



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Programa de Maestría en Diseño Industrial  
Facultad de Arquitectura

---

# EQUIPAL

## HISTORIA DE UN SILLA DE ORIGEN PREHISPÁNICO

---

Tesis que para optar por el grado de  
Maestro en Diseño Industrial

Presenta  
**JESÚS TÉLLEZ PARRA**

**Director de tesis**  
Mtro. Ángel Grosó Sandoval  
Facultad de Arquitectura, UNAM

**Miembros del Comité Tutor**  
  
Dr. Óscar Salinas Flores  
Facultad de Arquitectura, UNAM

Mtra. Erika Cortés López  
Facultad de Arquitectura, UNAM

Mtra. Jarumi Dávila López  
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Dra. Mariana Méndez Gallardo  
Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)

---- Ciudad de México, agosto 2016 ----



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.



*Dedicado a*

*mi madre terrenal Alma,  
mi madre espiritual Nonantzin Omecihuatl,  
y a la memoria de los abuelos de todos los tiempos.*



La naturaleza de la verdad es puesta en tela de juicio tanto por la dimensión temporal como por la dimensión simbólica de la existencia humana. Por un lado, a causa de que la vida humana está simbólicamente determinada, todo concepto de lo real es interpretativo. [...] No podemos separar lo real de nuestra interpretación; la naturaleza misma de lo real conserva una condición metafórica.

Paul Ricoeur, *Ideología y Utopía*

De un árbol llamado *re'tata Kwakwa'ri*, que es muy fuerte y dura mucho tiempo, cortó los dos horcones que conforman el armazón principal del espaldar del [uwéni]. Fue con la Abuela Crecimiento para pedirle el pegamento y el pasto que se mezcla con éste. Le pidió al Abuelo Fuego una chispa para quemar el pasto y poder mezclarlo con el pegamento. Las espirales las hizo de una enredadera grande llamada *neoli'*, obtuvo permiso del Bisabuelo Cola de Venado para cortarla. El asiento lo hizo por medio de un favor del Abuelo *Kauyuma'li* y consiguió las tiras de *sotol* del Bisabuelo Cola de Venado. Toda la caña y el ixtle los consiguió él mismo.

*Mito wixárika*



## Agradecimientos

Al término de la investigación uno se hace consciente de la cantidad de personas que quedaron involucradas para que el documento llegara a buen fin, y nota que la lista se vuelve muy grande. Hubo quienes de manera directa influyeron en el desarrollo y hubo quienes sin saberlo me ayudaban a entender muchas cosas de lo que planteaba mi estudio. De modo que primeramente agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Diseño Industrial por haberme aceptado como alumno y haberme permitido realizar este trabajo; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por la beca otorgada durante los dos años que duró la maestría.

Agradezco mucho a todos mis tutores, al maestro Ángel Groso que me apoyó de muchas maneras durante todo mi recorrido en este proceso y que siempre estuvo pendiente de mi investigación; al doctor Óscar Salinas con quien comparto el interés por indagar en nuestros orígenes prehispánicos, y que me orientó de manera muy directa en la elaboración de la tesis; a la maestra Erika Cortés porque sus observaciones siempre me ayudaron en la redacción y en la metodología de la investigación; a la maestra Jarumi Dávila que apareció como enviada de *Tatewarí* y pude entablar contacto con la comunidad *wixárika* de Potrero de la Palmita; a la doctora Mariana Méndez por sus reflexiones sobre la hermenéutica y lo sagrado en la producción cultural contemporánea. Y de manera muy especial al doctor Carlos Aguado del Posgrado en Antropología de la UNAM, por su seminario sobre *Cultura, ideología e identidad*, de donde partieron las reflexiones que conformaron el marco teórico de la investigación, así como por haberme ayudado a entender mi identidad cultural.

Por último quiero agradecer a mi madre que siempre ha confiado en mí a pesar de lo rebelde de mis ideas, a mi padre, a mis hermanos, a mi hermana y mis sobrinos. A Makeik. A mis compañeros del posgrado y a los de la Facultad de Artes, con quienes compartí estos años importantes de mi vida. Al Taller Reyes Laguna en Zacoalco de Torres, Jalisco; al *mara'akame* Macario Matías; a todas las personas que sin saberlo me ayudaron en este proceso. Y con mi mayor fervor a toda la manifestación espiritual que me guió y me permitió adentrarme en la dimensión simbólica de nuestro pasado mesoamericano, especialmente al desierto de *Wirikuta* y a la “jefecita” Agustina que vive en las montañas.

A todos, mi agradecimiento más sincero.



## ÍNDICE

13	<b>INTRODUCCIÓN</b>
23	<b>MARCO TEÓRICO</b>
23	* Propuesta historiográfica
24	* Acerca del término indígena
26	* Distinciones entre equipal, <i>icpalli</i> y <i>uwéni</i>
28	* El equipal como parte de la cultura material
30	* Aspectos generales sobre cultura
33	* Clifford Geertz y la cultura
35	* Cultura y lenguaje
37	* La acción significante del lenguaje y la creación simbólica
39	* Equipal, <i>icpalli</i> y <i>uwéni</i> bajo el análisis del lenguaje
41	* Importancia sobre la reflexión del lenguaje
43	* Realidad y lenguaje
44	* El símbolo
47	* Los mitos como elementos de la red simbólica
49	* La hermenéutica como interpretación
52	* La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer
54	* La hermenéutica de Paul Ricoeur
56	* La teoría del <i>reconocimiento</i> de Paul Ricoeur
58	* La <i>identidad narrativa</i> de Paul Ricoeur
	<b>PRIMERA PARTE. EL MUNDO INDÍGENA MESOAMERICANO</b>
65	<b>CAPÍTULO 1. EL ICPALLI EN LAS CULTURAS DEL ALTIPLANO</b>
65	* En torno a la idea de <i>icpalli</i> . Distintas interpretaciones
68	* Los diferentes tipos de <i>icpalli</i>
71	* Los materiales en la manufactura del <i>icpalli</i>
73	* El tule en el universo simbólico de los nahuas
77	* La creación mítica del <i>icpalli</i> y su relación con los Dioses del agua
81	* El <i>icpalli</i> como símbolo de gobierno
83	* Los mexicas, herederos del <i>icpalli</i> como símbolo de poder y linaje
87	* El <i>tlatoani</i> como gobernante divino en la cultura nahua
90	* Quetzalcóatl como fundador del <i>tlatocáyotl</i> y portador del <i>petate-icpalli</i>
95	* Difusión de los símbolos dinásticos de poder teotihuacanos
102	* Del <i>petate</i> al <i>tepotzoicpalli</i> : una interpretación formal
114	* La relación entre <i>Quetzalcóatl</i> y <i>Nappatecutli</i> , en el simbolismo del <i>icpalli</i>

