujeres elaboran en el telar de cintura la indumentaria para ellas y su familia, mientras que los hombres producen en el telar de pedales las cobijas y gabanes que los protegen; claro está, que esto no es una regla, ya que tanto las mujeres llegan a realizar gabanes en el telar de cintura, como los hombres crean rebosos en el telar de pedal.

Gracias a las primeras crónicas europeas, se sabe que a la llegada de los conquistadores a nuestras tierras, éstos quedaron maravillados por la indumentaria de los miembros de la nobleza y de los textiles en general. Los orígenes de algunas piezas del vestuario femenino, como el huipil, el enredo, la faja y algunos lienzos para cubrirse o transportar carga, se remontan a aquellas épocas. Más tarde, los cambios que surgieron a partir de la colonia no hicieron más que adaptar aquellos atuendos prehispánicos a la nueva vestimenta, pero con el elemento primordial de la preservación en las técnicas y materiales para

su confección, como por ejemplo el uso del pelo de conejo, del algodón blanco y coyuchi, el hilado con malacates, el tejido en telares de cintura, los tintes de origen natural, los diseños básicos y la disposición de los adornos. A ésta etapa corresponden la blusa, la falda, el calzón, el pantalón, las camisas de hombre y mujer, el sombrero y muy probablemente el rebozo, ya que las indígenas usaban paños o "mantas" para cubrirse y las españolas mantillas y mantones que bien pudieron derivar en el actual rebozo.

Por otro lado, en la Colonia *"se observa el desplazamiento del uso de las plumas en las tilmas y los huipiles, aunque se conservan en los tocados de los danzantes, el empleo de ornamentos de oro, plata y piedras semipreciosas en el vestido, aunque se conservan en el adorno. Hay muchos elementos que forman parte del vestido indígena de hoy que fueron incorporados a lo largo del periodo colonial. El principal es la lana, que se adoptó rápida e íntimamente por parte de los indígenas y que ahora es elemento primordial de la ropa que se emplea tanto en la vida diaria como en la vida ceremonial. Rebosos, enredos, tocados, jorongos y cobijas se manufacturan con lana y aunque en su preparación se siguen principalmente métodos occidentales, es notable que también se apliquen técnicas nativas en el proceso de hilado y tejido. Otro elemento incorporado al vestido indígena es la seda que se orientó, sobre todo, a la elaboración de prendas ceremoniales, particularmente las fajas de los principales donde todavía tienen su reducto. También se*

usó para bordar y adornar los vestidos de gala. Al escasear la seda, generalmente fue sustituida por artícela, aunque aún es posible encontrar artículos elaborados con seda natural”.⁷¹

Otra pieza de enorme importancia en la indumentaria tradicional de la mujer indígena es el llamado *tlacoyal*, que no es más que el adorno hecho con cordones de diferentes fibras (que depende de la región en donde se confeccione) y que se utiliza en el cabello de la mujer a manera de enredo; para muchas culturas mesoamericanas, el *tlacoyal* es símbolo de la serpiente y la deidad del agua. Asimismo, otro elemento que ya no es común observar, pero que en algún tiempo fue parte de la cotidianeidad del campesino era el *maxtlatl* o taparrabo hecho de algodón y una especie de capa que colocaba en el hombro llamado *tilma*, que lo mismo era de algodón o de *ixtle*. En el mismo rubro, “las mujeres usaban un *posahuanco* o manta enrollada a modo de falda que a veces se complementaba con *quechquémitl* o con un *huipil* que podía ser corto o largo, angosto o ancho. En cuanto al calzado, los hombres solían usar sandalias de *ixtle* o del tipo llamado *pata de gallo* que se manufacturaba con tiras de piel de venado”.⁷²

Con respecto al color, el textil oaxaqueño es un abanico de símbolos en el que su uso y composición no sólo le dan un sentido estético a la prenda, sino que cada elemento cromático viene a representar en gran medida las creencias y la cosmog-

nía de cada pueblo. En esta línea, Georges Roque afirmaba que el “uso del color en sus múltiples manifestaciones nunca es meramente intuitivo, sino parte de cada universo cultural que nos rodea. La supuesta intuición es el conocimiento no explícito adquirido en el seno de una cultura a través de la perfección de los códigos cromáticos”.⁷³ Así, por ejemplo, en algunas grupos étnicos el azul representa a las deidades del agua, el amarillo y rojo reverencian a las deidades solares, mientras que el negro tiene correlaciones con los seres del inframundo. Del mismo modo, la propia naturaleza tiene un papel preponderante en la selección y uso del color, ya que es ella la fuente de inspiración para definir las analogías cromáticas representadas en los textiles. Así mismo, como lo mencionamos al principio del capítulo, la naturaleza funge como proveedora de la mayoría de los tintes y pigmentos que se usan para proporcionar el color a los diferentes tejidos, ya que por ejemplo, en Oaxaca se usan el añil, el muicle, el palo de águila, la jamaica, el cúrcuma, el nogal, la cola de caballo, el *zacatlaxcalli*, el *cocolmeca* y el *achiote*, así como tintes de origen animal como la cochinilla y el caracol, sin olvidar los colorantes de origen mineral como el almagre y el ocre. Llegando a este punto habría que diferenciar entre tintes y pigmentos, ya que en el primer caso los hilos o tela son sumergidos en una tina de agua con el colorante, y en el segundo los colores son aplicados a partir de la mezcla del colorante en polvo convertido en una pasta sobre la superficie.

No podemos dejar de lado los estudios etnográficos, en donde las referencias al color se asocian generalmente a los materiales tintóreos empleados más que a algún significado. Los lingüistas por su parte, afirman que los términos de color forman parte de un referente indirecto por característica y/o asociación con otros conceptos, aglutinándose dentro de “constelaciones” semánticas: por ejemplo, noche-oscuridad-negro; luz-claridad-blanco; fuego-calor-rojo; sol-brillo-amarillo; agua-fresco-azul y árbol-vida-verde. Por último, en lo que se refiere a la teoría del arte, se mezclan elementos formales y visuales con aspectos subjetivos, pero que al ser llevados al rubro del arte popular y las llamadas artes decorativas o aplicadas, lamentablemente no existan documentos sistemáticos o respaldos documentales que vislumbren al color más allá de una simple aplicación intuitiva.⁷⁴

En la actualidad, los diseños plasmados en el textil oaxaqueño guardan en esencia las mismas formas geométricas simples y trazadas con fuerza que se concibieron desde la época prehispánica. Los adornos brocados y bordados son representaciones estilizadas de figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, en donde los motivos geométricos y las grecas se repiten de manera constante, llevando consigo toda la carga simbólica del lugar de donde fueron creados. Es por medio de la repetición, el método más simple de representación para el diseño, que las

formas idénticas o similares que encontramos en el textil nos aportan una inmediata sensación de armonía. Estas formas, al componer módulos en gran tamaño y pequeñas cantidades nos arroja un diseño simple y al mismo tiempo audaz; por otro lado, en muchas ocasiones vemos que esos módulos igualmente son infinitamente pequeños y se utilizan en grandes cantidades, a lo cual visualmente el diseño resulta en una textura uniforme. Sin embargo, a pesar de las similitudes en el diseño empleados por los diferentes grupos étnicos del estado de Oaxaca existe una tendencia fuerte a la diversificación. Vemos por ejemplo que en algunos de los diseños de los huipiles mazatecos, como la S horizontales derivan de antiguos motivos brocados, mientras que los grandes pájaros y flores encuentran antecedentes en bordados de tradición europea. En el caso de los huipiles istmeños las bordadoras decoran al frente y la espalda de la prenda de manera idéntica y procuran en cada lado que la composición sea simétrica. Las blusas oaxaqueñas mantienen la simetría bilateral del diseño pero muchas de ellas diferencian la espalda del frente, que es decorado con mayor profusión. Las tejedoras zapotecas de San Bartolo Yautepec repiten cada motivo a todo lo ancho del lienzo, patrón general que caracteriza a los textiles del sur de Mesoamérica. Otro ejemplo más de la diversidad en el diseño textil lo encontramos en los huipiles de Yautepec y de San Mateo del Mar en donde generalmente muestran los pequeños animales orientados hacia el eje





central, lo que implica una reflexión en espejo del diseño. No se conocen en los textiles contemporáneos de Oaxaca ejemplos del uso decorativo de la rotación de diseños, si bien las tejedoras son maestras en el arte de visualizar una figura de pie y de cabeza, ya que el tejido de un huipil requiere ejecutar los motivos en la orientación opuesta pasada la mitad del lienzo. Del mismo modo, vemos de nueva cuenta que la influencia del diseño europeo en el textil parece haber limitado algunas posibilidades de juego con las figuras, como la rotación de motivos aislados. Favoreció, en cambio, la repetición invertida de elementos asociados con diseño continuos denominados “*guías*”, que representan tallos ondulantes con flores o racimos de uvas. Las fajas y otros tejidos oaxaqueños de labrado de urdimbre (conjunto de hilos longitudinales que se mantienen en tensión en un marco o telar) concuerdan con un patrón de diseño que caracteriza a todas las prendas homólogas que conocemos del sur de México y Guatemala: los motivos son elementos separados que varían a lo largo del tejido. En regiones como el Centro y Occidente de México, hay una fuerte tendencia a decorar las fajas con figuras repetidas o formas continuas, especialmente en zigzag y guías fitomorfas (muy recurrentes en el textil Mixe).

Existe también una tendencia muy marcada en el diseño de huipiles, servilletas y otros tejidos contemporáneos a repetir

un motivo en hilera a todo lo ancho del lienzo sin variación, excepto en algunos casos en el color. En términos formales el diseño se basa en una sola transformación métrica: el traslado horizontal de la figura. La tendencia a repetir un módulo y alternar dos figuras en el plano horizontal es sumamente fuerte y sólo en contadas ocasiones encontramos traslados verticales o diagonales para formar patrones en dos dimensiones. Cuando esto ocurre, como en algunos brocados geométricos del sur y sureste del estado, el movimiento generalmente se limita a una sección angosta y variando después el diseño.

El uso de motivos prehispánicos es una innovación reciente que refleja la revaloración del diseño indígena en el medio urbano como expresión de nacionalismo después de la Revolución de 1910. Inspirados en diseños arqueológicos, particularmente de los mosaicos de Mitla, los textiles oaxaqueños han retomado la repetición en dos dimensiones de motivos geométricos para llenar todo un sarape o un traje de terciopelo con un solo patrón. Al mismo tiempo, se tejen en Oaxaca otras grecas donde la semejanza estrecha con los mosaicos de Mitla no es resultado de una copia exacta de éstos sino que deriva de una antigua tradición de diseño textil que es anterior al desarrollo de la arquitectura aristocrática del Posclásico. Por otro lado, la difusión interétnica del diseño se dio a través del comercio indígena, lo que resultó en la influencia y apropiación de esos

diseños; vemos en ellos grecas, rombos escalonados y otros motivos que nos remiten a los frisos arquitectónicos ubicados en las paredes del centro ceremonial de Mitla. Así pues, la relación entre los diseños de Mitla y el textil se caracteriza principalmente por el uso de la greca escalonada (llamada *xi'calco'liuhqui*) y que ha sido nombrada como la representación más exacta de la línea ondulada. Dos observaciones resaltan la influencia del diseño textil en los mosaicos y relieves: en primer lugar la preponderancia de líneas rectas y ángulos de 90° que impone el entrelazado perpendicular de trama y urdimbre, cuando en piedra no hay impedimento para tallar líneas curvas. En segundo lugar, los elementos básicos de diseño pueden analizarse como pequeños cuadrados y barras de grosor uniforme, como las unidades indivisibles que forman los hilos del tejido. Hermann Beyer aseguraba que en la última fase de la evolución de la cultura mexicana la greca escalonada era propiamente *El Ornamento* por excelencia y aunque no faltaban otros motivos de representación, estos no tenían la importancia del *xi'calco'liuhqui*.⁷⁵

Encontramos entonces un universo de iconografías y diseños concebidos y plasmados por las manos del artista popular a través de la historia artística y cultural de Oaxaca; el lenguaje significativo, iconográfico y ornamental de los productos de las artes populares son, sobre todo, lenguajes simbólicos que

expresan lugares geográficos, pertenencias, entornos naturales, animales y vegetales; marcas y señales, lenguajes visuales llenos de profundos significados que de igual modo nos informan, dan vida a historias y mitos repletos de místico conocimiento codificado o sencillas apreciaciones de la madre naturaleza y sus alrededores, todo reunido en una larga huella de simbologías y significados, formas y colores que se ajustan en una constelación enmarcada por un lienzo de hilos. Llegamos así al punto en donde el artista oaxaqueño habla a través del tejido. Los mitos de origen de cada región, leídos cual texto clásico de aquellas civilizaciones indígenas, reconocen una y otra vez el poder de los hilos. Sin embargo es preciso señalar que el encanto de los hilos no se limita a la narrativa sagrada; las huellas del diseño prehispánico siguen marcando hoy día la producción local de un estilo gráfico que denota lo oaxaqueño: desde logotipos comerciales para el mezcal y el chocolate hasta la publicidad de uso comercial. Alejandro de Ávila puntualiza acertadamente que como plano bidimensional, la tela se presta para acomodar y agregar signos y ser leída. Esta capacidad de acumular mensajes visuales le otorga al textil una memoria que lo distingue de otros medios y soportes. En el siglo XVI las culturas sobrevivientes a la Conquista lucían en sus ropas las historias de sus dioses. Medio milenio después, un huipil evoca la historia profunda del arte de Oaxaca.⁷⁶



4.2.1 Generalidades del arte textil Mixe

Si bien al referirnos a los mixes como una unidad étnica y cultural, cada municipio que la conforma muestra en su indumentaria rasgos únicos que la hacen diferenciarlos unos de los otros. Por consiguiente, estilos, formas y colores en cada vestimenta nos dan indicios de la pertenencia del individuo a un grupo determinado. Así mismo, los diversos climas que la región comprende se reflejan en la variedad de la indumentaria Ayuuk: uso de gruesas prendas en la zona de la montaña y vestimenta ligera en las zonas bajas. Sin embargo, el trabajo textil de toda la comunidad se restringe a la elaboración de gabanes, huipiles, rebozos y en casos concretos, fajas.

En la zona baja, como en San Juan Guichicovi, se usa un traje parecido al antiguo vestido tehuano: huipil muy corto, con dos bandas verticales bordadas a máquina, y enredo rojo. En Juchitán, las telas de ambas prendas son tejidas en telar de pedales. También se sitúan en zona caliente los municipios de Cotzocón y Mazatlán y en ambos las mujeres usan huipiles de tres lienzos de algodón blanco con brocados conformados con figuras zoomorfas que resaltan a la altura del pecho utilizando hilos rojos. Las faldas, rojas, se cosen con una tela llamada *chiapaneca*. En el caso concreto de Cotzocón, la vestimenta tradicional es hasta nuestros días, parte de la cotidianidad que conforma la vida diaria de sus habitantes, y es fácil de

reconocer la procedencia de una prenda de aquella región debido al uso de los diseños geométricos en sus huipiles, los cuales *“presentan bordados geométricos a base de triángulos y rombos o motivos antropomorfos y zoomorfos. En la composición de formas humanas y de animales se puede reconocer la relación sagrada del hombre con la naturaleza. Una de estas representaciones, la figura con dos rostros viendo a lados contrarios, refleja la concepción dual del mundo. Otras figuras que suelen representarse son los astros, sobre todo el sol y las estrellas”*.⁷⁷ Los tocados de lana llamados rodetes colorados son utilizados en la cabeza de las mujeres de Cotzocón a manera de enredo, al igual que los hilos de cuentas de cristal que adornan sus cuellos.

En la zona fría se encuentra Mixistlán, donde se suele usar huipil y enredo de grueso algodón; sobresale el tinte verdoso que se obtiene tiñendo las prendas, que son de algodón blanco con franjas negras, con una infusión de hierbas silvestres que se recolectan en época de lluvias.⁷⁸ Ambas piezas (huipil y enredo) son muy amplias, al grado que el enredo se dobla sobre sí mismo para alcanzar la altura de las rodillas en la parte externa. Hoy el huipil ha sido sustituido por una camisa de hombre y al igual que Cotzocón, es común ver entre sus mujeres el uso de rodetes. Por otro lado, los poblados de Tamazulapam y Tlahuilottepec, ubicados en zona alta, conservan gran parte de su

indumentaria tradicional; en el primero se usa un huipil blanco muy ancho (cuyo escote redondo se adorno con bordado rojo), una falda teñida con añil, una faja y cintas para el cabello de lana roja, tejidas ambas en telar de cintura, además del uso de rebozos con franjas horizontales de colores, elaborados de igual manera, en telar de cintura con algodón blanco. En Tlahuitoltepec el uso de los gabanes es muy característico, y su fabricación se inicia con el cuidado de los borregos y la traspquila, continúa con el lavado de la lana, el cardado e hilado del material, el teñido natural de éste último y termina con el tejido de las prendas. Los gabanes se tejen en el telar de cintura, aunque a últimas fechas, han surgido pequeños talleres donde la fabricación de gabanes, así como de faldas, bolsos, monederos, rebozos y cintas para el cabello, se realizan por medio del telar de pedal.⁷⁹ A pesar de que en la mayor parte de documentos y registros se señale que la blusa de la mujeres de Tlahui es muy sencilla y carece de elementos ornamentales, en el trabajo de campo se pudo comprobar que dichos datos resultan del todo falso, ya que la blusa de manta contiene símbolos en repetición que hacen referencia a la naturaleza y la cosmogonía del pueblo Ayuuk.

Importante y de gran relevancia, es también el trabajo y uso de las técnicas de teñido natural de la lana, que en conjunción con artistas, grupos de tejedoras y el Bachillerato Integral Comuni-

tario Ayuuk Polivalente (BICAP), han llevado al análisis, experimentación y documentación para referencia de futuros tejedores de la indumentaria tradicional Mixe.

Por último, a pesar de la introducción de nuevas técnicas de costura, así como el uso cada vez mayor de ropa comercial entre la comunidad Ayuuk, la indumentaria tradicional se mantiene presente en gran parte de la población (sobre todo en el sector adulto y de la tercera edad), y afortunadamente hasta el día de hoy *“el uso de los vestidos en las mujeres mixes, juega una función estética y forma parte de los rituales en las fiestas comunitarias. En las calendas, esto es, en la inauguración al momento de dar la bienvenida a las bandas de música, vemos cómo las mujeres lucen sus vestidos, en los actos religiosos como las misas dominicales así como en los actos cívicos en que se realizan los cambios de autoridades municipales y agrarias”*.⁸⁰

4.2.2 Tamazulapam

Al internarse por los caminos de Tamazulapam, aún podemos encontrarnos mujeres (en su mayoría ancianas) que portan orgullosas el traje tradicional que, de modo inmediato, las identifica como miembros inequívocos de aquella región Mixe. Las fiestas y ceremonias son el pretexto perfecto para que las demás mujeres, trastocadas por la aculturación de la modernidad y de las grandes ciudades, se unan a aquellas que habitualmente usan la prenda en su quehacer diario, y así, el número de mujeres que portan el traje tradicional de *Tama* (como se refieren a esa población sus habitantes) se multiplique.

El Maestro Fortino López refiere que en el arte textil de Tamazulapam, se hilaba el algodón que se traía del municipio de Jaltepec de Candayoc (ubicado en la zona baja de la región Mixe), y que el hilo se pintaba con la cochinilla que salía del nopal, cultivado en la misma región.⁸¹

»
Tlacoyal, huipil y faja de algodón.
Tamazulapam.

»
Página siguiente:
Madre e hija vistiendo el traje tradicional.
Tamazulapam.