121	<b>CAPÍTULO 2. EL UWÉNI EN LA CULTURA WIXÁRIKA</b>
121	* El presente etnográfico del <i>uwéni</i>
122	* Aspectos generales de la cultura <i>wixárika</i>
126	* Religión y mitos entre los huicholes
130	* El <i>mara'akame</i> : sacerdote guardián y transmisor del conocimiento huichol
132	* El mito del sol entre los huicholes
134	* El <i>uwéni</i> en el contexto del Occidente de México
141	* Creación mítica del <i>uwéni</i>
142	* Elementos del <i>uwéni</i> y su proceso de fabricación
148	* Los tipos de <i>uwéni</i> y su relación con los Dioses
151	* La función ceremonial y simbólica del <i>uwéni</i>
156	* El <i>uwéni</i> y su relación con el culto solar
157	* El <i>uwéni</i> como símbolo de la dualidad peyote-venado

## SEGUNDA PARTE. EL MUNDO MESTIZO

163	<b>CAPÍTULO 3. EL EQUIPAL EN LA CULTURA NOVOHISPANA</b>
163	* La transición entre el mundo prehispánico y el novohispano
166	* El equipal tradicional de Zacoalco de Torres, Jalisco
168	* Vistas del equipal
169	* Nombres de las partes del equipal
170	* Proceso de elaboración
187	* Modificaciones en el proceso de fabricación tradicional
189	* Variantes del equipal en otros estados de México
191	* El desarrollo del mueble en la Nueva España
201	<b>CAPÍTULO 4. EL EQUIPAL EN LA CULTURA MEXICANA DEL SIGLO XX</b>
201	* La transición al México moderno
202	* La vuelta a los orígenes en la producción cultural en el periodo posrevolucionario
206	* El contexto internacional en el diseño a inicios del siglo XX
207	* Inicios del diseño industrial en México
211	* El equipal bajo la óptica del diseño
219	* El equipal en el imaginario cultural de México

225 **CONCLUSIONES**

226 \* Identidades del *icpalli*, *uwéni* y equipal

230 \* La creación indígena del equipal

238 \* Acerca de las dos tradiciones del *icpalli* entre los grupos nahuas

239 \* La transmisión del *icpalli* de tradición chichimeca a las culturas del Occidente de México

242 \* El equipal: heredero de las culturas prehispánicas del Occidente de México

248 \* Retomando la tradición

251 **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**



# INTRODUCCIÓN

---

El primer recuerdo que tengo del equipal proviene de mi niñez, cuando en las calles del pueblo donde vivían mis abuelos veía a los ancianos sentados sobre estos en la banqueta o en los pórticos de sus casas al atardecer. De tal modo que ese mueble en mí siempre estuvo ligado al recuerdo de mis abuelos, al pueblo de donde proviene mi familia, un lugar llamado Tecuala, al norte del estado de Nayarit, en México. Ahora, años después pude llevar a cabo esta investigación que trata sobre el equipal y su historia.

Este estudio resultó un proceso de descubrimiento de un objeto perteneciente a la cultura material de México del cual nunca sospeché lo que descubriría. En el equipal se conjugan las grandes etapas del pueblo mexicano: sus orígenes se remontan a la época clásica, en el surgimiento del esplendor de Mesoamérica; la grandeza de los antiguos pueblos prehispánicos surgió a la par del antecedente más lejano de éste: el *icpalli*, antiguo símbolo de poder y linaje. Fue evolucionando a lo largo del periodo posclásico hasta la caída de las grandes culturas mesoamericanas tras la llegada de los españoles. Pero pese a la destrucción y al ser un objeto simbólico, éste logró sobrevivir y evolucionar nuevamente durante el periodo de transición en la Nueva España, convirtiéndose en el equipal tradicional que conocemos. Bajo la influencia de los conquistadores provenientes de Europa, el equipal se mantuvo en los márgenes de la cultura popular como un objeto asociado a los indígenas y a las clases bajas durante más de trescientos años. Hasta que durante el siglo XX, y bajo la óptica del diseño, este mueble se reinstaura como símbolo de nuestros orígenes, gracias a la ideología posrevolucionaria que buscaba conformar la identidad de lo mexicano en nuestro pasado indígena.

Una de las pocas cosas que sabía de este mueble era que estaba considerado como un objeto prehispánico. Cuando supe eso mi impresión más que de asombro fue de duda, de cuestionamiento. Buscando en internet información sobre este mueble llegué a una página, que por suerte estaba mal informada, en ésta se afirmaba lo mismo, es decir, señalaba al equipal como un mueble prehispánico, y más todavía, porque agregaba que había sido la silla para los Dioses. Señalo la falta de precisión de esta página como suerte, ya que al leer que era para los Dioses despertó por completo mi interés por descubrir si aquello era cierto, esa duda fue la que motivo el presente estudio, en el que durante dos años me sumergí de lleno tratando de entender la significación de este objeto de la manera más amplia posible, pretendiendo descubrir su origen y explicar cómo es que había logrado “sobrevivir” frente a los conquistadores.

De tal modo lo que buscaba responder con esta investigación era: ¿es en realidad el equipal un mueble de origen prehispánico?, si esto resultaba cierto, ¿cuál fue su origen? y por tanto, ¿qué había significado para los antiguos mesoamericanos dentro de sus estructuras sociales míticas?; y lo último que me preguntaba, era que si éste había tenido una carga simbólica, ¿cómo había sido posible que sobreviviera a la destrucción causada por los españoles? Tales fueron las preguntas que guiaron el presente estudio.

Al ir avanzando sobre la investigación encontré las dos principales pistas para adentrarse en el origen y significación del equipal. Por un lado se sabía que la palabra equipal era una corrupción hecha por los españoles sobre un antiguo objeto de la cultura nahua, el *icpalli*; y por el otro me encontré con un objeto que se ha mantenido vivo desde los tiempos prehispánicos y que es elaborado por la cultura *wixárika*, que entre ellos lo llaman *uwéni*, mientras que los mestizos lo conocen como “equipal huichol”. Estos dos objetos contenían toda la información para lograr entender al equipal, en ambos se encuentra encerrado su origen.

Siguiendo con la investigación, después comprendí que para el europeo del renacimiento, tanto el *icpalli* como el *uwéni*, habían sido concebidos como sillas y así han llegado hasta nosotros; pero al tratar de percibir estos objetos desde la cultura a la que pertenecen, entendí que para el hombre mesoamericano tenían una doble connotación: por un lado sí podían ser vistos como asentaderos, con una función utilitaria, pero desde otra perspectiva, también eran objetos restringidos al dirigente espiritual de cada grupo; de modo que estos guardaban también una dimensión metafórica, eran símbolos sagrados y míticos dentro de sus realidades. Y desde ahí han sido comprendidos en este estudio, no como sillas, sino como símbolos.

Tras esto quedó planteada la hipótesis de la siguiente manera: las formas que mantenían tanto el *icpalli* de los nahuas como el *uwéni* de los huicholes, se hicieron reconocibles para los conquistadores según su realidad cultural, es decir, en vez de ver en estos a dos objetos que contenían parte del simbolismo espiritual y mítico de ambas culturas; la abstracción con la que habían sido diseñados logró que el conquistador no detectara su importancia simbólica, viendo en ellos similitudes formales con elementos de su cultura occidental, interpretándolos como sillas. Por tanto, al destituirles su dimensión simbólica fue posible que sobrevivieran a la destrucción europea.

Una vez sucedida la invasión, el equipal se configuró bajo el mestizaje, tal como lo conocemos ahora: sí como un mueble de fabricación y origen indígena, pero ya no con el simbolismo mítico mesoamericano, el cual se fue olvidando a través de los siglos. La presencia de éste ya no era una hierofanía, había dejado de ser un símbolo sagrado y mítico, para convertirse en una silla.

Por lo tanto el objetivo de la investigación es determinar la identidad del equipal a través de la historia, pretendiendo con esto rastrear sus orígenes en el contexto de Mesoamérica y explicar cómo fue evolucionando hasta nuestros días, con la finalidad de reconocer su herencia proveniente del *icpalli* de los nahuas y del *uwéni* de las culturas del Occidente de México; a su vez, por medio de este reconocimiento, reinstaurar su dimensión simbólica y mítica. Finalmente se busca registrar el proceso constructivo con la intención de conservar esta técnica antigua mesoamericana.

Para lograr tal fin, el diseño de la investigación se realizó de la siguiente manera. Como método se recurrió al historiográfico y al hermenéutico. Desde el primero, se plantea escribir la historia del equipal entendida ésta como una biografía, desde lo que el antropólogo Igor Kopytoff llama “la biografía cultural de las cosas”; lo que sugiere este autor es que de igual manera en que se escribe la historia de una persona, lo mismo puede hacerse con los objetos. Aunado a esto se hizo una revisión de los registros escritos de fuentes primarias, es decir, de historiadores de la época de la Conquista tanto españoles como novohispanos, dígase el caso de Bernardino de Sahagún o Juan de Tovar; así como de estudiosos que pertenecían a la nobleza indígena, como Hernando de Alvarado Tezozómoc y Domingo Chimalpain. Habiendo revisado también fuentes secundarias.

En lo referente al segundo método de análisis se recurrió a la hermenéutica, ya que uno de los principales objetivos de esta investigación es develar lo que estos objetos encierran en su significación. De modo que se retomaron teorías desde la antropología y la filosofía. En el caso de la primera, se recurrió al antropólogo Clifford Geertz y su “interpretación de las culturas”, en la cual plantea que para comprender un fenómeno de una cultura es necesario adentrarse a la red simbólica de dicho grupo con la finalidad de entenderlo desde su propio contexto, tras lo cual se puede realizar una “descripción densa”. Así pues, lo que se buscó partiendo de esta propuesta fue conocer a cada uno de los objetos de estudio con la intención de entenderlos en su propio universo simbólico para explicarlos desde su propia cultura.

Desde la filosofía recurrí a la teoría de dos filósofos: Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Del primero se acudió a su propuesta de interpretación de objetos de arte (entendiendo arte como la habilidad técnica para realizar cualquier objeto). Lo que nos dice este autor es que la interpretación es un descubrimiento de una verdad, tanto del objeto que se estudia como de uno mismo. Igualmente se retomó su idea de “fusión de horizontes”, en la que se plantea hacer converger realidades temporales. Intentando con esta visión hacer coincidir los orígenes del equipal en el momento presente.