Por su parte, en 1965 Carlota Mapelli Mozzi hacía una detallada descripción del traje típico de aquella época en su artículo titulado “*El traje indígena en México*”, en cual relataba que los trajes de los hombres no conservan, hoy en día, nada de peculiar, mientras las mujeres todavía visten huipiles. Son blancos, sin dibujos, de tres lienzos unidos por una banda roja. El escote, cortado en redondo, tiene como adorno una cinta negra con pespuntos de varios colores, bordados a mano, con tal finura que parecen de máquina; lo rematan unos delgados picos en hilo rojo. También la bocamanga está rematada con un bordado de hilo rojo. Aunque el huipil de las *tamazulapeñas* llega a la rodilla, está escondido debajo de la falda, de manera que parece una blusa. El enredo hecho de algodón de dos lienzos cosidos a lo largo y teñido de azul marino se encuentra tableado con pliegues a su alrededor. Lo sostiene un ceñidor tubular de palma trenzada, cubierto por una faja de algodón con dibujos de figuras humanas y de grecas en dos colores contrastantes, casi siempre en rojo y amarillo. El pelo está partido con una raya en el medio y cae suelto por la espalda; las mixes lo amarran en la nuca con una doble vuelta de dos cintas de lana de color rojo y que cuelgan en el pelo. Están tejidas por ellas en telar de cintura, y tienen en la orilla unas pequeñas rayas negras; las mujeres dejan suelto los últimos diez centímetros de estambre en cada extremo, y les sujetan algunas cintas amarillas, verdes y blancas.





Anciana Mixe baila por tando el traje tradicional.
Tamazulap am. 



Mujeres mixes recibiendo a las bandas de música durante la fiesta patronal.
Tamazulapam.



Mujeres portando el rebozo tradicional en la calenda de la fiesta patronal.
Tamazulapam.



Rebozo blanco con rayas horizontales de diferentes colores.
Tamazulapam.

La anterior descripción que, como se había señalado, data de los años 60's, nos habla de cómo la confección del textil de Tamazulapam décadas atrás sigue manteniendo hasta nuestros días, prácticamente los mismos elementos técnicos, gráficos, cromáticos, morfológicos y simbólicos que se usaban en aquel entonces. Sin embargo, el teñido que en esos días se obtenía por medio de técnicas naturales (como el añil), en el presente se ha sustituido por tintes industriales que, sin embargo, en la parte correspondiente a la gama cromática de los actuales textiles de la zona, no ha sido modificada, y sólo en elementos determinados como el ceñidor (que tradicionalmente se elaboraba con algodón teñido de rojo, blanco, amarillo y negro), algunas tejedoras mixes han optado por hacer variaciones más acordes “a los gustos de la persona” que le encarga dicho textil. Los “dibujos” en el ceñidor a los cuales se refiere Mapelli son bordados que representan símbolos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos (mazorcas principalmente) los cuales tienen gran influencia zapoteca, debido a la cercanía de la otrora cultura oaxaqueña con la zona Mixe (ejemplo de esto lo encontramos en el símbolo del Danzante de Pluma, muy presente en otros textiles Ayuuk).

Así mismo, el telar de cintura sigue siendo el método de hilado que podemos encontrarnos en cualquiera de los hogares de Tamazulapam donde se crea un textil Mixe, que en síntesis

consta de huipil, falda, sollate de palma, ceñidor, tlacoyales, rebozo (blanco con rayas horizontales de diferentes colores), rosarios (elaborados con semillas o cuentas de plástico) y huaraches (de pata gallo o yalalteco).

Telar de cintura

El telar de cintura se amarra al extremo de un árbol y el otro extremo se sostiene en la cintura con un *mecapal*. Tiene varios componentes: una serie de varas de madera empleadas para lograr el ancho de la tela y para tramar los hilos. Las varas de lizo sirven para levantar los hilos pares y crear un “calado” o espacio entre ambos juegos de hilos al que se inserta la trama. Para el regreso el hilo se usa la vara de paso, cuya función es subir los hilos impares. Además, con un aditamento llamado “machete” o *tzotzopatzli* se aprietan los hilos. Por tanto, el tejido es el paso de hilos alternados que se van tramando sobre los hilos de la urdimbre, regresando en un ir y venir constante. En los telares de cintura se puede elaborar gran variedad de tejidos, haciendo los ajustes necesarios para lograr el ancho y el largo deseado. La forma de tejer y los componentes son los mismos en casi todas las zonas indígenas. El *tzotzopatzli* es un instrumento elaborado con madera dura, como la de *tzompantli* o colorín, el cual a menudo se prepara antes de usarse, sahumándolo y pidiéndole permiso a la madera antes de trabajarla. Del telar salen lienzos rectangulares de diferentes

tamaños que se ensanchan por medio de uniones o rondas; estos lienzos se ajustan, acomodan, anudan o enrollan al cuerpo para cubrirlo de diferentes formas. La estructura en sí es sencilla, pero las combinaciones del color, el entrelazamiento de los hilos, las texturas y ornamentos se conjuntan para proporcionar versatilidad y belleza a los atuendos. El telar de cintura tiene variantes según las piezas que se vayan a elaborar: tlaco_yales, cintas, fajas, morrales, *quechquémitl* (destinada a cubrir el torso de las mujeres), huipiles, enredos, zapupe, rebozos, servilletas, sarapes, gabanes, cotones, etc. Al añadir hilos de diferentes colores se obtienen más efectos, entrelaces y la introducción de hilos en la urdimbre y en la trama del telar dan lugar a los diseños.

»
Graciela Jiménez Martínez, tejedora Mixe. Telar de cintura.
Tamazulapam.

»
Página siguiente:
Mecapal, cinto que sostiene el telar a la espalda de la tejedora.
Tamazulapam.







Machete, instrumento de madera para apretar los hilos de la trama y abrir los calados.

Tamazulapam.





Bobina o larzadera, instrumento de madera para pasar el hilo entre la urdimbre y formar la trama.
Tamazulapam.





Danzante con tocado de plumas sobre la cabeza. Soporte: faja Mixe.
Tamazulapam.



Tlacoyales, fajas y muñeca con traje tradicional de la región.
Tamazulapam.



Sra. Graciela Jiménez Martínez y familia.
Tamazulapam.

4.2.3 Tlahuitoltepec

Fiel a su tradición artística, hoy en día es común ver a los pobladores de la comunidad de Tlahuitoltepec (principalmente mujeres de todas las edades) portar la vestimenta tradicional Ayuuk en todos y cada uno de sus quehaceres cotidianos, así como en los días ceremoniales o de fiesta. Al llegar a la plaza central del pueblo, justo al lado de la iglesia, existe un pequeño quiosco donde se vende toda clase de textiles procedentes de la región, el cual nos brinda un panorama general de lo concebido por sus artistas tejedores: blusas, bolsos, ceñidores, fajas, monederos, jorongos o gabanes, rebosos, cintas para el pelo y un largo etcétera, todos dispuestos en un rico conjunto de símbolos y colores que hacen que el textil de *Tlahui* sea fácilmente reconocible en cualquier región en que exista una persona que porte alguna de aquellas prendas o hilados.

»
Blusas, fajas, bolsos y ceñidores.
Tlahuitoltepec.

»
Página siguiente:
Bolsos.
Tlahuitoltepec.







Indumentaria tradicional de la región: blusas y faldas.
Tlahuitoltepec. 

Salvador Sigüenza describe la indumentaria de Santa María Tlahuitoltepec sucinta y concretamente de la siguiente manera: *“Las mujeres tlahueñas usan blusa, falda, soyate, ceñidor, rebozo y huaraches. La blusa es de manga larga, elaborada con manta blanca que se adorna en los puños, hombros y costado con hilos de color rojo y negro bordados a máquina. Las faldas se hacen con telas de algodón estampadas y suelen ser amplias. Llevan dos holanes que se adornan con espiguilla cosida en líneas horizontales o en zigzag sobre los mismos holanes. El soyate y el ceñidor con que sujetan la falda, son semejantes a los que usan sus vecinas de Tamazulapan, así como los huaraches que también pueden ser de pata de gallo o estilo yalalteco. El rebozo que se porta es negro y puede ser de algodón o de seda. Los collares son de cuentas rojas y los aretes de espadita”*.⁸² A pesar de que el telar de cintura se sigue utilizando en muchos de los talleres textiles de la región, y debido a la gran demanda que la blusa ha tenido dentro y fuera de la zona, el tejido con máquina de coser ha adquirido un enorme auge en los mismos talleres mixes. Por otra parte, importante es el trabajo realizando por medio del telar de pedal para la obtención de gabanes y rebosos (confeccionados con lana de borrego), en donde los tejedores Ayuuk afirman que muchas de las técnicas y procedimientos fueron aprendidos a través de cursos que se realizaron viajando a zonas lejanas de la región, específicamente a sitios con una gran tradición textil, como lo es el municipio de San Cristóbal de las Casas, ubicado en el estado de Chiapas.



Mujer vendiendo frutas.
Tlahuitoltepec.
FOTOGRAFÍA: THOMAS ALETO.



«Xaam Kiixi Xuxpētē», Mujeres del Viento Florido, banda de alientos portando el traje tradicional de la región. Tlahuitoltepec. »

FOTOGRAFÍA: GOBIERNO DEL ESTADO DE OAXACA.



Coro Voces de Mi Tierra, integrado por niños y niñas indígenas de la comunidad de Las Flores, portando el traje tradicional de la región. Tlahuitoltepec.

FOTOGRAFÍA: GOBIERNO DEL ESTADO DE OAXACA.

Telar de pedal

Además del telar de cintura, actualmente se utiliza el telar colonial o de pedales. Tiene la misma base estructural en los cruces de hilos, pero en vez de un árbol y la cintura de la tejedora, se emplea un marco fijo donde un peine funciona a manera de un lizo por donde pasan los hilos de urdimbre. Cuenta también con la lanzadera y la canilla de hilos que formarán la trama y con pedales mecánicos, entre otros aditamentos. Estos telares son manipulados por los hombres y permiten tejer lienzos más anchos, de 0.90 o 1.10 metros y un largo de mayores dimensiones que se va enrollando en el enjujio. Entre las piezas que se pueden elaborar están: sarapes, jorongos, gabanes, tapetes, tapices, cobijas, manteles, rebozos, etc.

»
Cintas para el cabello y monederos confeccionados con lana de borrego, elaborados en telar de pedal. Tlahuitoltepec.

»
Página siguiente:
Gabán y bolsos confeccionados con lana de borrego, elaborados en telar de pedal. Tlahuitoltepec.







Telar de pedal, taller "Kojk xuukj" del Mtro. Fernando Gutiérrez Vásquez.
Tlahuitoltepec. 



Mtro. Fernando Gutiérrez Vásquez elaborando un rebozo en telar de pedal.
Tlahuitoltepec.





Mtro. Fernando Gutiérrez Vásquez y familia.
Tlahuitoltepec.

Uno de los grupos textiles más importantes de Tlahuitoltepec, es el denominado Grupo Arte Ayuuk *Kojpëtë*, Tejedores de Vida, el cual está conformado actualmente por cuatro costureras originarias de la región y cuya fundación se remonta al año 2000. En un principio el grupo estuvo integrado por doce estudiantes provenientes del BICAP, pero al pasar de los años y debido a las carencias económicas y la búsqueda de mejores oportunidades de empleo, sus integrantes se redujeron a las costureras que actualmente conforman el taller. Por medio del bordado a máquina, se manufactura la manta cruda proveniente de los estados de Puebla y Oaxaca, y es en el mismo taller donde se lava, plancha, corta y confecciona esa tela con la que finalmente se obtienen las blusas tradicionales de la región; el bordado es la última fase de la producción y es aquí donde encontramos plasmada la identidad del pueblo Mixe en su máximo esplendor, ya que formas y figuras se entremezclan en diseños únicos, cargados de simbolismos que lo mismo representan dioses, animales, lugares, fenómenos naturales u objetos de la vida cotidiana. Abstracciones geométricas que se repiten en patrones simétricos a lo largo del cuello de la blusa, o en ocasiones abarcan tanto el pecho como las mangas de la misma prenda.

» Blusa con motivos abstractos en repetición, que representan elementos de la naturaleza. Taller “Kojpëtë”. Tlahuitoltepec.





Taller del Grupo Arte Ayuuk "Kojpëte", Tejedoras de Vida.
Tlahuitoltepec. 



▶ Manta para la elaboración de blusas. Taller “Kojpētē”.
Tlahuitoltepec.



Tejedoras del Grupo Arte Ayuuk "Kojpētē".
Tlahuitoltepec. 

Los colores empleados resultan en analogías cromáticas con el objeto representado, aunque en muchas ocasiones responden más a la sensibilidad del propio artista textil y en otras más al uso de una paleta de color que contraste con la coloración de la tela empleada.

Asimismo, para el bordado de sus blusas, *Kojpētē* produce sus textiles sobre patrones ya establecidos y que, gracias al trabajo de campo de la presente investigación, se tuvo acceso al muestrario de diseños que los artistas mixes han desarrollado a lo largo de su trayectoria como grupo textil; como veremos a continuación, los diseños son el resultado de una identidad plasmada en símbolos reconocibles por toda la comunidad de Tlahuitoltepec, mismos que nos hablan de un lenguaje visual propio y autóctono, en el que lugares, geografías y mitos se codifican y abstraen para conjuntar el universo Ayuuk en una textil único y original.

El grupo *Kojpētē* no sólo ha dedicado sus esfuerzos a la difusión del textil Mixe por medio de sus bordados, sino que en conjunción con el BICAP han fomentado el uso de los tintes naturales entre los artistas textiles de la localidad, por medio de cursos y recetarios que han desarrollado a través de la experimentación y la propia experiencia de los materiales y su teñido. Desgraciadamente los apuntes y escritos elaborados

que han servido como guía se perdieron a lo largo de los años, y sólo quedan extractos de aquellos en copias fotostáticas que jamás vieron la luz a nivel masivo, y con ello lograr su correcta distribución y transmisión de conocimientos entra la población. Con todas y éstas vicisitudes, nuestra investigación de campo arrojó importantes datos que conservan de forma aislada profesores del BICAP, y que a continuación se transcribe con el único fin de preservar lo documentado en aquellos manuscritos. Su importancia radica en el uso del teñido de lana a nivel local y con materias primas obtenidas del entorno natural inmediato de los creadores y artistas mixes de Tlahuitoltepec.

Basándose principalmente en la experimentación, se obtienen gran variedad de colores y fórmulas, utilizando hierbas, flores, cortezas, insectos, plantas, semillas y condimentos que se recolectan en la región y en algunos de los mercados de la ciudad de Oaxaca. En cuanto a los mordientes (sustancia utilizada para fijar los tintes sobre tejidos o secciones de tejido), los mixes sólo utilizan dos: el alumbre, que es el más común en el teñido, y el sulfato de hierro como entonador.

El objetivo de usar mordientes es que fijen a la fibra el color del tinte y que le den cierta tonalidad; el cremor tártaro se utiliza para suavizar las fibras puesto que los mordientes tienden a



hacer ásperos los hilos. Como ya se había mencionado, los mordientes frecuentemente utilizados son alumbre y sulfato de hierro, ya que son muy comunes en el teñido y por lo tanto se pueden encontrar en una droguería; en el caso del cremor tártaro se puede adquirir en lugares donde vendan materias primas para repostería. Para empezar con el proceso de mordentado de los hilos, es necesario que la lana se encuentre previamente lavada con jabón neutro en polvo y utilizar agua tibia tanto para enjabonar como para enjuagar.

Alumbre y cremor tártaro

Por cada 100 gramos de hilo grueso se utilizan 25 gramos de alumbre y 6 gramos de cremor tártaro; si el hilo es muy delgado se reduce la cantidad de alumbre a 18 gramos. Se llena una olla con agua suficiente para cubrir el hilo y se calienta a una temperatura de 40° C; una vez caliente, se disuelven los mordientes uno por uno, se introduce la lana previamente humedecida y se deja calentar hasta el punto de ebullición teniendo



Lana de borrego pura sin proceso de teñido.
Tlahuitoltepec.

cuidado de no dejarlo hervir a borbotones, manteniéndolo en el fuego de 45 a 60 minutos. Se puede utilizar la lana inmediatamente después del proceso de teñido o se puede guardar hasta una semana, manteniéndola húmeda en una bolsa plástica y colocándole una etiqueta con el nombre del mordiente.

Sulfato de hierro

Con el sulfato de hierro se obtienen tonos más oscuros. Existen tres formas de aplicar éste mordiente. Se puede utilizar para mordentar la lana antes de teñir, para oscurecer el color durante el teñido de lana mordentada con otro producto o al final del teñido de lana sin mordentar para fijar el color. El primer método no se utiliza porque es más fácil y económico usar alumbre para mordentar. Por cada 100 gramos de hilo se utilizan 3 gramos de sulfato de hierro y 12 de cremor tártaro. La lana previamente mordentada se disuelve directamente en un tinte y se introducen las madejas de 15 a 20 minutos, las cuales pueden estar ya teñidas o permanecer blancas. En el caso de la lana sin mordentar se introducen las madejas de hilo en una olla con el tinte. Se saca la lana de ésta última después de 15 minutos, y se vierte el sulfato de hierro y el cremor tártaro previamente disuelto en agua caliente, se remueve y se vuelven a introducir las madejas de 15 a 30 minutos. El sulfato de hierro es venenoso así que su manejo requiere de mucho cuidado y supervisión.

Tintes

Los tintes son la parte más importante en el proceso de teñido. Los utilizados por la comunidad de *Tlahui* fueron recolectados en la región y otros tantos son adquiridos en el mercado de la ciudad de Oaxaca. El Palo de Águila, un árbol que crece en las zonas húmedas de Tlahuitoltepec, es muy utilizado para éste fin, ya que su corteza es la que proporciona el color. También se emplea con gran frecuencia la plaga en forma de pelos amarillos que brota de la planta de chamizo, la cual es duradera y que proporciona colores amarillos muy brillantes. Otros tintes empleados con mayor reiteración son la grana cochinilla y el añil, con los cuales se pueden obtener colores que abarcan la gama de rojos-naranjas hasta los morados y violetas. Jamaica, achiote, cúrcuma, nogal, cola de caballo, son otros tintes que se aplican y con los cuales se obtienen una gran variedad de colores.

Algunas plantas y cortezas necesitan ser fermentadas para obtener mejor intensidad de teñido, como en el caso del Palo de Águila y la plaga del chamizo, de los cuales se utilizan los jugos que resultan de su fermentación. En lo que respecta a la grana cochinilla, es recomendable molerla hasta obtener un polvo fino, puesto que así se aprovecha mejor y se consiguen colores más brillantes. Casi todos los tintes desprenden más color al hervirlos, sin embargo hay otros que es mejor dejarlos



remojando durante una noche y después utilizar el líquido resultante. El proceso de teñido es realmente sencillo. Una vez que se tengan las madejas mordentadas, se coloca una olla con agua suficiente para que cubra el hilo y en caso de que los tintes sean polvos éstos se disuelven en el mismo líquido; si son jugos, es posible utilizarlos directamente o si están muy concentrados se pueden diluir previamente en agua. En el caso de la jamaica, por ejemplo, es recomendable dejarla hervir un poco para que desprenda el tinte antes de que se introduzcan las madejas.

Las cantidades son variadas, al igual que las combinaciones entre los tintes, lo que dará el mismo número de resultados. Es recomendable mezclar no más de dos o tres tintes por madeja, puesto que si se utiliza un mayor número se pueden mezclar demasiado y en consecuencia obtener un tono indefinido de color. En cuanto al tiempo, se aconseja dejar las madejas no menos de 20 minutos en el tinte. Por último, es importante que al final de cada teñido, se enjuaguen muy bien con agua limpia, hasta que ésta resulte transparente y, por otro lado, quitarle todos los restos del tinte, en caso de que hayan quedado residuos sólidos de éste.



Página siguiente:
Rebozos y lana de borrego teñida.
Tlahuitoltepec.