De la filosofía de Paul Ricoeur se retomó su teoría de la *identidad narrativa*, así como la del *reconocimiento*. Ambas se ligaron al aspecto biográfico de la investigación, ya que están dirigidas a la interpretación de la identidad, entendida ésta como identificación mediante la distinción, es decir, la identidad se define a partir de las apropiaciones que se hacen, o por diferenciarse de lo que no se es. En relación a la *identidad narrativa*, Ricoeur señala que ésta se define tras la propia narración histórica, en la que se describen los acontecimientos que van modificando la identidad pero que a su vez la hacen moverse hacia adelante, dentro de la dialéctica de lo *idem* (entendido como lo mismo), frente a lo *ipse*, (lo contrario a lo mismo). Así pues, la finalidad última de la identidad es entender algo como lo mismo pese al cambio, por lo cual lo que plantea en su teoría es identificar algo o alguien como lo mismo a través de los que llama “signos de reconocimiento”. Con las teorías de este autor se pretende determinar la identidad del equipal, tras ir logrando los reconocimientos entre unos objetos y otros para poder verificar la herencia que se ha tenido a lo largo de siglos, y así afirmar como digno heredero a este objeto, reinstaurándole su dimensión histórica.

Como técnicas de apoyo se utilizaron las siguientes:

- Investigación de campo.

Se hicieron visitas a sitios específicos para realizar observación directa. La intención fue adentrarse en los diversos grupos culturales para un mejor análisis de los objetos de estudio. En un primer viaje realicé una visita al pueblo de Zacoalco de Torres, en Jalisco, con la finalidad de estudiar y registrar el proceso de fabricación del equipal tradicional. Estuve en ese pueblo durante cinco días en los que acudí al Taller Reyes Laguna que dirige José Reyes, un equipalero que ha mantenido la técnica tradicional. En un segundo viaje, acudí durante tres días a la comunidad *wixárika* de Potrero de la Palmita, en el estado de Nayarit, para establecer contacto con este grupo cultural, con la intención de entablar comunicación directa con uno de los dirigentes espirituales de esa comunidad, el *mara’akame* Macario Matías.

- Investigación testimonial.

En cada una de las comunidades realicé entrevistas, en el caso de Zacoalco de Torres, la entrevista se hizo a José Reyes, quien en el momento del viaje contaba con 85 años de edad. Me contacté con él debido a que es uno de los equipaleros de mayor experiencia en ese pueblo y ha conservado el proceso tradicional sin modificaciones, o las menos posibles. En lo que respecta a la comunidad *wixárika* de Potrero de la Palmita, me entrevisté con el *mara’akame* Macario Matías con quien platiqué acerca del *uwéni*, sobre su importancia en su cultura y sobre su carga simbólica.

La investigación se dividió en cinco partes. La primera contiene el “Marco Teórico”, que refiere a las teorías desde las cuales se ha tomado postura para desarrollar el análisis del equipal. Se explica a fondo el enfoque historiográfico, las posturas hermenéuticas de Clifford Geertz, Hans-Georg Gadamer y Ricoeur. Y se hace una revisión sobre el significado del término cultura y cómo se ha conformado en la época actual desde la antropología. Se aborda la importancia en la reflexión sobre el lenguaje como aspecto ligado al pensamiento simbólico y determinante de la realidad, en cómo cada lenguaje expresa una manera particular del mundo propia de cada cultura. Se profundiza en el pensamiento simbólico, y se da una descripción de qué se entiende por éste dentro de la investigación, y por qué es fundamental para comprender a otras culturas, ya que todos estamos condicionados por la dimensión simbólica. También se revisa el tema de los mitos desde el pensamiento de Mircea Eliade y Bronislaw Malinowski; entendidos estos como los relatos en los que las sociedades antiguas basaban su organización social, política y religiosa.

Una vez explicado el “Marco Teórico” se inicia propiamente el análisis historiográfico del equipal, mismo que se divide en dos partes de dos capítulos cada una. La primera titulada “El mundo indígena mesoamericano”, incluye el capítulo primero que aborda las culturas del Altiplano, y el capítulo segundo enfocado a la cultura *wixárika* del Occidente de México. La segunda se ha titulado “El mundo mestizo”, la conforma el capítulo tercero que aborda el estudio del equipal en la cultura novohispana y el capítulo cuarto relacionado a la cultura mexicana del siglo XX. De tal modo, cuatro grupos culturales guían el análisis para configurar la biografía del equipal.

El capítulo primero se titula “El *icpalli* en las culturas del Altiplano”, se enfoca en determinar el origen del equipal en el antiguo *icpalli*, se investiga cómo surge, en qué momento y bajo qué circunstancias. El principal objetivo es analizar su importancia como símbolo de poder y linaje entre los nahuas del Altiplano. En el momento de la llegada de los españoles, este *icpalli* ya había evolucionado en el *tepotzoicpalli*, mismo que era utilizado en exclusividad por el *tlatoani*, y estaba asociado al cargo divino de éste. De tal modo lo que se busca en este capítulo es desentrañar el simbolismo asociado al *icpalli*, y entender por qué y cómo se conformó como un objeto ligado al gobernante sacerdote, qué representaba, y qué evocaciones míticas y sagradas de la cosmovisión nahua estaban contenidas en éste.

El capítulo segundo, “El *uwéni* en la cultura *wixárika*”, presenta un marco general de la cultura huichola, esbozando sus antecedentes históricos, y su conformación social y regional, se hace una revisión de los principales Dioses y se analiza específicamente el mito del Sol. Se examina el antecedente más antiguo del *uwéni* que ha sido descubierto hasta el momento, el cual fue hallado en la zona arqueológica de El Chanal, en el actual estado de Colima, hacia el siglo XIII. De este

objeto se pretende situar su origen proveniente de los grupos del Altiplano, como resultado de la influencia que presentaron de los toltecas chichimecas de Tula. De modo que el capítulo se ha enfocado principalmente en la cultura *wixárika* ya que es el único grupo indígena del Occidente que ha conservado la tradición de este objeto hasta la actualidad. Así pues, adentrándose en su red simbólica se propone una interpretación del *uwéni*, tratando de explicar por qué es de uso exclusivo para el *mara'akame* (el guía espiritual), qué relación tiene con los Dioses *wixáritari*, cuáles son sus evocaciones míticas, y cuál es su importancia durante las ceremonias, en particular con las dedicadas a *Tayau* (Nuestro Padre el Sol). La importancia del estudio del *uwéni*, radica en que éste es el antecedente directo del equipal, y no el *tepotzoicpalli* de los grupos nahuas del Altiplano, como se había pensado.

Analizados estos dos capítulos se pasa a la segunda parte, “El mundo mestizo”. En el tercer capítulo, “El equipal en la cultura novohispana”, se aborda la transición entre el mundo mesoamericano y el surgimiento de la cultura mestiza de la Nueva España, ya como una sociedad occidentalizada. Se revisa cómo en este proceso surge el equipal tradicional como un mueble en sentido estricto y sin el aspecto simbólico y mítico propio de los objetos mesoamericanos que le anteceden y en los cuales fundamenta su origen. Surge así bajo la influencia de los españoles renacentistas, pero es solucionado con la técnica y concepción indígena; con lo cual logra conservar toda la tradición de las antiguas culturas de Mesoamérica. Así también se revisan otras variantes del equipal que son fabricados en estados como Michoacán, Guerrero y el Estado de México. También se hace una breve descripción del desarrollo del mueble en la Nueva España y cuáles fueron las principales influencias provenientes de Europa y Asia que configuraron el menaje novohispano.

Por último, el capítulo cuarto, que se titula “El equipal en la cultura mexicana del siglo XX”, se enfoca en la cultura posrevolucionaria del siglo XX. Aquí se analiza el contexto cultural promovido tras la Revolución, en el que se planteó la configuración de la identidad mexicana basada en una vuelta a los orígenes prehispánicos, motivado por un grupo de intelectuales entre los que se encontraba José Vasconcelos, quien estuvo al frente de la educación del país. A este movimiento identitario se unieron artistas plásticos, músicos, escritores, arquitectos, etc. Todos ellos se dieron a la tarea de buscar en las manifestaciones populares indígenas, las bases para conformar su lenguaje. Entre todas estas expresiones culturales una más comenzaba a gestarse en el país, tratándose del Diseño Industrial. Así pues, bajo la óptica de esta disciplina y la ideología posrevolucionaria, fue que el equipal salió nuevamente a la luz, después de más de trescientos años. De modo, que a la luz de esta nueva cultura moderna, el equipal evolucionó en nuevas propuestas formales y técnicas.

Así veremos que a lo largo del siglo XX nuevas apropiaciones del equipal surgirán, lo que nos indica que el interés en este objeto se ha continuado hasta nuestros días en los inicios del siglo XXI. Frente a este hecho ¿qué evoca el equipal en la cultura mexicana actual?, ¿qué reminiscencias simbólicas tiene el que nos sentemos en él, entendiéndolo como un objeto surgido en el pasado prehispánico y con una carga de valor del más alto nivel de linaje y sacralidad? Estas son algunas de las preguntas que se plantean de cara a un objeto que a pesar de los cambios culturales sufridos ha logrado sobrevivir hasta nuestros días, conservando una tradición de dos mil años, hecho en el que radica su grandeza.

Al final del estudio se encuentran las “Conclusiones”, en las que se presentan las reflexiones y los análisis visuales con los cuales se pretende demostrar lo planteado en la hipótesis, es decir explicar cómo fue posible que este objeto se transmitiera a los mestizos y lograra sobrevivir a la destrucción; confirmar que el diseño del equipal sí es netamente creación indígena; y por último, a través de la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur, lograr por medio de estudios visuales y diagramas, la identificación de los “signos de reconocimiento” para explicar cómo se fue heredando cada objeto de cultura a cultura, y de qué manera fue apropiado y reinterpretado por cada una de éstas. Con esto último se busca restablecer la liga histórica del equipal y lograr el reconocimiento de su identidad como heredero de la tradición de las antiguas culturas de Mesoamérica.

Aunque esta investigación es en principio un análisis historiográfico y hermenéutico del equipal, quedan implícitos, entre sus páginas, otros temas y otras preocupaciones. Es decir, es también éste, una reflexión acerca del otro, acerca de la memoria, y sobre todo es una disertación sobre la identidad cultural. Tres temas que a lo largo del documento están íntimamente ligados y dialogando entre sí.

El problema del otro es planteado a partir de discurrir el análisis entre cuatro distintas culturas, cada una con sus propias características, determinadas por su universo simbólico. Por tal motivo fue, que para estudiar cada uno de los objetos que se plantean, se hizo atendiendo a su propio contexto social lo más cercano que se pudo, tratando de desligarme de mis propias preconcepciones. Si bien esto resulta una tarea bastante difícil, y no siempre puede ser lograda completamente, de menos sí queda señalado que todo análisis y toda observación se hizo con el completo respeto y reconocimiento a la individualidad de cada cultura. Para esto fue determinante la postura teórica de Geertz, quien propone no acercarse al otro desde nuestro propio marco simbólico; no hacer lo que Cristóbal Colón (según lo cuenta Tzvetan Todorov), cuando escuchó a los indígenas de la isla pronunciar la palabra *Cariba* para referirse a los habitantes de la región, la

cual interpretó según su realidad afirmando que lo que decían era *caniba*, la gente del Gran Kan chino... Por tanto, no interpretar desde uno, sino entender al otro desde el otro.