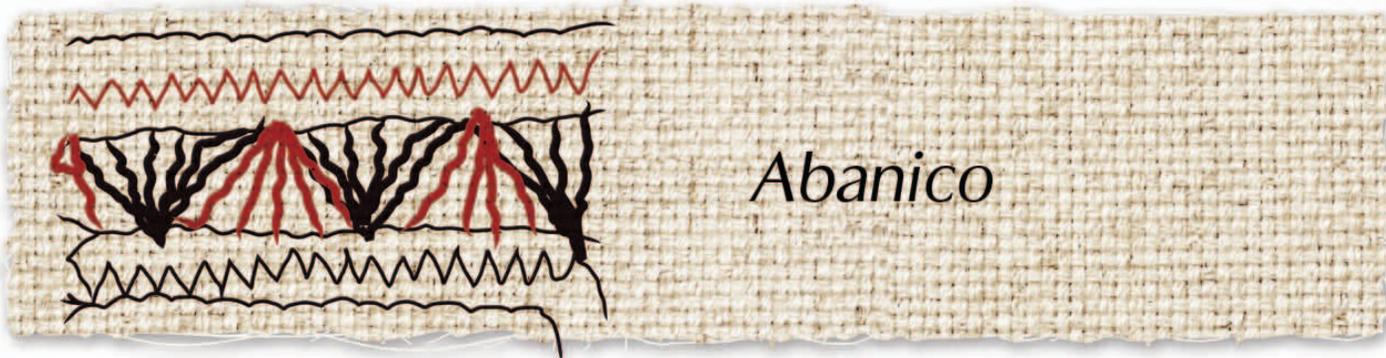
Mostrario de Diseños
Grupo de Arte Ayuuk Kojpëtë,
Tejedores de Vida



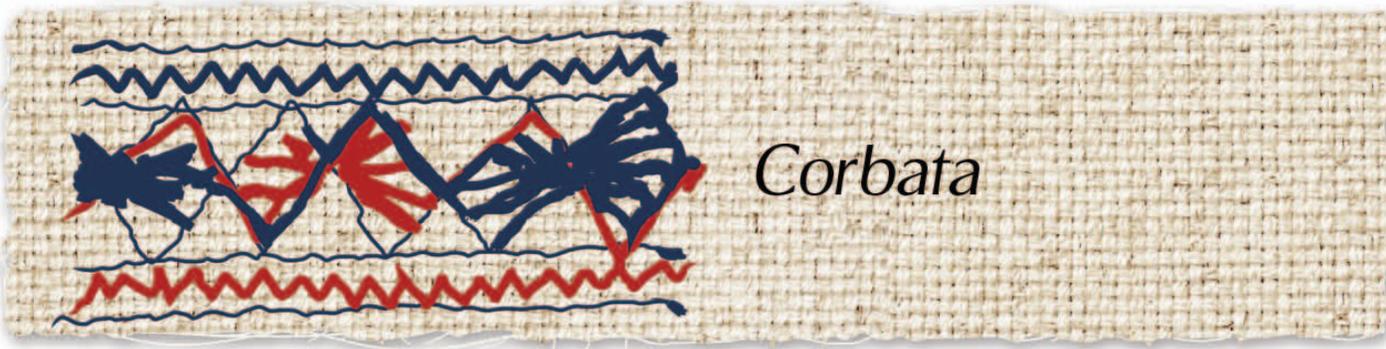
Rombo intercalado



Red



Abanico



Corbata



Suspiro





Montañas



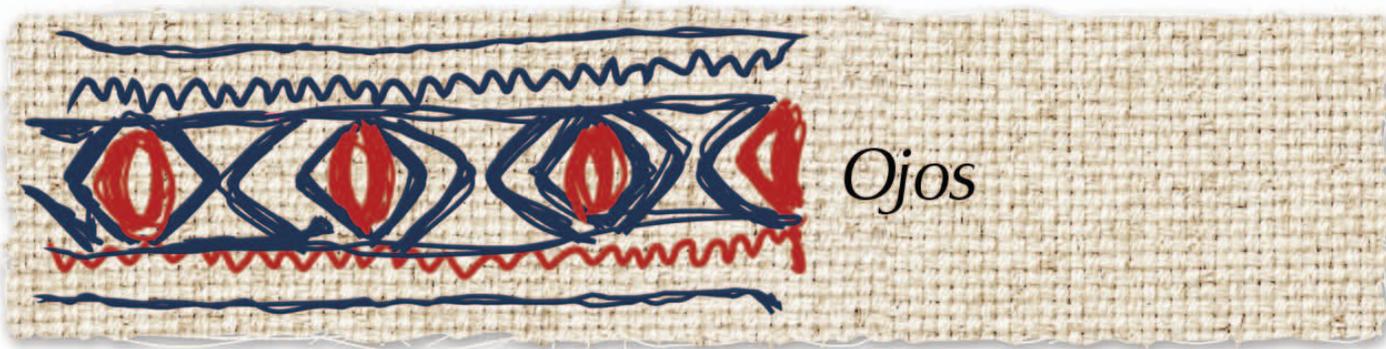
Olas



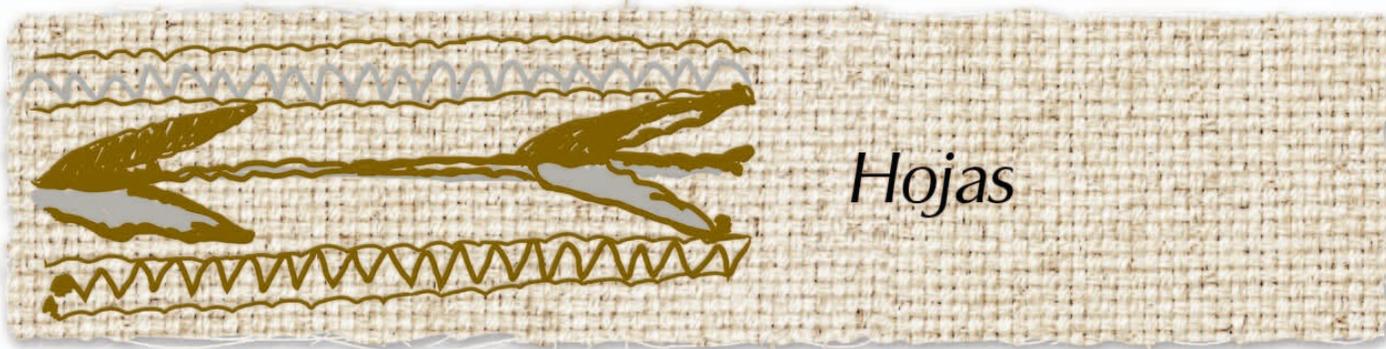
Culebras enredadas



Moño con vereda



Ojos

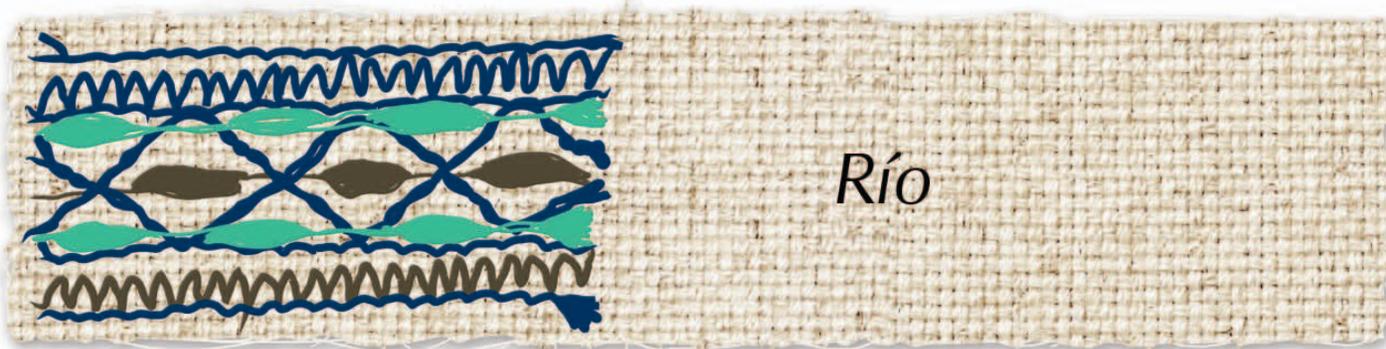


Hojas





Rayos de sol



Río



Viento



Rombo

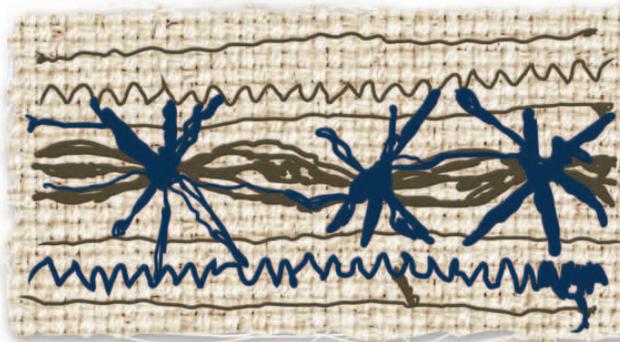


Ramos

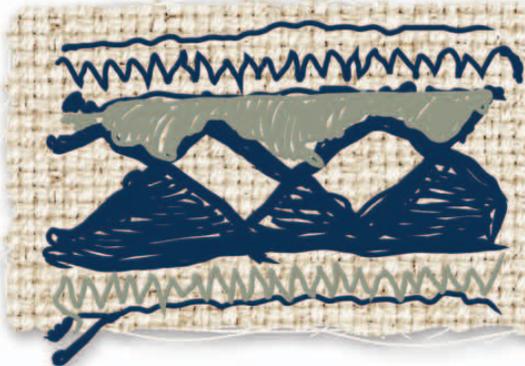


Espiguilla de milpa





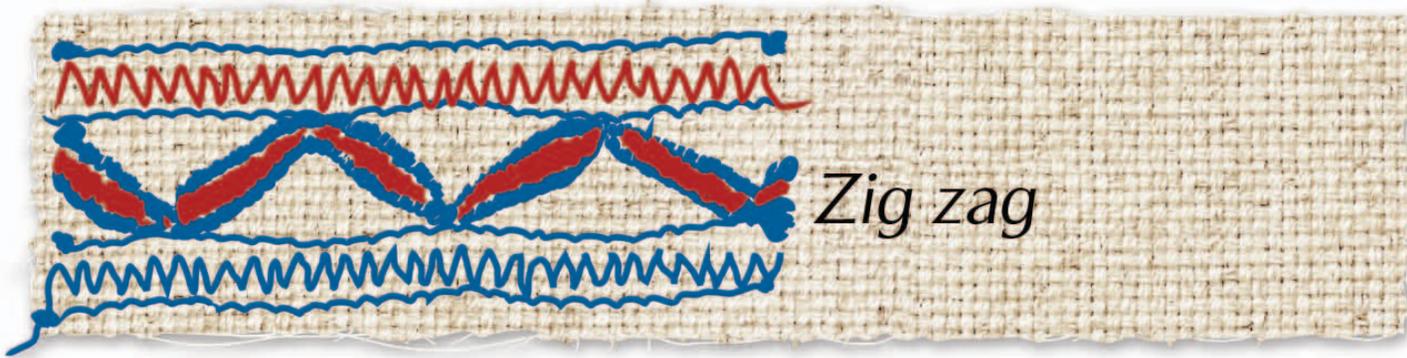
Chorizo con moño



Copas



Huellas de Kontoy



Zig zag



Espiga



Escoba





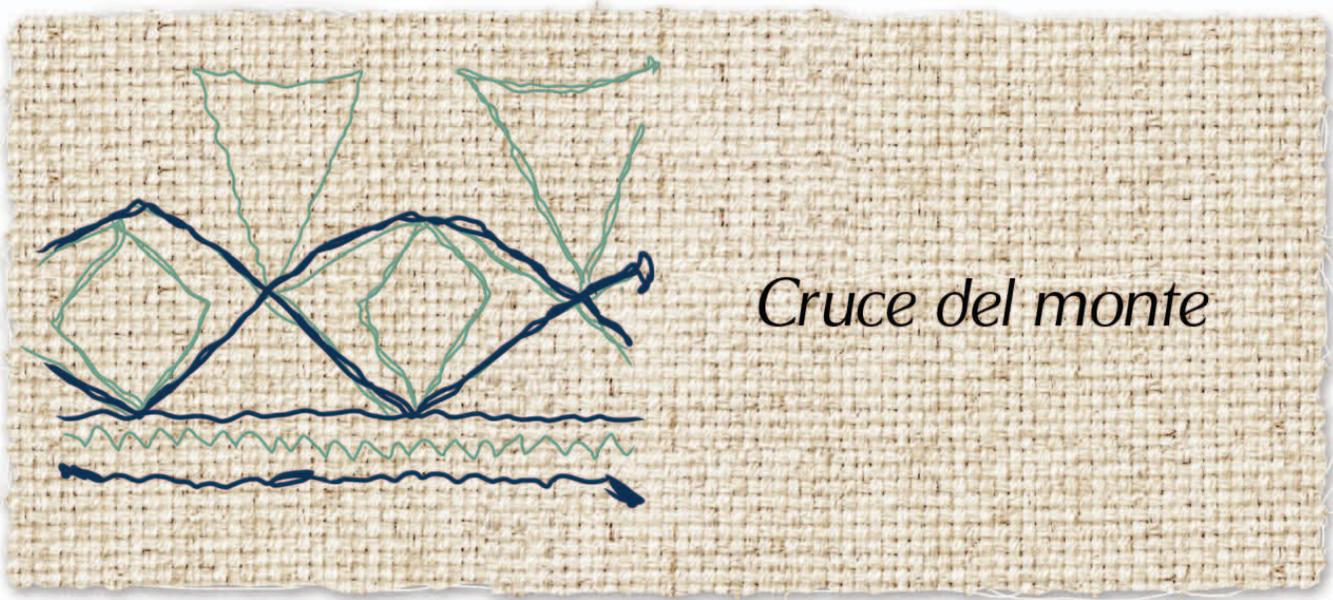
Vereda



Moño con rombo



Enredadera



Cruce del monte



4.2.4 Cotzocón

El pueblo de Cotzocón (según descripciones toponímicas del lugar Cotzocón proviene de la palabra *Cozogón* que significa “Cerro Oscuro”), situado al norte de la región Mixe, cuenta con uno de los textiles con mayor difusión a nivel nacional, cuyo estilo monocromático se puede identificar fácilmente debido al uso de diseños geométricos de sus bordados, ubicados a la altura del pecho del huipil tradicional. En palabras de las creadoras del arte textil de la región, ellas crean imágenes que surgen del interior de su cultura para representar su naturaleza, vida y costumbres; traducen sus “dibujos” a un lenguaje de diseño textil, transmitiendo su entorno inmediato al exterior de otras culturas e identidades.

Sus huipiles blancos de tres lienzos unidos con hilos rojos y tejidos en telar de cintura, miden 90 cm de largo por 1.80 de ancho; generalmente la tela es lisa, aunque en ocasiones va acompañado con rayas de tejido de gasa y de ligamento sencillo. El escote, cortado en redondo, está rematado por un dobladillo enrollado y bordado en forma de trenza con grueso algodón rojo; una labor igual une los tres lienzos, están unidos por puntadas en zigzag, la bocamanga está adornada con punto de ojal en algodón rojo. Los motivos geométricos, antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos bordados con hilo rojo en repetición, forman franjas horizontales que se ubican a la altura del

pecho. La falda hecha de algodón, está teñida de rojo y tiene a lo largo líneas delgadas de color amarillo, blanco o azul; actualmente las mujeres montan la falda en una pretina, aunque las mujeres de la tercera edad la siguen sosteniendo con un ceñidor tubular de petate oculto bajo otro blanco, rojo o púrpura. Al igual que en los textiles de *Tlahui*, los de Cotzocón han variado la cromática tradicional de sus prendas para adaptarlos al gusto de quien lo va a portar, o la propia propuesta de la tejedora que crea dicha prenda.



Página siguiente (izquierda):

De arriba hacia abajo:
pañó de algodón de coyuche,
tlacoyales en las trenzas,
collares de cuentas de tonos rojos,
huipil de tres lienzos y falda.
Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca.

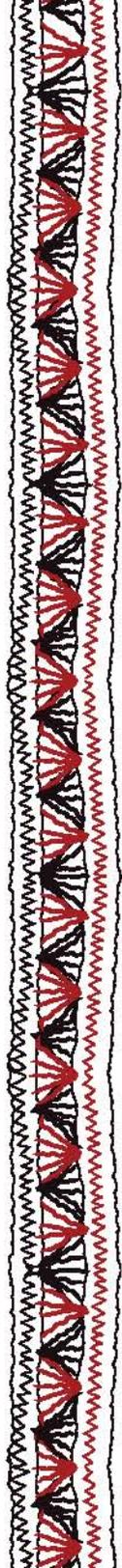
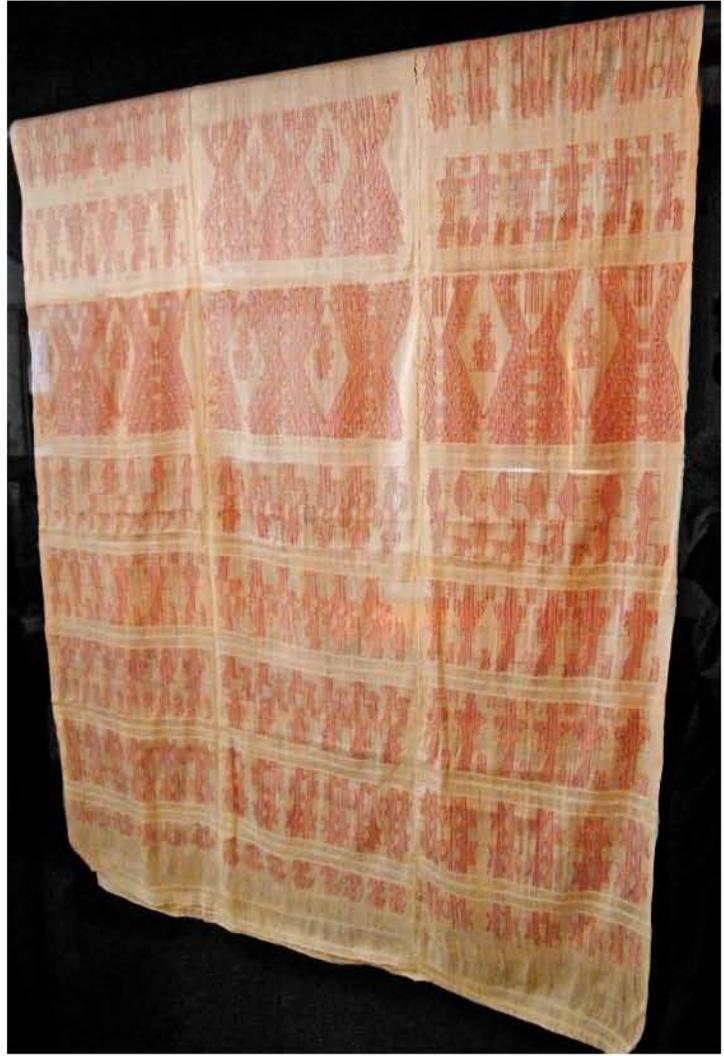
FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.

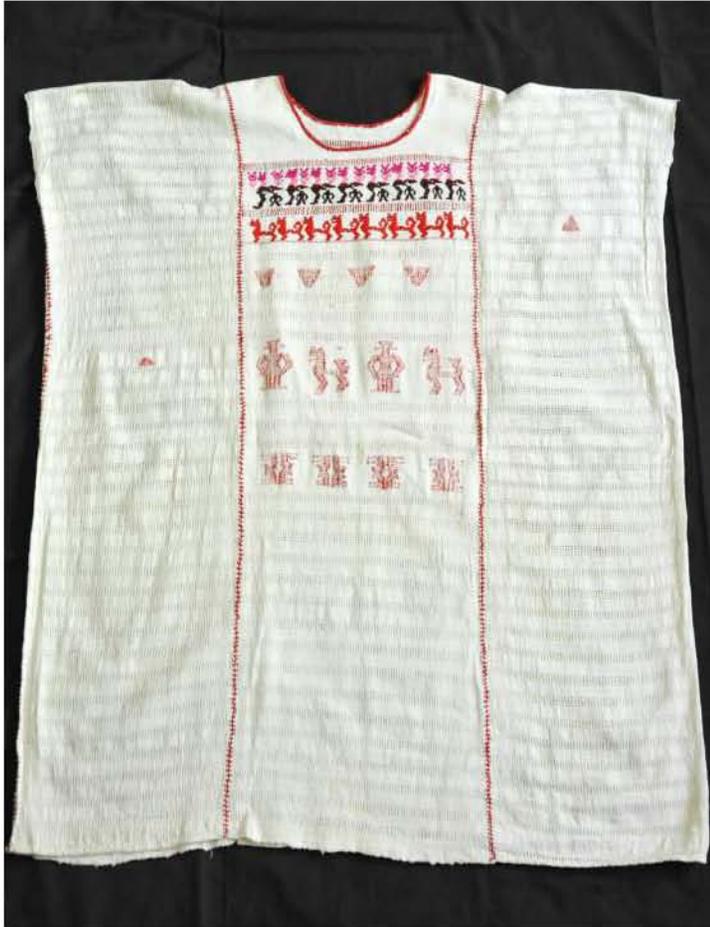


Página siguiente (derecha):

Huipil de tres lienzos sin escote,
Colección de Remigio Mestas,
Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca.

FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.





Ambas imágenes:
Huipil de tres lienzos, Cotzocón.
FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.



Ambas imágenes:
Huipil de tres lienzos, Mexican Cultural Institute, Washington, DC.
FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.



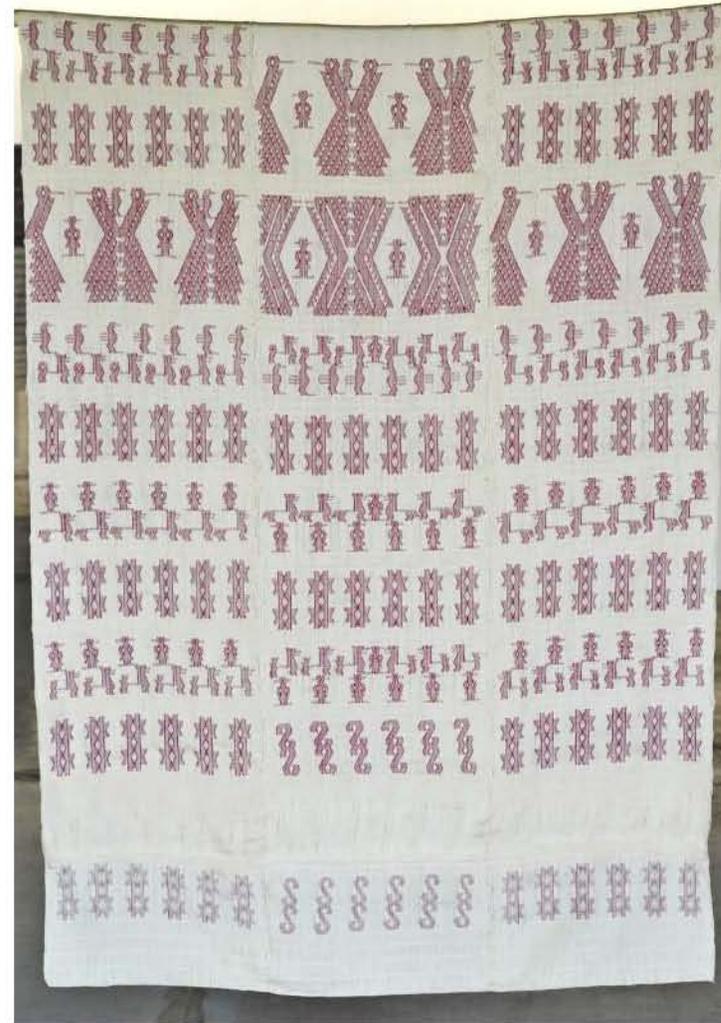


»
Huipil de tres lienzos,
Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca.
FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.



Complementan la indumentaria tradicional con enredos y/o tocados negros de lana (tlacoyales) en el cabello de las mujeres, el cual ciñen a manera de corona y en ocasiones lo sujetan con un cordón de lana roja. Las trenzas resultantes del tocado, son cubiertas con un lienzo o paño cuadrado hecho de algodón de coyuche y tejido en telar de cintura. Por último, los aretes y collares de coral o cuentas de tonos rojos, de donde cuelgan medallas, monedas o cruces de plata, complementan los ornamentos de la indumentaria, sin olvidar el uso de huaraches provenientes de otras regiones fuera del distrito Ayuuk.

»
Huipil de tres lienzos,
confeccionado y bordado por Irene Encarnación Bar tolo,
Museo de Arte Popular de Oaxaca, Oaxaca.
FOTOGRAFÍA: KAREN ELWELL.



Para cerrar el análisis descriptivo de la indumentaria de Cotzocón, es de enorme importancia citar la iconografía de los diseños realizada por Sergio Carrasco en su libro *“Geometrías de la imaginación”* ya que, siendo escasos o prácticamente nulos los estudios realizados al respecto, la difusión del simbolismo en el arte textil Ayuuk, nos ayudará a comprender y entender la cosmogonía del pueblo Mixe.⁸³

Iconografía del diseño textil Mixe de Cotzocón

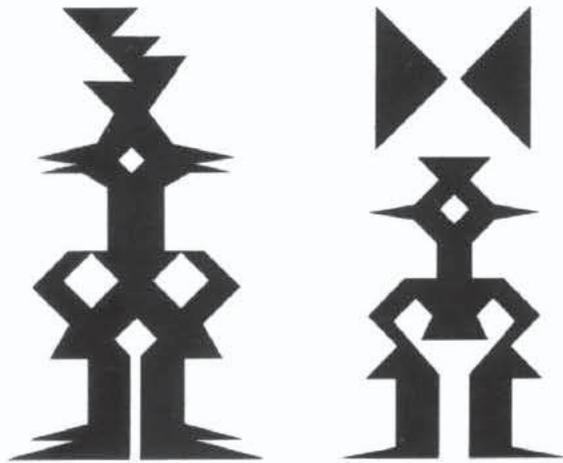
Soporte: faja Mixe

Danzante ataviado con un enorme tocado de plumas sobre la cabeza, alusivo a la danza de la pluma, muy característico de Oaxaca. Este diseño se repite de la misma forma en las fajas que se conciben actualmente dentro de la cultura zapoteca.



Soporte: huipil Mixe

Formas humanas figurativas. La combinación de formas humanas y animales (hombre/mujer-pájaro) responde coherentemente a una concepción étnica muy antigua cuando los hombres concebían a sus dioses encarnados en animales o cuando éstos se transformaban para relacionarse con los mortales. De la misma manera, la concepción dual del mundo se refleja en estas dos figuras con dos rostros mirando a los lados opuestos, integrados en un solo cuerpo. Las formas combinadas de perfiles y posturas de frente crean un interesante efecto de espejo, de sombra y de simple plano. En estas figuras se puede reconocer el predominante uso de formas geométricas triangulares y romboides.



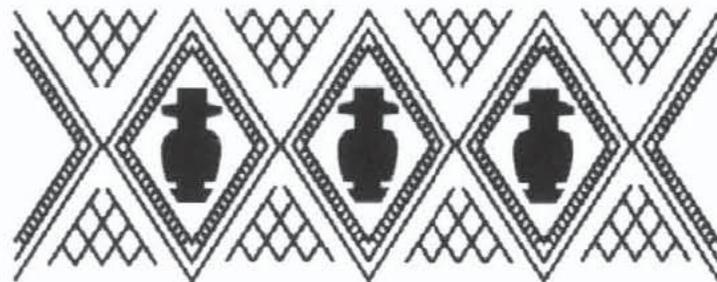
Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

El mismo estilo de figura humana que la anterior, con la particularidad en este caso, de tener al lado izquierdo elementos geométricos que simbólicamente sugieren espacios de agua o espacios de fuego (rayo). Las formas escalonadas también simbolizan procesos ascendentes o descendentes en la concepción espacial de arriba y abajo situando siempre al humano en el centro.



Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Representación figurativa de hombres en una combinación de formas redondeadas y rectas. El detalle más evidente de la figura humana es el sombrero que destaca nítidamente en el conjunto. La composición de formas romboides con líneas delgadas, además del peso y volumen visual de la figura humana al centro de cada rombo, sugiere un espacio humano definido y rotundo en medio de uno etéreo y abstracto. En algunas etnias, los rombos han sido representaciones figurativas del ojo divino. Desde épocas prehispánicas, la representación humana con sombrero (o un similar en la cabeza) era símbolo de alcurnia, de estatus social, de grupo dirigencial o de poder. ➔



Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Es una armónica combinación de figura humana con figura zoomorfa en serie, expresada con formas geométricas predominantemente triangulares, con rasgos muy simples y al mismo tiempo de mucha expresión. El hombre y el perro en una alianza que va más allá de la vida. ➔



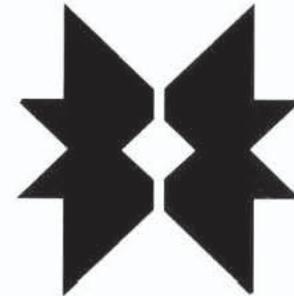
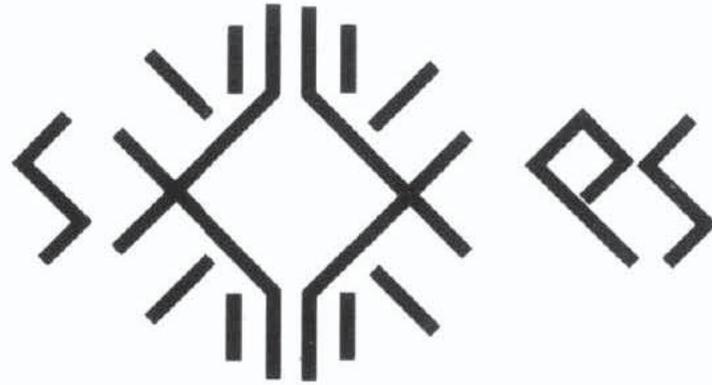
Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Esta expresión figurativa del astro rey, venerado por las culturas antiguas del planeta Tierra, nos remota a los símbolos de la pintura rupestre. El conjunto de formas geométricas y líneas rectas con alto sentido simbólico de esta iconografía, nos

refiere en la parte central del astro, el encuentro y complementariedad de dos signos de fuerza que se repelen y se atraen al mismo tiempo, generando dinámica y movimiento permanente. Las líneas externas que representan los rayos del sol proponen la acción de irradiar, de dar vida, luz y calor. Los dos signos laterales iguales sugieren los rayos generados por las tormentas eléctricas. La figura del lado derecho junto al sol, se presta a varias interpretaciones, una de las cuales podría ser el símbolo de la tierra en ascenso hacia el sol. »

Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

La estrella de ocho puntas, en una amplia diversidad de recreaciones, ha sido plasmada especialmente en la textilería, por muchos pueblos del planeta. Las estrellas forman parte del imaginario cultural relacionado con la luz, con los signos que marcan los caminos de la vida y de la muerte, con las almas que se instalan en la bóveda celeste después de la muerte, con los guerreros caídos en combate, como las servidoras de la luna, etc., dependiendo de la concepción de cada pueblo. Para muchas culturas, el planeta Venus ha sido considerado también como una estrella, por eso la denominación de la Estrella de la Mañana o la Estrella del Atardecer. »



Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

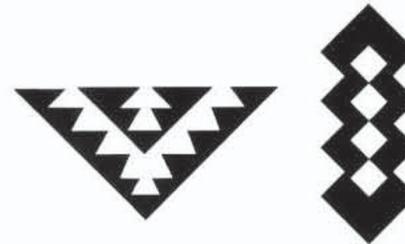
Las formas simbólicas de estas iconografías se pierden en la memoria de las muchas tejedoras y tejedores que han aprendido a darles nombres por relación, comparación o analogía: flor, estrella, gusano, mariposa, etc. Se repiten en los huipiles, rebozos o ceñidores de manera automática, respetando la forma tradicional de hacerlo. Son figuras que se encuentran entre la iconografía textil de antiguas alfombras y tapices europeos y orientales, por lo que se deduce que varias de éstas fueron adoptadas de objetos importados de esas regiones. ➤

Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Varios triángulos en fila, con la punta mirando hacia un mismo lado, se interpretan como el símbolo de los cereales de espiga. Las otras formas que acompañan la composición de las iconografías, como rectángulos largos, líneas, cruces, círculos, cuadrados, etc., se consideran como detalles del diseño. ➤

Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Para las culturas originarias de todo el continente americano, el rayo es un elemento muy importante y es representado de muy diversas maneras y en composiciones muy complejas como el rayo-serpiente. La forma del rayo (zigzag vertical) es asociada con la forma de la serpiente, además de todas características míticas y de origen atribuidas a ambas entidades: el rayo es ➤



fuente de poder y sabiduría; por otro lado, la serpiente es origen de vida y tiene carácter divino.

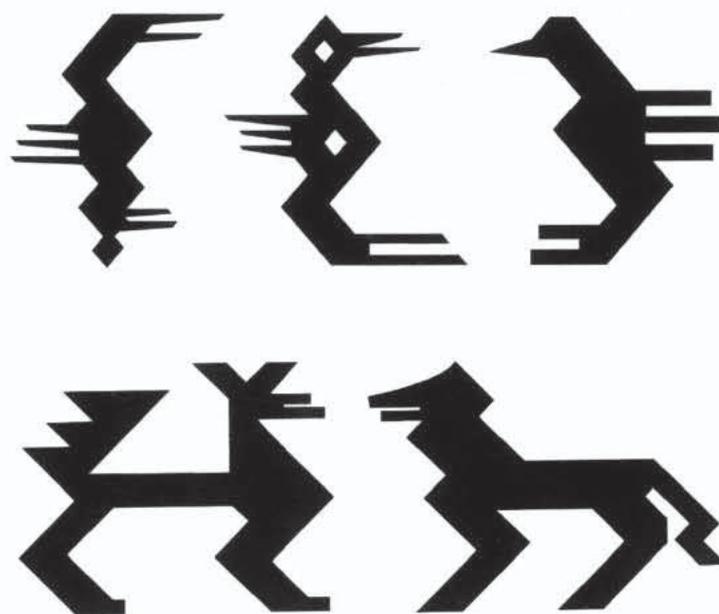
Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Tres propuestas figurativas de pájaros de formas muy plásticas, que sugieren exóticas aves en acrobáticos vuelos en el espacio abstracto de cielo del textil. »

Soporte: huipil Mixe de San Juan Cotzocón

Imágenes figurativas de perros, de formas y líneas rectas y angulares. El perro estuvo junto al hombre mesoamericano en vida y en muerte. Este animal acompañaba al difunto en su camino rumbo al poniente, al mundo de los muertos, por eso era sacrificado apenas moría el dueño porque tenía que continuar la compañía más allá de la vida. »

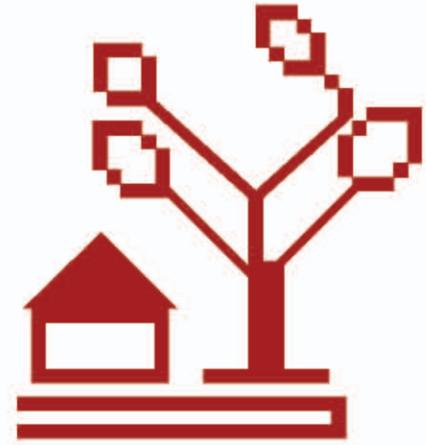
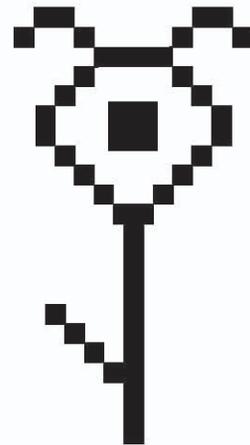
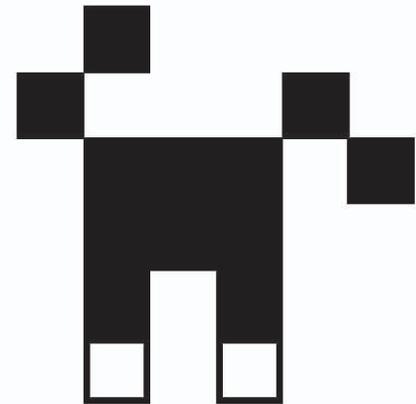
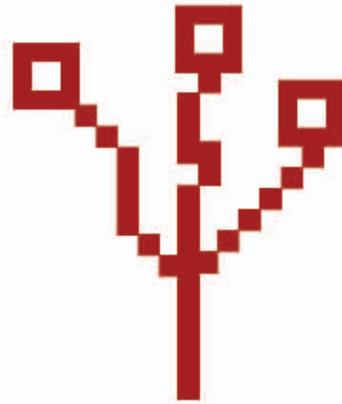
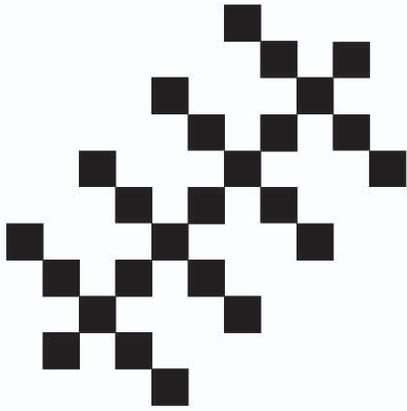
Finalmente, los Servicios de Pueblo Mixe A. C. elaboraron un breve muestrario de aquellos motivos geométricos, antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos que fueron mencionados al inicio de ésta sección y el cual reproducimos a continuación. El uso del cuadrado en el textil Mixe será la constante geométrica utilizada para crear los patrones que en su conjunto definirán una forma determinada, ya que en palabras del propio Carrasco, el cuadrado como es arriba es abajo; al centro se replica como un espejo hacia lo alto y hacia lo bajo, formándose un

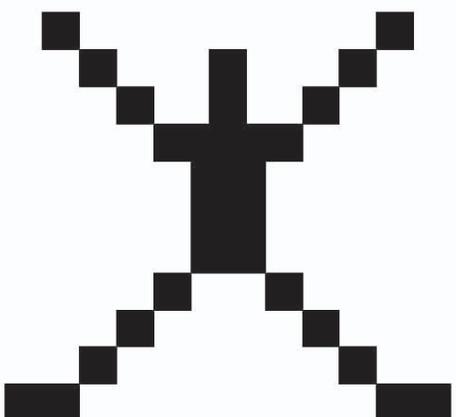
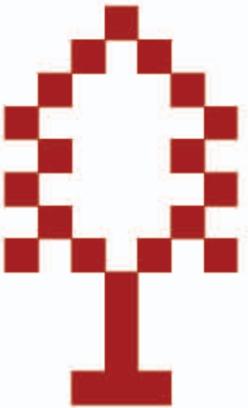
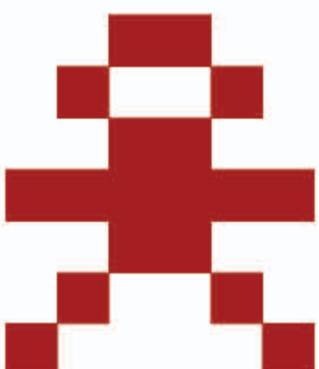
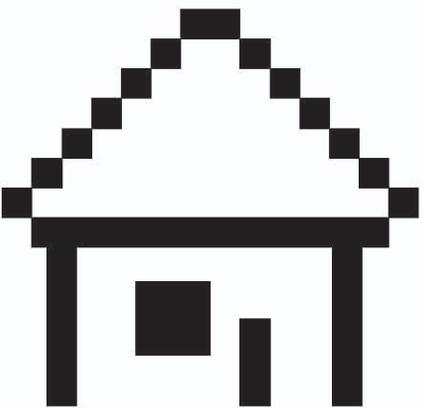
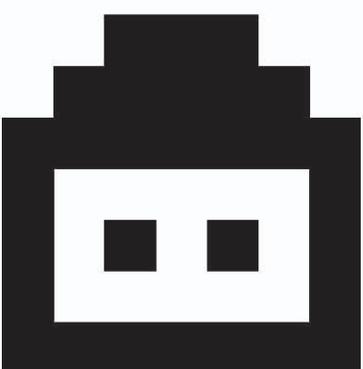
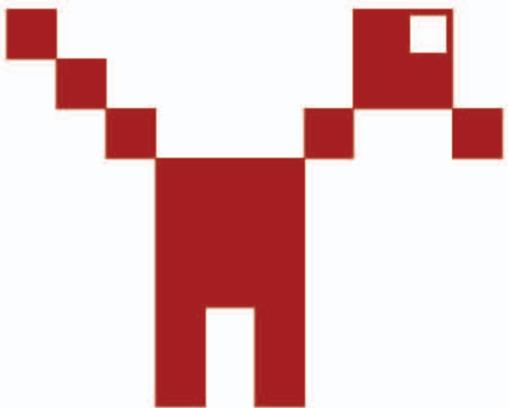