El tema de la memoria puede entenderse en contraposición al del olvido, concibiendo este último como una acción destructora. Sobre esto, platicaba con un amigo de Sonora de ascendencia yaqui, comentándome que justamente con la destrucción fue como “nos chingaron” (recordando las palabras de Octavio Paz); pero precisamente en mantener y recuperar la memoria está el que no “nos chinguen”, solamente olvidando es como se destruye y desaparece. Así vista la memoria, desde el aspecto social, puede ser entendida como la acción a través de la cual recuperar, conservar y configurar la historia para reconstruir la identidad cultural en el presente, ya que en el hecho de recordar está el saber quiénes somos.

Y con esto se llega al tema de la identidad. A lo largo de toda la investigación se mantuvo presente la pregunta sobre ¿“quién” es el equipal?, este proceso fue el de un doble reconocimiento. Desde el inicio me encontré en un diálogo frente a frente con el objeto, y conforme pasaba el tiempo se volvía más íntimo, hasta que hubo un momento en que éste me reflejó a mí mismo, haciendo sentido a las palabras de Gadamer al señalar que comprender una obra es siempre un encuentro consigo mismo.

Si bien la interpretación parte de quien la realiza, Rudolf Bultmann aclara que ésta se orienta hacia la cosa y no a la psicología del autor. Este filósofo entiende que la pregunta que se plantea de fondo al interpretar, es un interés que subyace en la vida de quien se cuestiona, situación que permite entablar el diálogo. De este modo, la interrogación fundamental que le hacía al equipal, con el tiempo descubrí que era la misma que me hacía a mí mismo desde mi más lejana infancia en relación a mi identidad cultural... ¿Es el equipal (o sea yo), en verdad un heredero de las tradiciones mesoamericanas?, ¿su existencia mestiza de verdad tiene origen en las culturas prehispánicas? Si esto era verdad como afirmaban los libros de historia, ¿cómo era posible?, dado que éste ya no habitaba esa realidad, esa lengua, ese simbolismo, esos mitos... Por tanto surgía la cuestión, ¿cómo lograr ese reconocimiento?, ¿cómo reconstruir la identidad mestiza del equipal para comprobar si es en verdad de origen prehispánico? Tal fue la hazaña en la que me encontré de fondo al haber planteado esta investigación, sin saber si lograría alcanzar a visualizar una respuesta.

Pero la pregunta no descansaba tan sólo en mi propio interés, ya que el cuestionamiento residía no en una identidad psicológica, sino en una cultural. Según la “fusión de horizontes” que plantea Gadamer, el pasado se conjuga en el presente en tanto que el primero le aplica un sentido al segundo, quedando, de esta manera, fusionados. Así, pues, dice este autor que el intérprete pone de lo suyo, pero eso también corresponde a su época; la interpretación se plantea a partir de las

preguntas imperceptibles de nuestro tiempo. Todos estamos moldeados según nuestra propia época.

De modo que siguiendo la definición sobre identidad que hacía mi profesor el doctor Carlos Aguado, con quien tomé seminario en el posgrado de Antropología de la UNAM; éste la definía como las apropiaciones realizadas a lo largo del tiempo de los elementos que otorga la cultura. Así, pues, con qué elementos de la cultura me identifico, apropiándomelos para que en sumatoria conformen mi identidad; por tanto, y siguiendo esta idea, ¿cuáles son los signos que pueden ser verificados en el equipal para definir su identidad cultural y reconocer su pasado histórico en Mesoamérica?

Por el impacto que tuvo sobre mi propia identidad el presente escrito, abarcó mi atención durante dos años, en los cuáles no dejé de seguir pistas y de buscar cualquier información día a día que me llevara a responder las preguntas de la manera más amplia posible; todavía en estos últimos días, al realizar las correcciones del documento, conseguí resolver la última duda que no lograba aclararme sobre la herencia del equipal. Por tanto, hago manifiesto, que esta investigación quedó más allá de ser un trabajo académico, y la presento (por muy pequeña que sea), no como tal, sino como una ofrenda a la memoria de nuestra historia.



# MARCO TEÓRICO

---

## Propuesta historiográfica

El presente estudio hace una reflexión histórica alrededor del equipal, busca establecer cuáles son sus antecedentes, en qué momento y bajo qué circunstancias estos fueron concebidos, cómo fue desarrollándose y cómo evolucionó hasta tomar la forma con la que lo conocemos en la actualidad, qué eventos propiciaron estas modificaciones; y como aspecto de puntual interés también se pretende dar una respuesta a cuáles han sido las significaciones de las que ha sido portador, es decir, qué es lo que expresa no en tanto signo sino en cuanto símbolo.

Para lograr este cometido se ha considerado como propuesta de análisis historiográfico una de las tendencias que durante los últimos treinta años ha tomado particular importancia dentro de la historiografía del diseño, y que se refiere a lo que se ha llamado, *la vida social de las cosas*. Lo que esto implica dentro de los nuevos marcos teóricos de la historiografía, que analiza Isabel Campi, es "...que los objetos pueden tener una 'carrera', una instancia de estudio que ilumina el lugar del objeto en el contexto social. La mediación puede tener lugar en cada fase de la vida del objeto."<sup>1</sup>

Este enfoque biográfico de los objetos fue propuesto por el antropólogo Igor Kopytoff como resultado de un simposio llevado a cabo en la Universidad de Pennsylvania de parte del programa de Etnohistoria. El título de su ponencia fue *The cultural biography of things*, en él expone un análisis del proceso de mercantilización de los objetos y plantea diversos tipos de biografía de estos.<sup>2</sup> El conjunto de artículos presentados en aquel simposio fue publicado por Arjun Appadurai en 1986 en un volumen bajo el nombre de *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*.