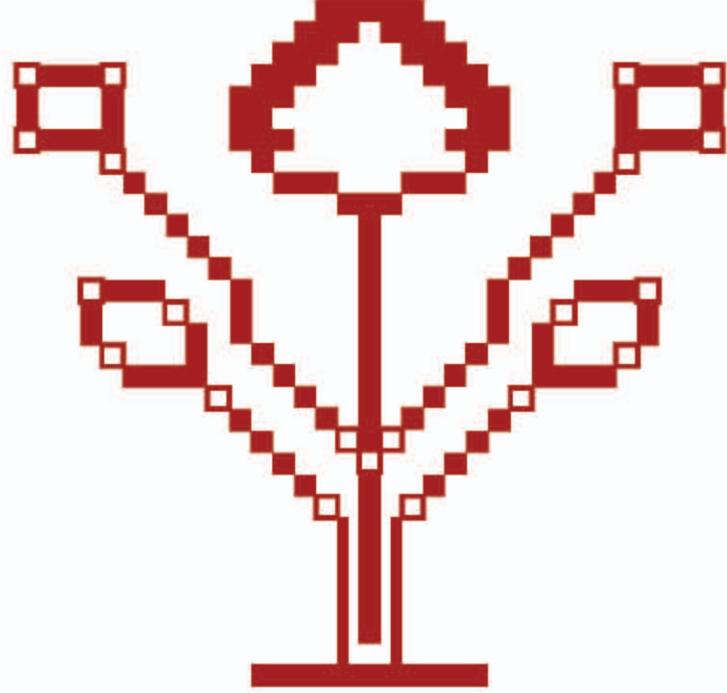
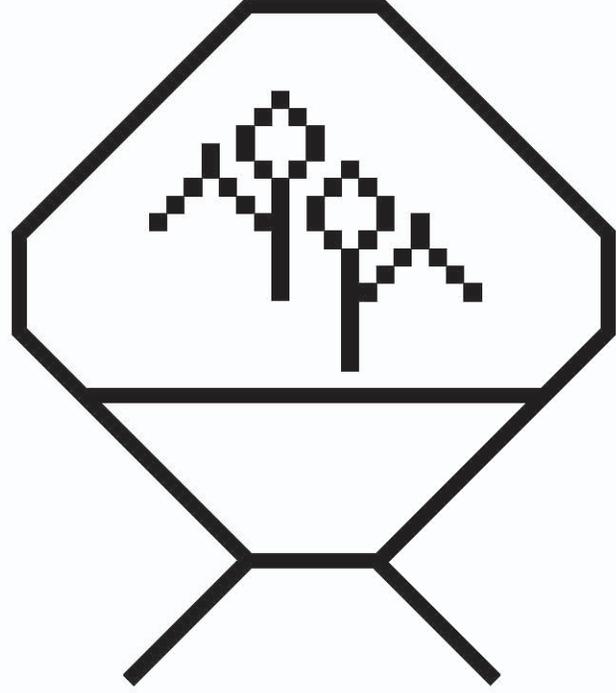
rectángulo perfecto, donde encaja con exactitud desde el ángulo superior derecho al ángulo inferior izquierdo, la diagonal "Pi". Con el cuadrado como figura base, los bordados de Cotzocón nos muestran su entorno cotidiano, en donde lo mismo se representan plantas, flores, árboles y semillas, que niños, abuelos, chozas, cuevas y todo tipo de reptiles, aves y un sinnúmero de elementos que conforman el paisaje natural Mixe.

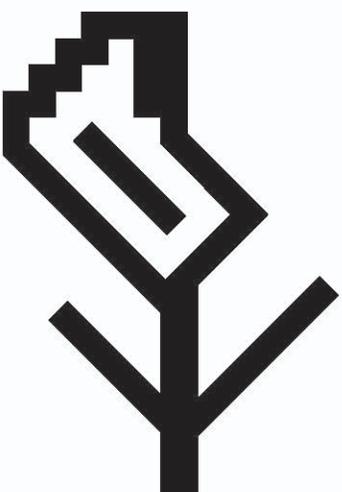
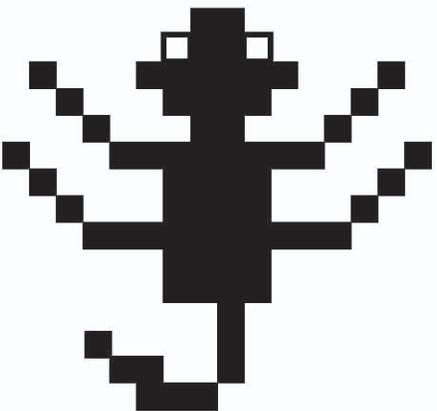
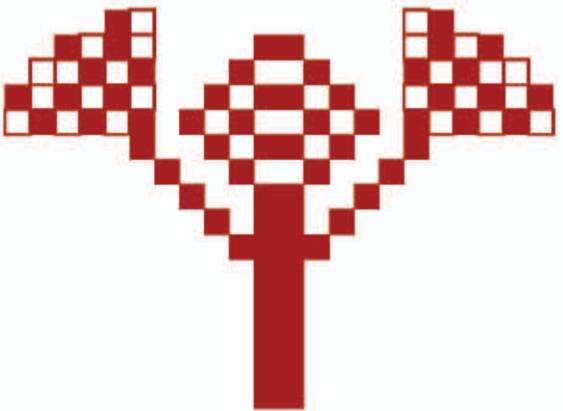
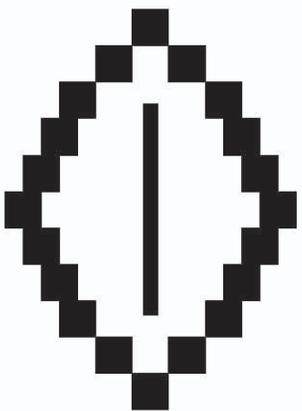


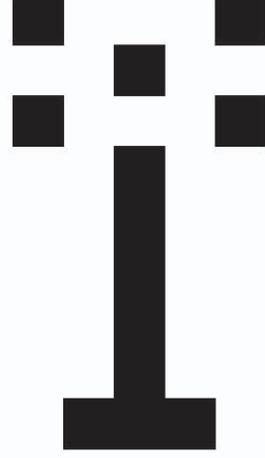
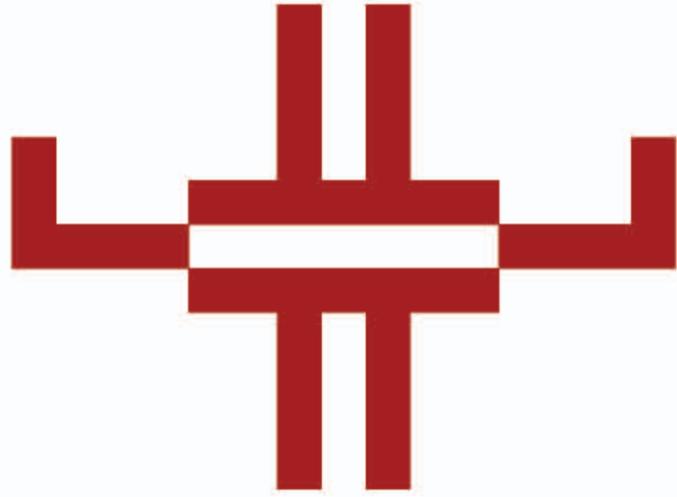
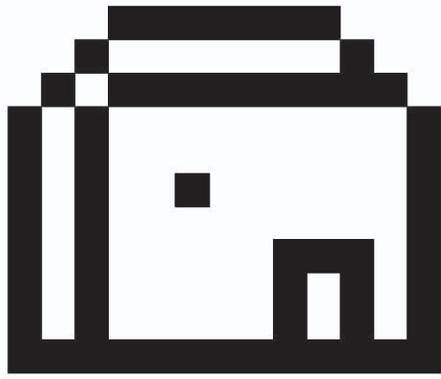
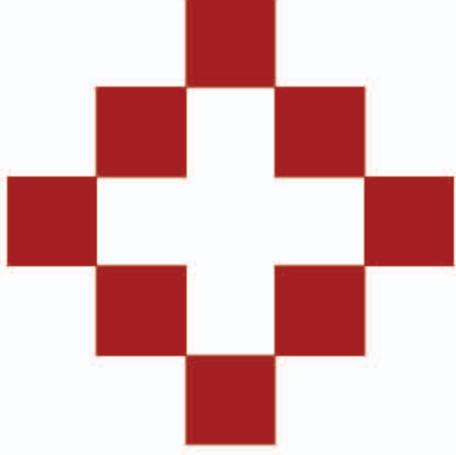
Mostrario de Diseños
Comunidad de Cotzocón

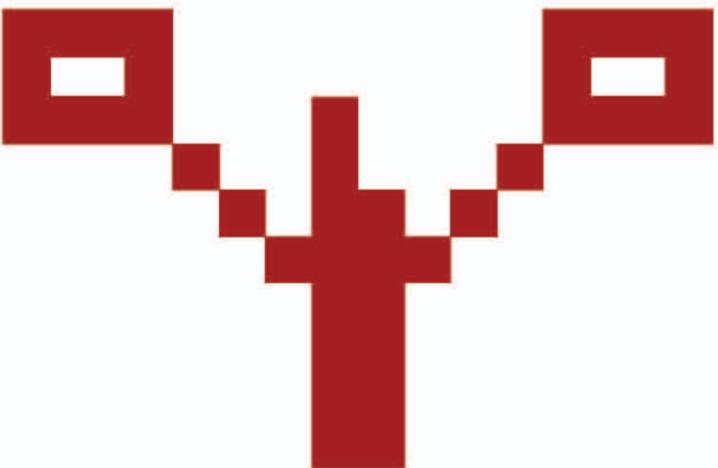
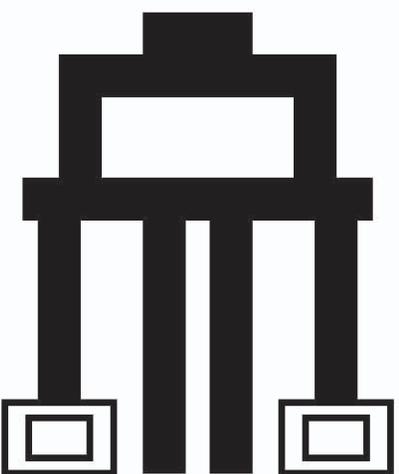
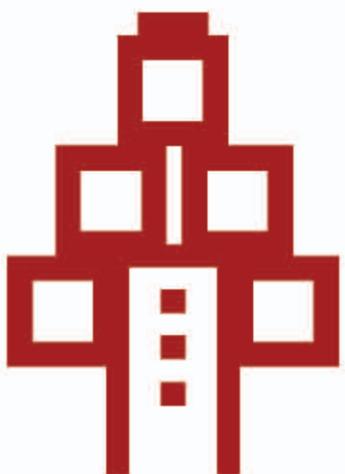
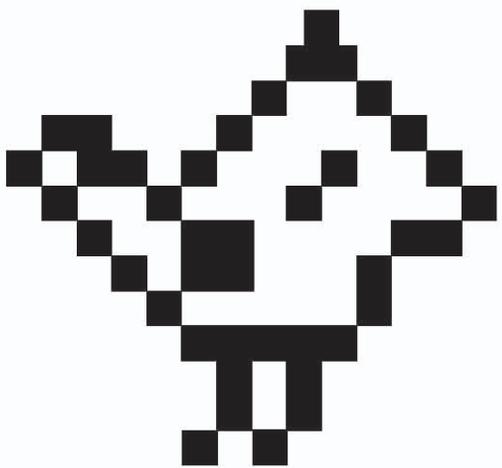


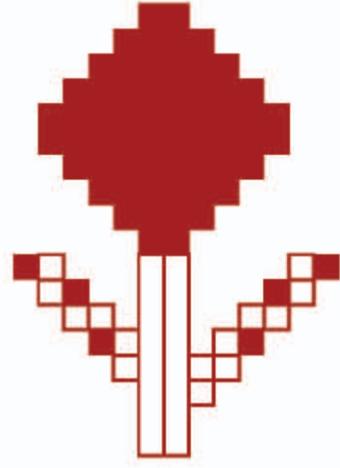
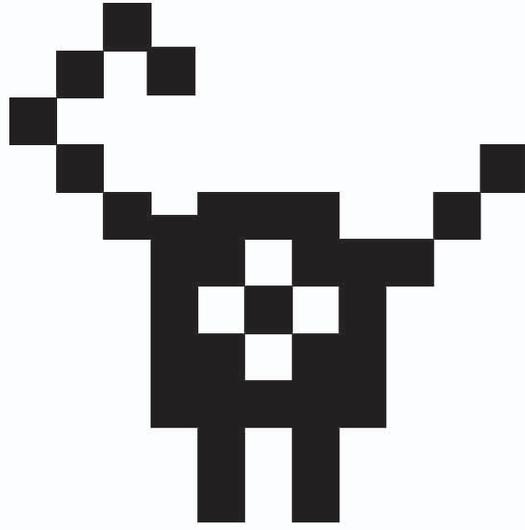
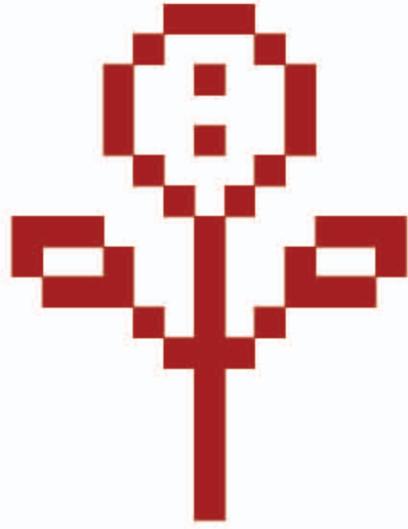
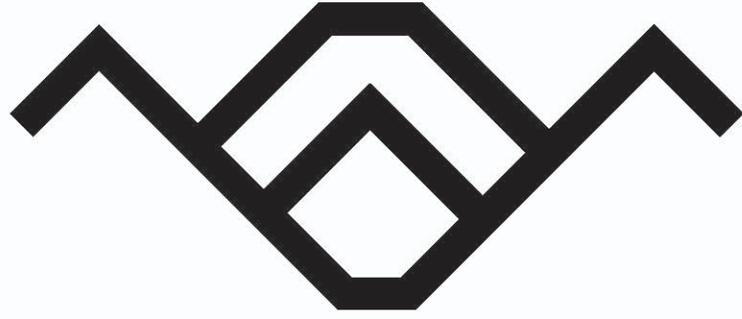


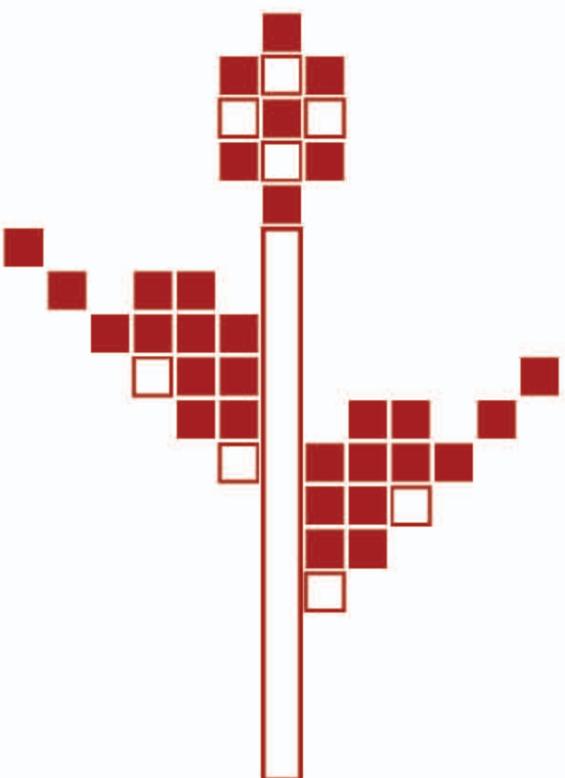
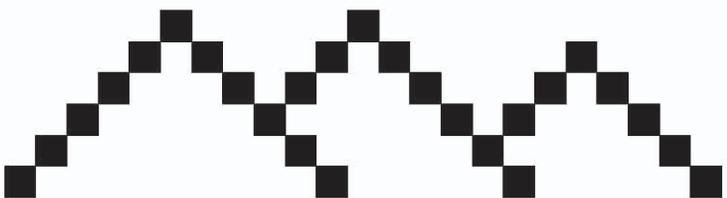
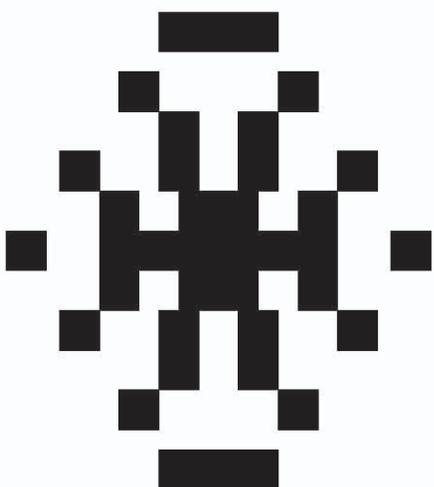
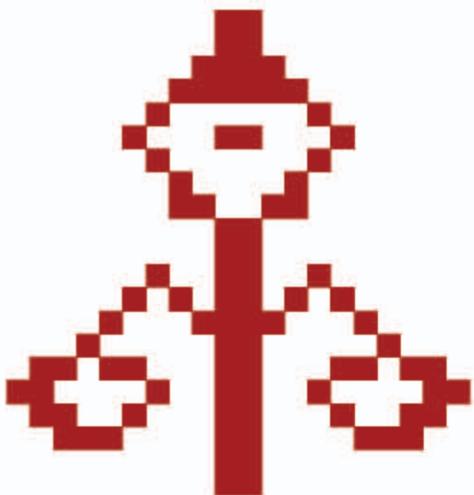












4.2.5 Ayutla, Mixistlán, Chichicaxtepec y Zacatepec

Exceptuando a Tamazulapam, Tlahuitoltepec y Cotzocón, el resto de las comunidades que integran la región Mixe han mermado el uso de su indumentaria tradicional, debido a factores transculturales que tienden a agudizarse con el paso de las generaciones. La migración de los pobladores mixes a ciudades extranjeras o las grandes urbes de nuestra propia nación, ha ocasionado que esos mismos pobladores, a su regreso, importen formas y estilos de vida que se contraponen a la identidad de sus pueblos de origen, dando como resultado el desplazamiento de los trajes típicos de la región Mixe, por vestimentas que van más acorde con el consumido en las grandes metrópolis.

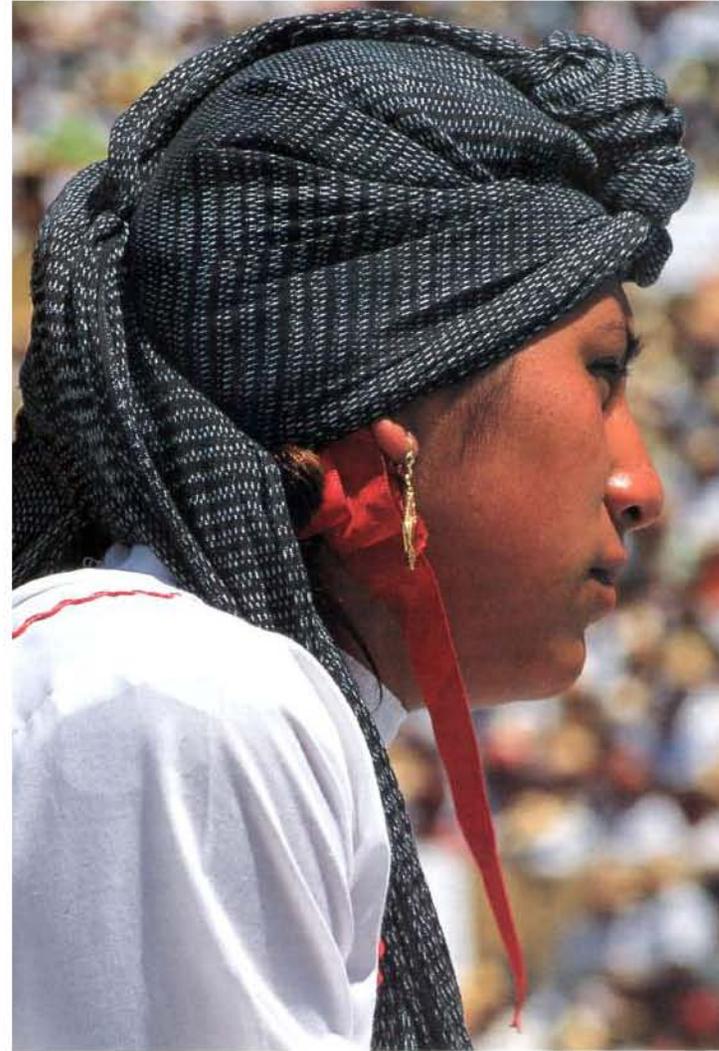
Por otro lado, al realizar el análisis visual y gráfico de la indumentaria Mixe, han sido los municipios citados al inicio del párrafo anterior, quienes denotan un evidente y característico lenguaje morfológico y cromático en la concepción de sus diseños textiles. Ya sea que se utilicen como soporte fajas, hui piles o rebozos, se plasman en ellos abstracciones gráficas que se unen para formar conjuntos o patrones visuales que se repiten a lo largo del textil, en donde los motivos antropomorfos, zoomorfos o fitomorfos narran la cosmovisión de un pueblo con tradiciones, costumbres e identidad propias. Sin embargo,

y a pesar de que el lenguaje gráfico no esté presente de manera tan evidente en los demás municipios mixes, colores, formas y estilos permiten identificar a quienes portan su correspondiente indumentaria tradicional como miembros de una comunidad determinada dentro del territorio Ayuuk. Por consiguiente, en los siguientes párrafos se realizará una descripción breve y sucinta de aquellos municipios que hasta el día de hoy, luchan por mantener su vestimenta ancestral como parte de su identidad, única y autóctona.

Ayutla

El nombre de Ayutla significa “*donde abundan las tortugas*”, proviene de las voces *ayotl* - tortuga y *tla* - sufijo que denota abundancia. La llamada “*Puerta a la Región Mixe*”, se ubica, como su sobrenombre indica, a la entrada de la región Mixe y Colinda al norte con Mixistlán de la Reforma y Santa María Tlahuitoltepec; al sur con San Juan del Río, San Pedro Quiatoni y Santo Domingo Tepuxtepec; al oeste con Santo Domingo Albarradas y al este con Tamazulapam del Espíritu Santo. Las prendas que viste la mujer de Ayutla son: blusa, falda, refajo, rebozo y huaraches. La blusa y la falda se elaboran con tela de algodón industrializado, de cualquier color claro que sea liso o estampado con flores pequeñas. También suele elaborarse de

tela blanca adornada con encajes de bolillo. La blusa es de manga larga y cuello alto y lleva una pechera adornada con alforzas y encajes. La falda se elabora muy amplia con pliegues en la cintura y tres holanes. Al igual que la blusa, se adorna con encajes que se colocan horizontalmente, abarcando toda la prenda; de la cintura pende un paliacate. El refajo se elabora con manta o popelina blanca y lleva en la parte inferior un holán en cuyo ruedo se pone un encaje de bolillo. El rebozo generalmente es negro, aunque también se puede usar de otros colores en armonía con el color de la blusa y la falda. Los huachos que se portan son del tipo *pata de gallo* para el uso diario o estilo yalalteco para las ocasiones especiales. Complementan este vestido con collares de cuentas cristalizadas y aretes de “*espadita*”. El peinado es de dos trenzas sueltas por la espalda sujetas con listones de color claro, aunque en últimas fechas, éste se ha estandariza por uno de color rosa.⁸⁴



»
Rebozo utilizado como tocado
para el cabello. Ayutla.
FOTOGRAFÍA: MARÍA DE LOURDES ALONSO.

Los hombres mixes se visten con camisa y calzón de manta, este último sujeto a la cintura con un ceñidor de algodón de color rojo. Aunque hay variaciones locales de acuerdo con el gusto de cada pueblo, existe una versión de camisa que está bastante extendida y que lleva los puños y la pechera adornados con hilos negros y rojos bordados a máquina, el uso de gabanes, generalmente elaborados en Tlahuitaltepec, está muy difundido entre los pueblos de la región. Son prendas elaboradas con lana, cuyos colores naturales se aprovechan en los diseños. Estos gabanes sirven para cubrirse del frío y de la lluvia. También se usa un sombrero de fieltro negro del conocido como "panza de burro" y huaraches estilo yalalteco, de correas cruzadas y con ojillos de metal.⁸⁵

Accesorios del traje típico de la región: collares.
Ayutla.

FOTOGRAFÍA: SALVADOR ESCOBARZA OROZCO.





Peinado de dos trenzas sueltas, sujetas con listones de color rosa. Ayutla.

FOTOGRAFÍA: CASTACOLIBRI.FILES.WORDPRESS.COM



Niño con gabán y sombrero de fieltro negro. Ayutla.

FOTOGRAFÍA: AYUTLA-MIXE.COM.MX



Mujeres mixes con la vestimenta típica de la región (nótese los adornos de encajes en las blusas y faldas), Ayutla.

FOTOGRAFÍA: NOTICIASNET.MX



Niñas y niños de la banda regional por tando la vestimenta tradicional.
Oaxaca, Oaxaca.

Mixistlán

El nombre de Mixistlán significa "junto a los mixes" proviene de las voces *mixis*, *mixes* y *tlán*, junto a, o entre. En lengua Mixe traducido al castellano quiere decir "lugar alejado". En Mixistlán la indumentaria tradicional femenina se compone de: enredo, huipil, huaraches, collares, tlacoyales, aretes y red. El enredo está elaborado con algodón considerablemente grueso, de tejido apretado que se pinta en un tono verde oscuro por medio de un tinte vegetal que se obtiene de hierbas silvestres que se recolectan en época de lluvias. Para elaborar el enredo se unen dos lienzos muy anchos, tejidos en telar de cintura y cosidos en sus orillas para formar una pieza tubular. Se coloca metiendo el cuerpo entre la prenda y sosteniendo uno de los extremos con los brazos en alto, se forman los pliegues que le dan vuelo a la prenda y se sujeta a la cintura con el ceñidor; la parte sujeta en alto se dobla sobre la que está de la cintura al tobillo y se le da vuelta para que los pliegues queden en la espalda. La parte interna llega hasta los tobillos y la parte que cae por el frente, hacia fuera, llega a media pierna, lo que finalmente produce una falda doble, muy abrigadora y propia para la zona fría y ventosa de la sierra en la que viven. El huipil realizado con dos lienzos unidos al centro, forma un cuello en "V", es rematado con un listón verde y en cada extremo se colocan listones largos de colores; es corto y sin mangas, se elabora con el mismo material que el enredo y se usa debajo del

mismo; también está teñido de verde. Los tlacoyales son de lana teñidos con grana cochinilla que se enredan con el pelo y se anudan formando una especie de turbante. Los collares son muy importantes ya que son la gala de la mujer, se elaboran con cuentas de alabastro y cuentas de vidrio de Murano entre las que se insertan monedas de plata de origen colonial. Esta vestimenta presenta la peculiaridad que los collares se portan sobre la espalda, dejando al frente algunos llamados "rosarios" que son del mismo material. Los huaraches utilizados son del tipo pata de gallo. Los aretes que se portan dependen de la capacidad económica de las mujeres pero suelen ser de cuentas de color verde. La red de ixtle sirve para cargar flores, frutas y alimentos en general.⁸⁶



Página siguiente (izquierda):

De arriba hacia abajo:

Hilo de algodón tejido en telar de cintura en dos lienzos con textura de loneta.

Tlacoyal elaborado con hilo de lana torcido a mano y acordonado.

Collar de 24 hilos con cuentas de vidrio, monedas y cordones de lana.

Colección Museo de Historia Mexicana.

FOTOGRAFÍA: 3MUSEOS.COM



Página siguiente (derecha):

Mujer de Mixistlán tocando el clarinete. Oaxaca, Oaxaca.

FOTOGRAFÍA: FACEBOOK/MIXISTLÁN DE LA REFORMA





Mujer portando la vestimenta típica de la región, 1974. Mixistlán.

FOTOGRAFÍA: ETSUKO KURODA.



Mujeres preparando la comida para la fiesta patronal, 1974. Mixistlán.

FOTOGRAFÍA: ETSUKO KURODA.



Accesorios del traje típico de la región: collares. Mixistlán.

FOTOGRAFÍA: SALVADOR SIGÜENZA OROZCO.



Accesorios del traje típico de la región: rosarios. Mixistlán.
FOTOGRAFÍA: SALVADOR SIGÜENZA OROZCO.



Tlacoyal teñido con grana cochinilla y aretes de cuentas de color. Mixistlán.
FOTOGRAFÍA: LUIS FELIPE SIGÜENZA.

Chichicaxtepec

La localidad de Chichicaxtepec está situado en el Municipio de Mixistlán. La ropa típica femenina de este sitio se compone de huipil, falda, soyate, faja, tlacoyales, rebozo, huaraches, collares y aretes. El huipil es una amplia prenda de algodón color blanco. La falda, también de algodón, es de color rojo y presenta delgadas líneas verticales en tonos negro y azul. El huipil se usa por dentro de la falda que se sujeta con firmeza por medio del soyate, elaborado con palma, y la faja, que es del mismo tipo usado en Tamazulapam. A diferencia de Cotzocón y Mixistlán, en Chichicaxtepec los tlacoyales —que son de tono rojizo pues se tiñen con cochinilla— se utilizan para trenzar el cabello el cual cae sobre la espalda de la mujer, formando dos trenzas muy abultadas. Los accesorios le brindan armonía a estas prendas: huaraches de tipo yalalteco, rebozo de un color que armoniza con la falda, collares de coral con monedas de plata como dijes y los aretes de espadita.⁸⁷



De arriba hacia abajo:
Tlacoyales rojos en las trenzas,
rebozo de algodón oscuro,
collares de cuentas de tonos rojos y negros,
huipil de algodón color blanco,
faja y ceñidor en la cintura y
falda roja con líneas verticales
en tonos negro y azul.
Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca.

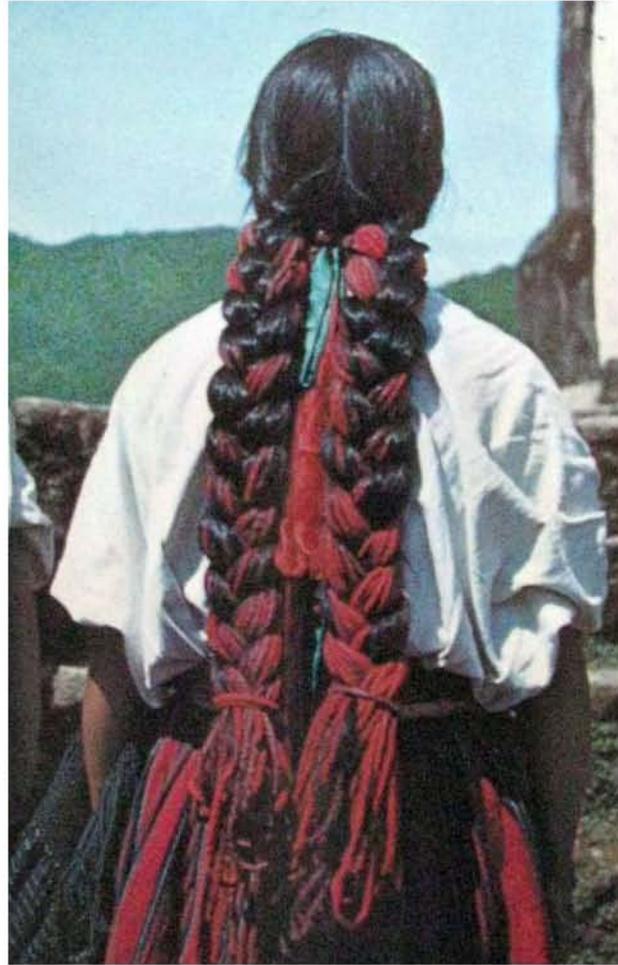
FOTOGRAFÍA: KAREN EDWELL





Mujeres de Mixistlán (izquierda) y Chichicaxtepec (derecha), 1973.

FOTOGRAFÍA: ETSUKO KURODA.



Mujer con tlacoyales a manera de trenza y teñidos con cochinilla.
Chichicaxtepec. FOTOGRAFÍA: MEXICAN FOLK ART.



Accesorios del traje típico de la región: collar de cuentas y aretes.
Chichicaxtepec. FOTOGRAFÍA: SALVADOR SIGÜENZA OROZCO.



Accesorios del traje típico de la región; collar de monedas y aretes.
Chichicaxtepec. FOTOGRAFÍA: SALVADOR SIGÜENZA OROZCO.



Mujer portando el traje tradicional durante un mitin político.
Chichicaxtepec. FOTOGRAFÍA: NEWSOAXACA.COM

Zacatepec

La ropa femenina de Zacatepec está compuesta por huipil de tres lienzos, falda, tlacoyales y soyate. El huipil está elaborado con tela de algodón, suele cubrir hasta la rodilla y lleva adornos de grecas y figuras triangulares bordadas verticalmente en la unión de los lienzos, con hilos rojo y azul. La falda, sujeta a la cintura con el soyate, es larga y de color azul, teñida con añil. Es de las del tipo llamado "*chiapaneca*". A semejanza de Cotzocón, el tocado está compuesto por tlacoyales de lana de color negro (aunque a principios de siglo eran azul añil), que se enredan con el pelo y se colocan en la cabeza como turbante. El complemento a esta indumentaria son los collares, los aretes, y los huaraches. El uso de estos últimos se generalizó a partir de la segunda mitad del siglo XX, antes era común que las mujeres anduvieran descalzas. Los huaraches son tipo yalalteco y los collares son elaborados con pequeñas cuentas azules cristalizadas.⁸⁸

Indumentarias tradicionales.
Zacatepec.

FOTOGRAFÍA: FACEBOOK/CONOZCA ZACATEPEC MIXE.





Banda de música municipal de Santiago Zacatepec (note las franjas fitomorfas en los huipiles). Oaxaca, Oaxaca.
FOTOGRAFÍA: FOTOS.MX





Tlacoyal de lana color negro, colocado en la cabeza a manera de turbante.
Oaxaca, Oaxaca. FOTOGRAFÍA: FOTOFES.MX



Accesorios del traje típico de la región: collares y aretes.
Zacatepec. FOTOGRAFÍA: SALVADOR SIGÜENZA OROZCO.



Banda Filarmónica de Santiago Zacatepec, por tando el característico paliacate blanco sobre la frente. Zacatepec. 

FOTOGRAFÍA: GEOMENES.COM



4.3 Otras artes populares

A pesar de que el arte popular Mixe tiene sus grandes referentes en las expresiones alfareras y textiles, con excepción de la música y la gastronomía, el desarrollo de otras manifestaciones artísticas no han florecido del mismo modo que las analizadas en la presente investigación. El trabajo de campo que se realizó no proporciona datos concisos que permitan delimitar nombres o actividades orientados al desarrollo de otras artes populares tan evidentes como los encontrados en Tamazulapam o Tlahuitoltepec (la alfarería y el textil). Sin embargo, en algunas fuentes bibliográficas y documentales, pero sobre todo, en los relatos de “*viva voz*” de la población Mixe, se hace referencia a la cestería, la huarachería y la pirotecnia como actividades que en menor o mayor medida, han desempeñado algunas familias de la región.

Cestería

La cestería es un proceso de confección, mediante tejido o arrollamiento de algún material plegable, de un recipiente (cesto o canasto) u otro artefacto. Algunos especialistas manejan tentativamente la fecha de 6000 a. C. como la probable para señalar su aparición en México. Dependiendo de la región del país en donde se desarrolle, la cestería utiliza una variada y amplia gama de fibras vegetales para su elaboración. En el caso

de la región Mixe, el carrizo de la zonas altas brinda la materia prima para la fabricación de canastos o *chiquihuites* (cestos).

Laura Oseguera afirmaba que son pocos los materiales tan versátiles como las fibras naturales para cubrir las necesidades expresivas de los artistas populares: “*transportan, cubren, guarecen, acunan, contienen, conservan, atrapan, engalanan y acompañan la vida de los mexicanos desde el nacimiento hasta la muerte, tanto en actividades productivas como la siembra (morrales, tenates), la pesca (redes, canastos, nazas), la recolección (mecapales para cargar, transportar, almacenar); en la morada (techo, esteras, petates, cunas), así como en utensilios para conservar los alimentos (yahuales, costales, tompiates, atados), al igual que en el vestido (capizallos, cactles), entre muchos otros*”.⁸⁹

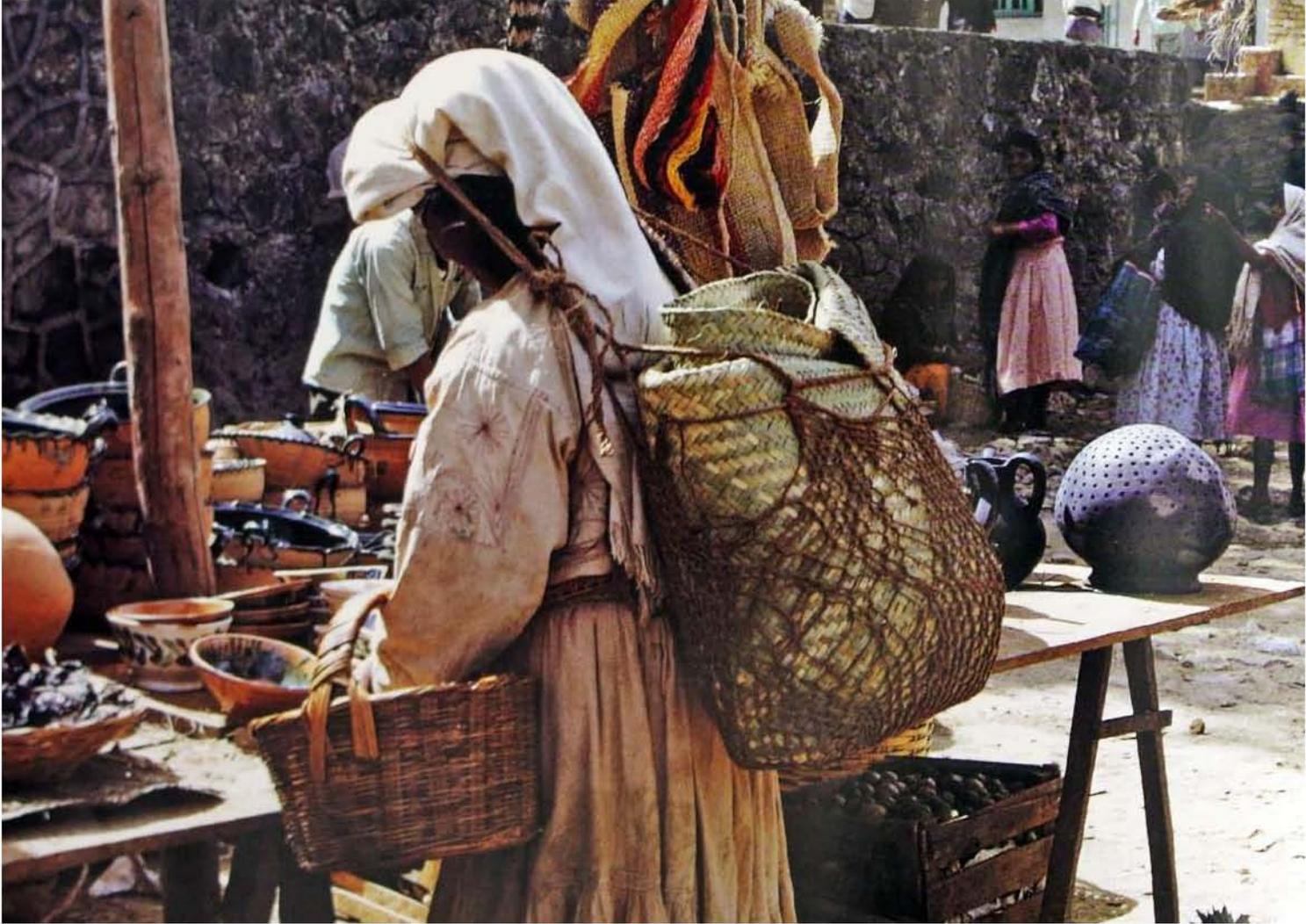


Página siguiente:

Vendedora de canastos y cestos originaria de Tlahuitoltepec.