Lo que Kopytoff plantea en su propuesta es que de la misma manera en que se hace una biografía sobre alguien, igualmente puede hacerse sobre algún objeto; las mismas preguntas que se realicen sobre un individuo pueden ser llevadas a un objeto. De tal modo que el estudio historiográfico que se propone es el de una biografía del equipal a través de la cual se pueda determinar cuál es su identidad y cómo se ha conformado ésta a lo largo de la temporalidad que abarca su evolución y desarrollo.

---

<sup>1</sup> Isabel Campi, *La historia y las teorías historiográficas del diseño* (México, D.F.: Designio, 2013). pp. 119

<sup>2</sup> Igor Kopytoff, "The cultural biography of things: commoditization as process," en *The social life of things: commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai (New York: Cambridge University Press, 1988).

## Acerca del término indígena

El equipal hunde sus raíces en nuestro pasado mesoamericano, de modo que al revisar los datos históricos es preciso adentrarse en el contexto de las antiguas culturas prehispánicas. Debido a este hecho a lo largo de la investigación es usado el término “indígena” para referirse a las diversas etnias que ocuparon el territorio de lo que es ahora América antes de la llegada de los españoles. Por tal motivo es necesario hacer una breve descripción de lo que implica este término y definirlo para el contexto de esta investigación.

La palabra indígena, en relación a su origen del latín *indigenae*, refiere a la manera que se usaba para distinguir a las personas según el lugar determinado del que provenían<sup>3</sup>, es decir que si una persona es oriunda de la ciudad de México, se le considera indígena de ese lugar. Esto se entiende así en cuanto a su origen etimológico. Ahora bien, durante el siglo XIX y bajo el contexto de colonización, este término fue definido según el Art. 6 del Acta final de la Conferencia sobre África en Berlín, como la manera para diferenciar a los ciudadanos que vivían en condición de colonizados de aquellos que residían en las grandes potencias<sup>4</sup>. Esta distinción marcaba un claro sentido discriminatorio, en cuanto a que indígenas eran aquellos quienes tenían que ser civilizados por las grandes potencias occidentales.

Si bien hasta el momento este término no ha logrado un significado definitivo, sí se ha llegado a una convención internacional propuesta por las Naciones Unidas. Esto ha sido un largo proceso iniciado desde los años 70, momento en el que se convocaron diversos estudios en relación a los pueblos indígenas del mundo, y que concluyó con la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas aprobada en el año 2006.<sup>5</sup>

Algunos estudios anteceden a esta declaración tales como el Convenio No. 107 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT)<sup>6</sup>, mismo que al paso del tiempo mostró su falta de vigencia, por lo que en 1971 la Subcomisión para la Prevención de la Discriminación y Protección de Minorías, encargó a uno de sus miembros, el ecuatoriano José Martínez Cobo, llevar a cabo un estudio relacionado con la discriminación hacia los pueblos indígenas del mundo; el análisis que

---

<sup>3</sup> Carlos Pérez Guartambel, *Justicia indígena* (Ecuador: Universidad de Cuenca, 2006). p.111

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, “Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas” (CDI, México, 2008).

<sup>6</sup> Organización Internacional del Trabajo, “Convenio Número 107 sobre Pueblos Indígenas y Tribales.” (OIT, Ginebra, 1959).

entregó entre 1981 y 1984 es conocido comúnmente como el “Informe Martínez Cobo”.<sup>7</sup> En éste, el autor da una definición de la siguiente manera:

“Son comunidades, pueblos y naciones indígenas los que, teniendo una continuidad histórica con las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales que se desarrollaron en sus territorios, se consideran distintos a otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o en parte de ellos. Constituyen ahora sectores no dominantes de la sociedad y tienen la determinación de preservar, desarrollar y transmitir a futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica como base de su existencia continuada como pueblo, de acuerdo con sus propios patrones culturales, sus instituciones sociales y sus sistemas legales.”<sup>8</sup>

El “Informe Martínez Cobo” tuvo influencia sobre el Convenio No. 169 de la OIT de 1989, que se realizó para dar continuidad al anterior estudio. De modo que el Convenio de 1989, según su artículo primero, aplica para:

- a) los pueblos tribales en países independientes, cuyas condiciones sociales, culturales y económicas les distinguan de otros sectores de la colectividad nacional, y que estén regidos total o parcialmente por sus propias costumbres o tradiciones o por una legislación especial;
- b) a los pueblos en países independientes, considerados indígenas por el hecho de descender de poblaciones que habitaban en el país o en una región geográfica a la que pertenece el país en la época de la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que sea su situación jurídica, conservan todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.<sup>9</sup>

Y por último Erica-Irene A. Daes nos proporciona una lista de elementos que deben ser considerados para una comprensión más amplia del término “indígena” según organizaciones internacionales y expertos legales:

- Prioridad en tiempo, en relación a la ocupación y uso de un territorio específico;
- La voluntaria perpetuación de distinción cultural, en la cual pueden estar incluidos la lengua, organización social, religión y valores espirituales, modos de producción, leyes e instituciones;
- La propia identificación, así como el reconocimiento por otros grupos, o por las autoridades del Estado, como una colectividad distinta; y

---

<sup>7</sup> United Nations, “The United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples” (Asia Pacific Forum / United Nations, 2013).