Valle de Oaxaca, 1973.

FOTOGRAFÍA: ETSUKO KURODA.



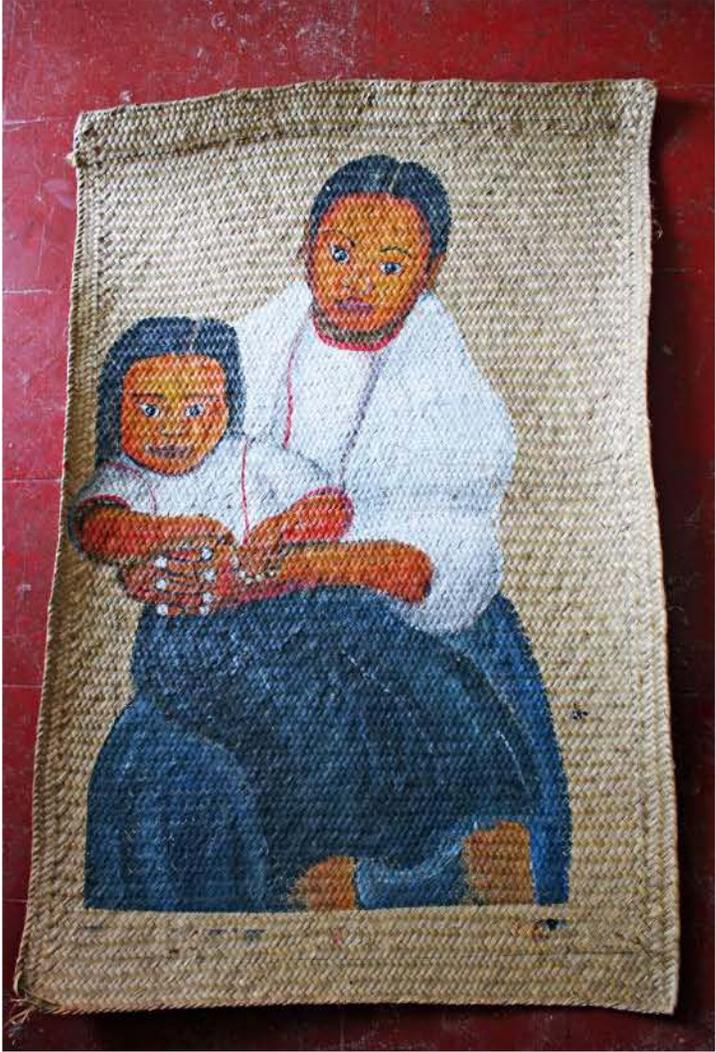
No queda duda que la cestería funge como una expresión utilitaria en los quehaceres cotidianos de la población Mixe, ya que al tratarse de una comunidad dedicada a la agricultura, las fibras vegetales son el medio idóneo para transportar sus productos. De igual manera, en muchas de las viviendas mixes los petates hechos de carrizo son utilizados para el descanso de la mayor parte de la población. Asimismo, en la cocina Ayuuk, podemos encontrar sopladores para anafres fabricados del mismo material, los cuales sirven para mantener un fuego constante para la obtención de tamales y tlayudas, mismos que serán guardados y transportados en canastos de diversos tamaños.

»
Cocina Mixe (nótese el soplador para anafre en la esquina inferior-derecha y el "patojo" en la parte inferior-centro).
Tamazulapam.

»
Página siguiente (izquierda):
Ceñidores elaborados de palma soyate.
Tlahuitoltepec.

»
Página siguiente (derecha):
Petate utilizado como lienzo.
Tamazulapam.







Olla tepachera con mecapal. Sta. Ma. del Tule, Oaxaca.

FOTOGRAFÍA: [FLICKR.COM/AYLUIKOAX](https://www.flickr.com/photos/ayluikoax)



Sombbrero de palma utilizado para el Baile de las Máscaras.

Tamazulapam.



Mujeres cargando regalos en canastos durante la calenda de la fiesta patronal.
Tamazulapam.



Vendedora de sal con canastos, 1973. Ayutla. 
FOTOGRAFÍA: ETSUKO KURODA.



Niñas y señora vendiendo comida en canastos y cubetas.
Tlahuitoltepec.

Huarachería

Con respecto a la huarachería, como se señaló en la descripción de la indumentaria Mixe, generalmente se usa el calzado proveniente de Yalalag, comunidad zapoteca que colinda con la región Ayuuk, y cuya tradición en la producción del huarache se cuenta por generaciones. La cercanía geográfica entre ambas culturas ha generado que en las últimas décadas familias de los municipios de Ayutla y Tlahuitoltepec principalmente, hayan desarrollado ésta práctica ancestral, influenciados directamente en estilo y materiales aplicados por sus vecinos zapotecas. En el caso particular de *Tlahui*, se presentó la oportunidad de visitar un taller familiar con más de 20 años de tradición en la manufacturación de huaraches. La señora Eufrosina Vásquez Vasquéz, quien dirige su propio taller, señaló que el cuero natural curtido es la materia prima para la obtención del calzado, el cual es traído del propio municipio de Yalalag y de la Ciudad de Oaxaca; asimismo la Dra. Ana Luz Ramos Soto señala en su artículo “*El mercado de tierras en México, teoría y método de análisis*” que el curtidor más antiguo de quien se tenga registro en la región Mixe, es don Marcelino Díaz Vásquez, cuyas actividades dieron inicio en el año de 1966.⁹⁰ Por su parte, la Sra. Eufrosina añade que el llamado huarache “*pata de gallo*” es utilizado por los mixes para ocasiones especiales, como bailes o graduaciones, y que así como produce huaraches, lo mismo fabrica sandalias para mujer y el llamado huarache “*llanta de avión*”

(nombrado así por utilizar como materia prima las llantas de deshecho, ya sea de aviones o automóviles); en todos los casos, el número de producción aproximado es de una pieza por día o media docena a la semana. Las herramientas y materiales complementarios son prácticamente los mismos que sus padres y abuelos le heredaron, y que hoy en día, continúa utilizando para su sostén familiar: máquina de coser, tijeras, cuchillos, diversos pegamentos, clavos, martillo y ganchudo, los cuales dan vida a los huaraches y calzado que serán utilizados por su comunidad y los demás poblados de la región Mixe.



Página siguiente:

Cuero natural curtido.

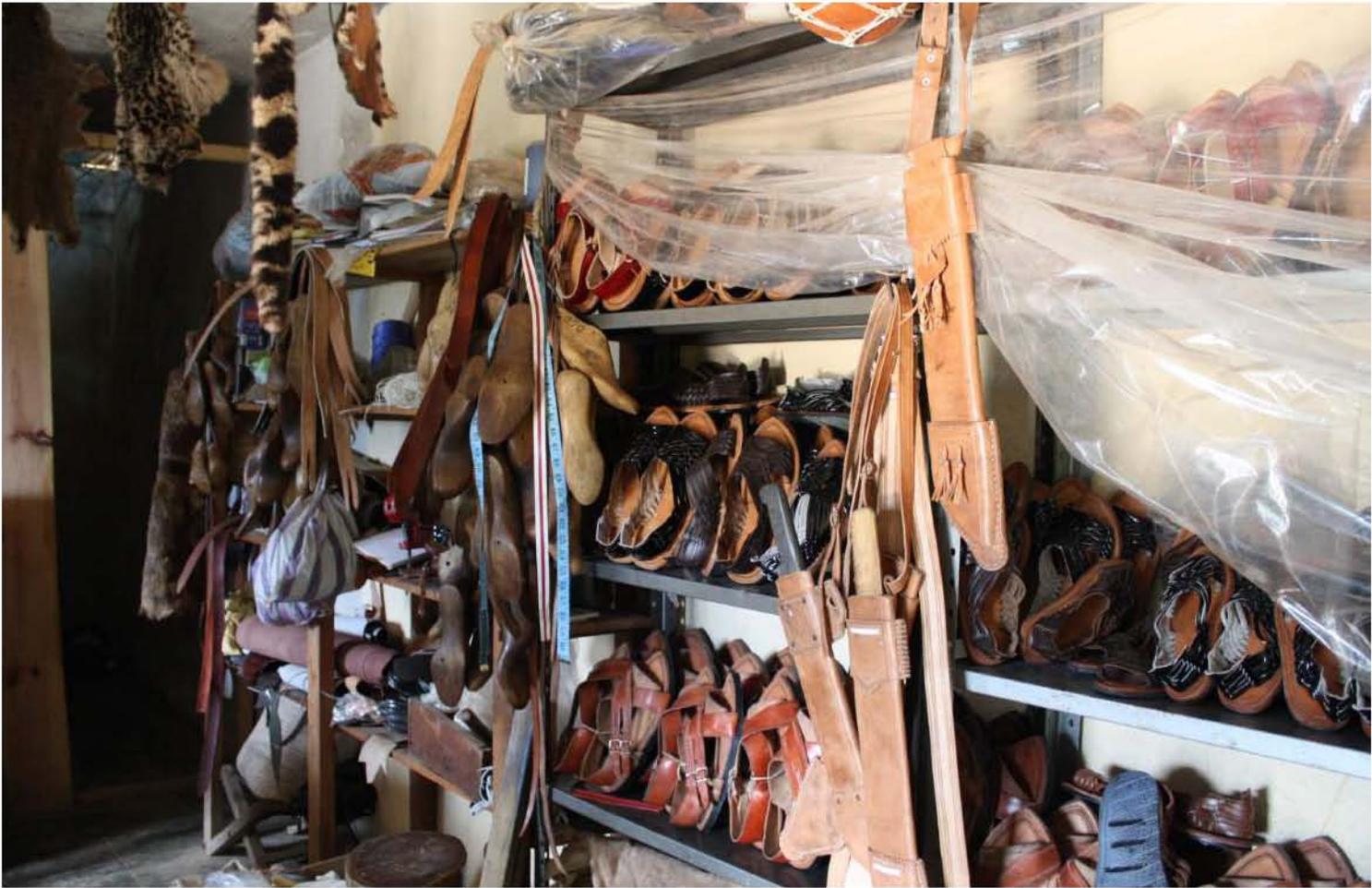
Taller de huarachería de la Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez.

Tlahuitoltepec.





Suelas de huarache. Taller de huarachería de la Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez.
Tlahuitoltepec. 



Taller de huarachería de la Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez.
Tlahuitoltepec.





Calzado femenino (sup. izquierda) y masculino (derecha). Taller de huarachería de la Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez.
Tlahuilotepec. 



Huaraches tipo "yalalteco". Taller de huarachería de la Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez.
Tlahuitoltepec.





Sra. Eufrosina Vásquez Vásquez e hija.
Tlahuilottepec.



Danza de los Negritos (nótese el uso de huaraches en la vestimenta).
Tamazulapam.



Uso del huarache en la vestimenta cotidiana de los mixes.
Tlahuitoltepec.



Pirotecnia

Por último, en el entramado cultural de los mixes, observamos que las fiestas que se celebran tienen un carácter religioso-cristiano, producto de aquella conquista espiritual sucedida a la llegada de los españoles, en donde el híbrido de dioses y rituales mixes, queda antepuesto por la adoración de algún santo patrono. *“Las fiestas que se celebran en la zona alta y media se caracterizan por la participación de diversas bandas filarmónicas, que a veces deriva en duelos musicales. La fiesta es el escenario ritual donde se ponen en juego una gran cantidad de rituales. Las danzas cumplen funciones de integración comunitaria, pero sobre todo, ponen en relieve aspectos estéticos e históricos en las sociedades ágrafas; un ejemplo son las danzas de la Conquista, que evocan la imposición del catolicismo sobre el paganismo, o las danzas de los negritos, las cuales recuerdan a los esclavos de los plantíos de caña de azúcar. En los carnavales, los rituales de inversión permiten el relajamiento social: a través del aspecto lúdico se abren válvulas de escape que dan salida a los conflictos sociales latentes”*.⁹¹ En este contexto, las fiestas son el escenario idóneo para el uso de la pirotecnia, práctica popular milenaria que, en el caso de la cultura Mixe, funge como cierre a la jornada que conmemora la mayor parte de sus celebraciones.

Se llama pirotecnia a los dispositivos que están preparados para que ocurran reacciones por combustión no explosiva de materiales, que pueden generar llamas, chispas y humo. En la comu-

nidad Mixe sólo se sabe de algunas familias de Tlahuitoltepec que se han iniciado en el arte de la pirotecnia, ya que la mayor parte de los castillos y toritos que llegan a la región, son donados por pobladores mixes que se han desarrollado económicamente en otras regiones del país y del extranjero (principalmente de Estados Unidos) y que buscan el reconocimiento por parte de sus compatriotas mixes que aun residen en sus lugares de origen o como agradecimiento al santo patrono por los favores cumplidos. Un aspecto importante en los castillos mixes, es aquel en donde se le rinde sacrificio a éstos antes de ser accionados (se riega la sangre de una gallina descuartizada en la base de la estructura) con el fin de ahuyentar a los espíritus malos y lograr con ello que la fiesta continúe sin contratiempos.



Página siguiente:
Sacrificio y ritual Mixe antes de la quema
de los juegos pirotécnicos.
Tamazulapam.



Otro punto a resaltar en el arte de la pirotecnia Mixe lo podemos observar en la composición ornamental del castillo, en donde los motivos religiosos hacen honor al santo venerado; como ejemplo, en las fiestas del mes de Mayo de la comunidad de Tamazulapam del Espíritu Santo (nombre completo del municipio), la paloma -símbolo cristiano que forma parte de la Santísima Trinidad- funge como el elemento principal representado a lo largo de la estructura de carrizo. Finalmente, no pueden faltar en las fiestas patronales la quema de toritos, estructuras de carrizo forradas con papel u otros materiales resistentes al fuego y que, al colocarse en la espalda de los valientes hombres que hacen las veces de patas de toro, despiden grandes cantidades de cuetes que truenan vigorosamente, expulsando aleatoriamente un sinfín de chispas y destellos de color, en un juego de persecución que involucra a los asistentes, causando en éstos sentimientos encontrados que van desde la alegría, la adrenalina y el júbilo, hasta sensaciones atemorizantes por la posible quemadura de sus propios cuerpos.

»
Quema de castillo con la silueta de la "paloma",
símbolo cristiano del Espíritu Santo.
Tamazulapam.

»
Página siguiente (ambas imágenes):
Castillos para la fiesta anual del Espíritu Santo.
Tamazulapam.







Hombres armando el castillo para la fiesta anual.
Tamazulapam.



Taller de pirotecnia.
Tamazulapam.



Hombre armando el castillo para la fiesta anual.
Tamazulapam.

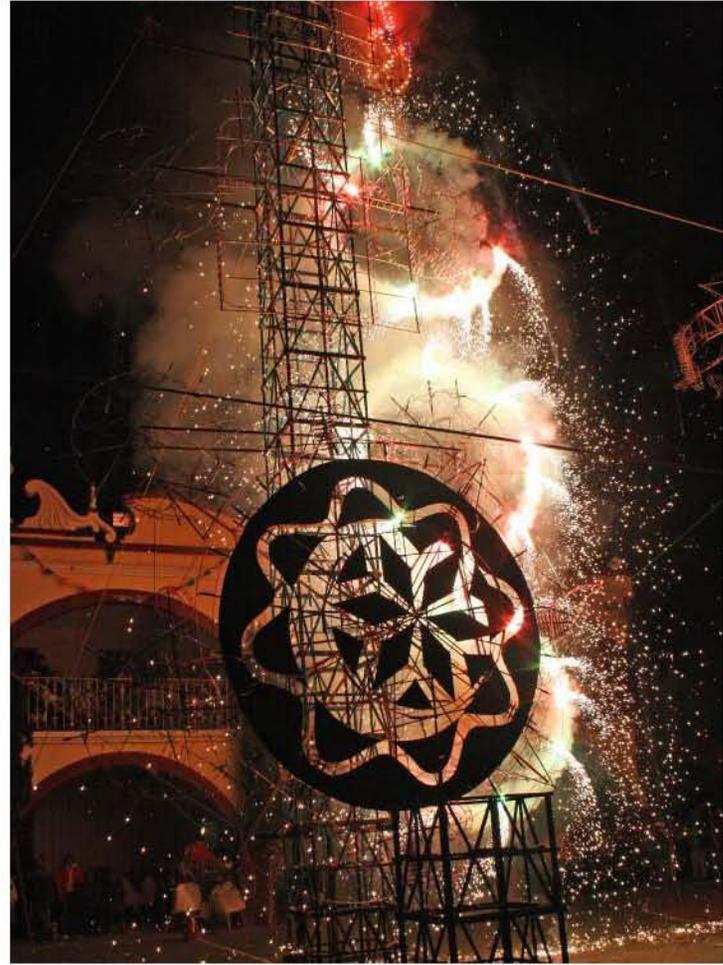




Quema de "torito" durante la fiesta anual.
Tamazulapam.



Quema de "torito" durante la fiesta anual.
Tamazulapam.



Quema de castillo durante la fiesta anual.
Tamazulapam.



Quema de "judas" durante la fiesta del Espíritu Santo.
Tamazulapam.



Quema de castillo durante la fiesta del Espíritu Santo.
Tamazulapam.



Fuegos artificiales durante la fiesta del Espíritu Santo.
Tamazulapam.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Conclusiones

Al iniciar nuestro proyecto de investigación, la primer tarea a desarrollar fue la de concretar el marco teórico sobre el cual nuestro objeto de estudio, el arte popular Mixe, cimentaría sus definiciones y conceptos. Internándonos en el mundo de éstos últimos, hallamos un universo de teorías que poseen posturas debatibles en su mayor parte, así como poco claras y concisas en sus singularidades. Respecto a la búsqueda de información, los estudios sobre los conceptos de arte popular, cultura o arte llenan los estantes de librerías y bibliotecas. Repetitivos y en ocasiones redundantes eran aquellos análisis que sobre lo folclórico o lo culto de una determinada sociedad o cultura se leían y re-leían en cientos de escritos. De entre ese mar de ideas, se logró establecer como ejes conceptuales de la investigación a la cultura popular y la cultura estética.



Página anterior:
Textiles mixes.
Tlahuilottepec.



Partiendo de esos dos conceptos, se establece que en la cultura popular predomina el sentido comunal o de lealtad a la colectividad, una característica que se deslinda de toda individualidad, en donde los miembros de las clases populares dependen de su sensibilidad y de los conocimientos empíricos para solucionar sus problemas. Por otro lado, la educación es un factor que se ha negado a las clases populares y como resultado de esa situación, han sobrecargado su sensibilidad personal para corregir toda clase de vicisitudes. Así, se considera que la esencia de todos esos pueblos se manifiesta a través del trabajo creativo y de sus relaciones con otros pueblos igualmente creativos. Luego entonces, la cultura estética de nuestros pueblos de origen, inmersos en la cultura popular, se expresa en su consiguiente arte popular.

En lo que respecta a los estudios sobre identidad, se puede afirmar que ésta, como parte de una cultura determinada, consta de elementos colectivos generales que destacan las semejanzas entre quienes integran a esa cultura, mientras que los elementos particulares enfatizan las diferencias; sin embargo, ambos se conjuntan para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto que forma aquella cultura. Del mismo modo, la identidad sirve como un relato del pasado y de la historia misma de un pueblo. En el caso específico de la identidad étnica, a pesar de la influencia de agentes

culturales externos, la fuerza de las características étnicas ha permanecido constante a través del tiempo, lo que significa que los grupos étnicos han logrado mantener sus fronteras (lengua, ritos, religión, cosmogonía, etc.) a través de los cambios sociales, políticos y culturales que de alguna u otra forma, transgredieron su historia; los ejemplos son múltiples en espacio y tiempo, ya que desde la Conquista hasta la entrada de la Modernidad los pueblos de origen han resistido el embate cultural, lo que ha originado un híbrido de identidades en donde el tema más recurrente es la dualidad religiosa que impera en sus fiestas y celebraciones.

En el caso específico de los mixes, la identidad viene estrechamente relacionada con su pertenencia y respeto a la naturaleza, viendo a esta última como un ente con el cual coexisten en un mismo espacio de vida, donde comparten territorialidad y al mismo tiempo, es a la misma naturaleza a quien le brindan respeto, devoción y gratitud. Asimismo, los elementos que integran al universo entero forman parte de esa cosmovisión única e inamovible, lo mismo que los animales, considerados como anunciadores o mensajeros de sucesos trascendentales en la vida de sus habitantes. Esta geo-visión es la base medular sobre la cual recaen las expresiones que forman el arte popular Mixe. Es el entorno mismo el que vemos representado principalmente en sus textiles y su alfarería.

Después de establecer las anteriores rubros, el siguiente punto consistió en definir las tangentes conceptuales del arte popular, mismo término que al igual que cultura e identidad, contaba con infinidad de aristas que la hacían compleja en su definición. Lejos de llegar a un estudio exhaustivo, se prefirió tomar aquello que mejor se adaptara a las características de lo que podría englobar las expresiones artísticas del pueblo Mixe. Para delimitar tales características, se realizó un estudio cronológico que brindara un amplio panorama de lo que hasta hoy se define como arte popular. Así, se puede afirmar que en el arte popular, deliberadamente o no, todas y cada una de las expresiones artísticas que emanan de los pueblos de origen, llevan impregnadas la identidad y la cultura únicas de sus habitantes y, por ende, de sus creadores; la intuición estética en sus obras, mayormente figurativas, viene de la mano con la experiencia y la tradición que se fue transmitiendo de generación en generación. Éstas obras gozan de una libertad individual que expresa la sensibilidad artística; son tradicionales porque están basadas en viejas técnicas y nociones estéticas transmitidas de una generación a otra, o porque pretenden recuperar o reinventar una tradición interrumpida. Satisfacen una necesidad común de formas, colores y armonías que expresan un objetivo práctico, utilitario o decorativo, aunque también pueden tener un uso mágico o religioso. Del mismo modo, es importante señalar que el medio ambiente juega un papel

substantial en la elaboración de las obras emanadas del arte popular, ya que provee en muchas ocasiones del material necesario para la fabricación de sus piezas.

Con respecto a la labor del artista popular, podemos señalar que no se trata sólo una habilidad con la cual se nace, una técnica o una destreza adquirida: es también un conjunto de tradiciones y la voluntad de recrear dichas tradiciones. Sí bien, lo podemos considerar también como un trabajo, éste va más allá para transformarse en una necesidad creadora; puede o no reeditar económicamente al artista, lo que si es indudable es que en muchas ocasiones, es el medio que le da sentido a su vida. La misma obra se muestra además, como una plataforma al espectador para internarse en un entramado de contenidos simbólicos que han sido impresos consiente o inconscientemente por el artista popular, en donde dioses, ídolos, héroes, historias, creencias, mitos, usos y costumbres convergen para mostrarnos un poco de la cultura contenedora de todos ellos.

Al delinear la base medular de nuestro proyecto (la cultura, la identidad y el arte popular), lo primero que nos encontramos ante el planteamiento de las características del arte popular Mixe fue que, sorprendentemente, los Ayuuk se formulaban la siguiente pregunta: ¿tenemos arte? Partiendo de aquel asombroso cuestionamiento, en el presente estudio (descriptivo en



su forma general pero sobre todo, revelador en su forma particular) el primer gran reto al cual se enfrentó, consistió en contraponer las múltiples sentencias que sobre la inexistencia del arte popular Mixe se tenían. No fueron pocos los autores que al hacer el estudio etnográfico, antropológico o histórico de nuestra cultura en cuestión, señalaban que lo hecho hasta nuestros días era carente de toda estética, refiriéndose, claro está, a sus expresiones artísticas.

Al irse develando que en efecto sí se contaba con los elementos necesarios para definir un “*estilo Mixe*”, llegamos a la conclusión que el arte popular Ayuuk no se escapa al común denominador de su otras culturas hermanas: son objetos que nos sirven, que son útiles en un sentido material y espiritual, pero que del mismo modo funcionan como símbolos de reconocimiento e identificación de su lugar de origen; al presentarse por medio de formas y colores, se nos presentaba a la cultura de donde proviene, a la gente que lo utiliza, al artista que lo crea. En la labor pura de la creación de un objeto de barro, del entrelazado de las fibras naturales para un canasto, del tejido de un huipil, acompañadas todas y cada una de estas acciones con el manejo cromático y morfológico basadas en la naturaleza misma, se excede la concepción utilitaria para pasar a un estrato de obra de arte, sin dejar de lado toda creencia y visión cosmogónica de quien la origina. Del mismo modo, advertimos que en el arte

popular Mixe existe una continuidad histórica que une a su presente con su pasado, lo que significa ya una tradición que, si bien es cierto aún puede considerarse lozana, cuenta con la solidez necesaria para ratificarse como única y particular.

Lo anterior nos lleva a confirmar nuestra hipótesis sobre la cultura Mixe, que al configurarse como un pueblo diferenciado con rasgos y patrones culturales propios, surgidos de su origen mesoamericano y de su propia cosmovisión, han desarrollado a lo largo de su historia un arte popular autóctono, lo cual significa que éste se diferencia de las demás culturas a partir de un lenguaje visual propio. En él podemos encontrar el punto exacto donde convergen la dualidad función-estética, sin que una tenga mayor o menor peso sobre la otra al momento de la coalición de sus elementos. Por otra parte, vemos que estas representaciones artísticas no sólo vienen acompañadas de simbolismos que representan el entorno visual de la vida diaria de sus pobladores, sino que retoman el uso de materiales que están próximos a ellos. Muchos objetos y utensilios tienen connotaciones sagradas y/o mitológicas, ya sea porque son de uso ceremonial o porque su vida se encuentra enmarcada por prácticas y tradiciones que son comunes y compartidas por todos los miembros de la comunidad. Con respecto a los simbolismos encontrados principalmente en el arte textil, los relatos de sus creadoras fueron la fuente directa que nos sirvió

para interpretar los bordados: hilos unidos en una especie de escritura que emanaba una lluvia de imágenes donde se entremezclan realidad y mito. Sin embargo, cabe mencionar que esas narraciones en muchos de los casos variaba de tejedora en tejedora (aún tratándose de un mismo bordado o alguno muy similar), lo que pareciera fuese una especie de contradicción; por lo tanto más que explicar conceptos, sólo se establecen imágenes que pueden ser interpretados y vistos de múltiples maneras.

Por último, es preciso señalar que aquellos que poco o nada tienen que ver con la creación de la propia pieza de arte, aquellos que han hecho de la obra plástica un elemento más de su vida cotidiana, son de igual forma pieza fundamental en el reconocimiento de su identidad cultural, ya que son ellos los portadores de los huipiles, los que se cubren la espalda con rebozos, los que cargan el pulque o llevan la leña en sus mecates, los que beben café en un patojo, los que se sorprenden con las luces emanadas de los juegos artificiales; al final es por ellos y para ellos que existe el arte popular Mixe.

El presente estudio es una revelación de un arte hasta ahora prácticamente nulo en su estudio, análisis y descripción, lo que nos obliga a ser artífices de su ampliación y de su consecuente difusión. En ese sentido, el trabajo de campo fue nuestra

principal herramienta para comenzar a descifrar la labor artística que se ha desarrollado a lo largo de las generaciones de artistas populares Ayuuk. En nuestro recorrido por los pueblos de la zona Mixe la principal constante fue el reclamo sobre la falta de difusión de lo que en los talleres o casas de aquellos se ha gestado durante décadas. Se nos indicaba una y otra vez que infinidad de “estudiosos” habían pasado por los mismos lugares mucho antes que nosotros. Entrevistas, fotografías, video y sobre todo, la promesa de que aquello se vería reflejado en algún medio, sea digital o impreso, pero al final, nunca llegaba a las manos de los que habían sido artífices de todo ese material. Luego entonces, estamos seguros que el presente documento es un gran inicio para dejar plasmado aquello que sólo se conocía por medio de la oralidad. En ese sentido, uno de los principales objetivos de nuestro proyecto es llevar un ejemplar de la presente investigación a todos y cada uno de los artistas populares y talleres que la hicieron posible; de igual manera, instituciones como Servicios del Pueblo Mixe A.C. (SERMIXE), la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el Centro de Estudios Ayuuk (CEA-UIIA), el Bachillerato Integral Comunitario Ayuujk Polivalente (BICAP), entre muchas otras, debieran de contar entre su catálogo bibliográfico con uno o varios ejemplares para su consulta y difusión.



Es preciso señalar que dadas las limitaciones de espacio y tiempo propias de un proyecto tan extenso en su campo de investigación, es posible que al ser leído y analizado por la propia gente del pueblo Mixe, se vislumbren datos inconclusos, cuestionables o debatibles en su forma y contenido. Al respecto, la presente publicación se encuentra abierta y en la mejor disposición para hacer de ésta un proyecto integrador que se enriquezca con la voz del propio pueblo para el la cual se realizó.

Como una tesis de maestría en sentido estricto, el lector podrá darse cuenta que carece de una propuesta gráfica que al final integre al arte popular Mixe con el propio bagaje que como diseñador y comunicador visual se ha venido desarrollando. La primicia que sostiene esta carencia se sostiene en el hecho de dejar de lado toda re-interpretación de algo que ni siquiera se ha dado a conocer. El principal objetivo de nuestra investigación al final de todo, debiera de mostrar al arte Mixe como único actor de una obra que permanecía atesorada hasta el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

1. Stavenhagen, Rodolfo (1982), citado por Ortiz Angulo, Ana. "Definición y clasificación del arte popular", Ed. Hermes, México, 1981, p. 63.
2. Ibid., p. 64.
3. Molano, Olga Lucía. "Identidad Cultural: un concepto que evoluciona", Revista Opera, mayo, año/vol. 7, número 007, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia, pp. 69-84.
4. Adma Kuper. "Cultura: la versión de los antropólogos", Editorial Paidós, España, 2001, p. 57.
5. OEA, 2002. Citado por Molano, Olga Lucía, op. cit., pp. 69-84.
6. Savranski, I. "La cultura y sus funciones", Editorial Progreso, Moscú, 1983, p. 80.
7. García Alcalá, Mireille Yareth. "Palabras de barro, ecos de identidad: la voz de la artesanía en México. Percepciones, historia y problemáticas actuales de las artesanías desde una visión comunicativa". Director: Gustavo de la Vega Shiota. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, México, 2001, pp. 25- 26.
8. Carrasco, Sergio. "Geometrías de la imaginación: Oaxaca", Encuentro para la promoción de la Cultura y el Arte Popular en el estado de Oaxaca, México, 2001, p. 14.
9. Ortiz Angulo, Ana, op. cit., p. 66.
10. Téllez, Othón. "Campos de reflexión sobre el concepto de cultura", [en línea]. Diciembre 2010, [05 de julio de 2011]. Disponible en la Web: <http://www.othontellez.com.mx/>.
11. Acha, Juan. "Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana", Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, Escuela Nacional de Artes Plásticas de UNAM, México, 1996, p. 55.
12. Ibid., p. 69.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

13. Chaves, Norberto. Primer Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño Gráfico, Querétaro, 1994.
14. Mezhúiev, V. "La cultura y la historia", Ed. Progreso, Moscú, 1980, p. 210.
15. Gutiérrez Espíndola, José Luis. "Educación para la no discriminación. Una propuesta". En: Educación en derechos humanos. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Programa de Cooperación sobre Derechos Humanos, 2006, pp. 101-122.
16. Rengifo, G. "Identidad cultural en los Andes", [en línea]. Marzo 2006, [15 de agosto de 2011]. Disponible en la Web: <http://www.pratec.org.pe/articulos/posicion/p7.pdf>.
17. Ampuero, G. "La Serena en la Región de Coquimbo. En busca de la identidad perdida", Ed. LOM, Santiago, Chile. 1998. p. 34.
18. Fuller, N. "Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades", Pontificia Universidad Católica de Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú, 2002, pp. 9-29.
19. García, Alfonso. "Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías", en *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, No. 18, Publicación Electrónica de la Universidad Complutense de Madrid, España, Febrero, 2008, p. 9.
20. González Varas (2000), citado por Molano, Olga Lucía, op. cit., p. 73.
21. Ibidem.
22. Carrasco, Sergio, op. cit. p. 13.
23. Barth, Frederik (comp.) "Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales", FCE, México, 1976, pp. 9-49.
24. Navarrete, Federico. "Los pueblos indígenas de México", CDI, México, 2008, p. 20.
25. Gímenez (2002), citado por Sámano Rentería, Miguel. "Identidad étnica y la relación de los pueblos indígenas con el Estado de México", *Revista Ra Ximhai*, mayo-agosto, año/vol. 1, número 002, Universidad Autónoma Indígena de México, México, 2005, pp. 239-260.

26. Giménez, G. "La cultura como identidad y la identidad como cultura", [en línea]. Marzo 2005, [30 de agosto de 2011]. Disponible en la Web: <http://www.sic.conaculta.gob.mx/-documentos/834.doc>.
27. Romer, M. "Algunos enfoques teóricos para el estudio de la identidad étnica individual en el medio urbano", *Revista Dimensión Antropológica*, Año 13, Vol. 37, mayo/agosto, 2006, pp. 142-143.
28. Smith Castro, V. "La Escala de Identidad Étnica Multi-grupo", *Revista Actualidades en Psicología*, Vol. 18, No. 105, Año 2002, pp. 47-67.
29. Romer, M., op. cit. p. 139.
30. Acha, Juan, op. cit. p. 14.
31. Torres Cisneros, Gustavo, "Mixes. Pueblos indígenas del México contemporáneo", Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) / Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), México, 2004, pp. 5, 6.
32. Nahmad Sitton, Salomón. "Fuentes etnológicas para el estudio de los pueblos ayuuk (mixes) del estado de Oaxaca. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) / Instituto Oaxaqueño de las Culturas (IOC), México. 1994, p. 59.
33. "La voz y la palabra del pueblo Ayuujk", Universidad Pedagógica Nacional, México, 2001, p. 25.
34. Torres Cisneros, Gustavo, op. cit., p. 13.
35. Aguilar Domingo, Martín. "Zacatepec Mixe, Oaxaca", Círculo Fraternal de Zacatepec, Mixe. Casa de la Cultura Oaxaqueña. Colección: Historia y sociedad, 1era. Ed., Oaxaca, México, 1992, p. 9.
36. Ramos García, Francisco. "La milpa de los mixes: cosmovisión, tecnología y sustentabilidad", Subsecretaría de Educación Media Superior/Dirección Gral. De Educación Tecnológica Agropecuaria, Subdirección de la coordinación de enlace operativo, 1era. Ed., México, 2007, pp. 65-79.
37. Münch Galindo, Guido. "Historia y cultura de los mixes", UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1era. Ed., México, 2003, p. 79.

38. Torres Cisneros, Gustavo, op. cit., p. 37.
39. Beals L., Ralph, en Nahmad Sitton, op. cit., pp. 213-214.
40. “La voz y la palabra del pueblo Ayuujk”, op. cit., p. 72.
41. Cortés Márquez, Margarita (1995), citado por Nahmad Sitton, Salomón. “Fronteras étnicas. Análisis y diagnóstico de dos sistemas de desarrollo: Proyecto nacional vs. Proyecto étnico. El caso de los Ayuuk (mixes) de Oaxaca., CIESAS, México, 2003, p. 19.
42. Kraemer Bayer, Gabriela. “Autonomía indígena. Región Mixe. Relación de poder y cultura política”, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 2003, pp. 217-226.
43. “Hacia dónde vamos. Un diagnóstico de la región Mixe”, Centro de Estudios Ayuuk-Universidad Indígena Intercultural Ayuuk, Oaxaca, México, 2006, p. 51.
44. Aguilar Domingo, M., op. cit., p. 10.
45. Torres Cisneros, Gustavo, op. cit., p. 37.
46. Aguilar Domingo, M., op. cit., pp. 10-15.
47. Villagómez Velázquez, Yanga. "Atlas de culturas del agua en América Latina y El Caribe. Pueblos indígenas de México y agua: mixes", [en línea]. Disponible en la Web: http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/08_Mixes.pdf
48. “La voz y la palabra del pueblo Ayuujk”, op. cit., p. 67.
49. “Hacia dónde vamos. Un diagnóstico de la región Mixe”, op. cit., pp. 52-54.
50. *Ibíd.*, pp. 52-54.
51. Ramírez Godoy, Guillermo, “Ramas de la identidad. Historia y conceptos de la cultura y el arte popular”, Universidad de Guadalajara / Promoción Cultural de Jalisco, A. C., México, 2003, p. 107.
52. Giordano Romero, Carlos (coordinador). “Arte Popular Mexicano. Edición especial”, Guía México Desconocido (7): 7, México, 2003.
53. Ramírez Godoy, Guillermo, op. cit., p. 109.

54. *Ibíd.*, p. 110.
55. Uribe Ahumada, Eduardo, en Landucci (Editor), "Arte del pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular", Editorial Océano, México, 2006, p. 141.
56. Carrasco, Sergio, *op. cit.* p. 19.
57. Uribe Ahumada, Eduardo, en Landucci, *op. cit.* p. 143.
58. Carrasco, Sergio, *op. cit.* p. 20.
59. Giordano, Carlos, *op. cit.* p. 8.
60. Orellana, Margarita. "La mano artesanal". Artes de México. Colección Las manos de México. Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), México, 2002.
61. Ramírez Godoy, Guillermo, *op. cit.*, pp. 114-227.
62. Alcalá, Francisco. "Lo efímero y eterno del arte popular mexicano". Ed. Promexa, México, 1974, p. 14).
63. Sigüenza Orozco, Salvador (coordinador). "El vestido oaxaqueño" [CD-Rom]. CONACULTA-FONCA, México, 2002.
64. *Ibidem.*
65. Álvarez, Rogelio y Díaz de Cosío, en Giordano Romero, Carlos. *op. cit.* p. 19.
66. López García, Fortino. "Monografía de Tamazulapam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca". Taller Ixcalli, México, 2005, p. 125.
67. Kuroda, Etzuko. "Bajo el Zempoaltépetl: la sociedad Mixe de las tierras altas y sus rituales". Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) / Instituto Oaxaqueño de las Culturas (IOC), México, 1993. p. 323.
68. "Hacia dónde vamos. Un diagnóstico de la región Mixe", *op. cit.*, p. 61.
69. Lechuga, Ruth (coordinadora). "Textiles de Oaxaca". Artes de México - Revista Libro (35): 7, México, 1996.
70. "Atlas de textiles indígenas". Arqueología mexicana (55): 8, México, 2014.
71. Sigüenza Orozco, Salvador, *op. cit.*

72. Ibidem.
73. Roque, Georges (coordinador). "El color en el arte mexicano". Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2003, pp. 19.
74. Turok, Marta en *ibid.*, pp. 121-130.
75. De Ávila, Gerardo. "Un huipil colorado: tiempos del textil oaxaqueño". En *Historia del arte de Oaxaca. Arte contemporáneo*, volumen III, Gobierno del Estado, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México, 1997, pp. 217-246.
76. Ibidem.
77. Sigüenza Orozco, Salvador, *op. cit.*
78. Ibidem.
79. Ibidem.
80. "Hacia dónde vamos. Un diagnóstico de la región Mixe", *op. cit.*, pp. 62, 63.
81. López García, Fortino, *op. cit.* p. 125.
82. Sigüenza Orozco, Salvador, *op. cit.*
83. Carrasco, Sergio, *op. cit.* pp. 197-222.
84. Sigüenza Orozco, Salvador, *op. cit.*
85. Ibidem.
86. Ibidem.
87. Ibidem.
88. Ibidem.
89. Oseguera Olvera, Laura, en Landucci, *op. cit.* pp. 317-319.
90. Ramos Soto y Gómez Brena. "La talabartería oaxaqueña y su antecedente" en *Observatorio de la Economía Latinoamericana*, N° 787, 2007. Texto completo en <http://www.eumed.net/coursecon/ecolat/mx/2007/rsgb-tal.htm>.
91. Torres Cisneros, Gustavo, *op. cit.*, pp. 37-39.