<sup>8</sup> Ibid. p. 6

<sup>9</sup> Organización Internacional del Trabajo, “Convenio Número 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales.” (OIT, Ginebra, 1989).

- Una experiencia de sometimiento, despojo, exclusión o marginación, ya sea que estas condiciones persistan o no.<sup>10</sup>

De manera que para fines de esta investigación se entiende por indígena las definiciones señaladas según el “Informe Martínez Cobo”, el Convenio No. 169 de la OIT, así como lo que establece de manera internacional la Organización de las Naciones Unidas y su Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

### **Distinciones entre equipal, *icpalli* y *uwéni***

Resulta necesario especificar el objeto de estudio de manera más amplia. El título que lleva la investigación se ha denominado *Equipal*, y sobre esto hay que explicar dos cosas. Primero que lo que se entiende por equipal es un mueble tradicional mexicano, característico de la zona del Occidente del país, y que su herencia proviene del mundo mesoamericano persistiendo su fabricación en estados de la República como Jalisco, Colima, Michoacán, Nayarit y en menor medida el Estado de México. El segundo aspecto a señalar es que relacionados a este mueble se encuentran otros dos objetos: el *icpalli* de los grupos nahuas del Altiplano Central, y el *uwéni* de la etnia *wixárika* del Occidente de México. A través de la investigación se analiza la manera en que estos tres objetos se han relacionado históricamente e influido entre ellos, y se especifican las particularidades de cada uno de estos.

El primer objeto que se relaciona con el equipal, es el llamado *icpalli*, usado entre los grupos nahuas. Se presenta a éste como inicio de la investigación ya que *icpalli* (que proviene del náhuatl *icpac*, que quiere decir “encima de lo alto”), es de donde deriva la palabra equipal, que fue una corrupción por parte de los españoles<sup>11</sup>. Uno de los primeros registros de esta corrupción se encuentra en el texto de Fray Bernardino de Sahagún, quien al hablar de los “asientos” usados entre los mexicas, éste los denomina como *icpales*.

El segundo objeto con el que se relaciona la palabra equipal es con el llamado *uwéni* utilizado entre los *wixaritari* (*wixárika*, singular; *wixaritari*, plural), conocidos comúnmente como huicholes. Si bien el nombre de este objeto dentro de su propio universo cultural lleva un nombre particular como el de *uwéni*, algunos investigadores como Karl Lumholtz y Hasso von Winning, se

---

<sup>10</sup> United Nations, “Resource Kit on Indigenous Peoples’ Issues” (United Nations, Nueva York, 2008). p. 8

<sup>11</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México* (México: INAH, 1957). p.10

han referido a éste como “equipal huichol”<sup>12</sup>, señalando la relación que existe con el equipal tradicional. A pesar de la correlación entre ambos, cada uno conserva sus rasgos característicos. Por medio de esta investigación se pretende explicar cuál es la relación entre ambos y de qué manera se establece, también se expone por qué son diferentes, advirtiendo que uno no equivale al otro, aunque ambos puedan ser considerados desde una perspectiva formal como equipales.

En una tercera parte se revisa el equipal propiamente dicho, como consecuencia de la llegada de los españoles y resultado del mestizaje occidental. Primeramente bajo la sociedad novohispana, y en un segundo acercamiento se estudia el momento en que resurgió durante el siglo XX en el México independiente, como consecuencia de la Revolución Mexicana.

Al final lo que se debe recordar y tener siempre en mente son tres cosas: primero que el equipal es un mueble que se ha difundido entre la cultura popular mexicana, presentando una herencia prehispánica, y que su nombre derivó de la palabra náhuatl *icpalli* usada por los nahuas; segundo que sobre el equipal existen variantes según las distintas regiones de México en donde se fabriquen; y tercero que a pesar de que el *uwéni* está íntimamente relacionado de manera formal al equipal, son objetos distintos. Siendo importante señalar que los *wixáritari* son un grupo cultural que ha sobrevivido desde la época de Mesoamérica hasta el presente y que es una de las etnias de México que ha conservado casi intactas sus tradiciones hasta la actualidad.

De este modo y resumiendo, son tres objetos de estudio los de esta investigación y que por lo antes expuesto se encuentran relacionados entre ellos. Así, lo que se pretende es comprender cada uno de estos bajo sus propias características culturales como su lengua, sus mitos, sus Dioses, sus prácticas y cualquier otro aspecto específico de cada grupo social. Quedando de tal manera dividida la investigación en estos tres objetos dentro de cuatro culturas diferentes:

- El *icpalli* dentro de la cultura prehispánica de los grupos nahuas del Altiplano Central, en donde su uso y fabricación terminó con la llegada de los españoles.
- El *uwéni* entre la cultura *wixárika*, teniendo la particularidad de que su uso y fabricación aún persisten desde los tiempos prehispánicos hasta el momento actual de inicios del siglo XXI.
- El equipal tradicional que se conformó en la cultura novohispana bajo el mestizaje español, y que es un objeto de las artes populares de México, el cual ha conservado la herencia prehispánica.

---

<sup>12</sup> Hasso Von Winning, Phil C. Weigand, y Eduardo Williams, *El arte prehispánico del Occidente de México* (Colegio de Michoacán, 1996). p. 384

- Por último y dentro de esta misma línea de mestizaje se estudiará el resurgimiento de este mueble en la cultura mexicana del siglo XX, y la manera en que sus formas han sido reinterpretadas bajo la óptica del diseño.

### **El equipal como parte de la cultura material**

Cualquier objeto que compramos o que tenemos en nuestras casas, ha sido el resultado tanto formal como tecnológico e ideológico, propio de nuestro contexto y nuestro tiempo. Arthur Asa Berger, nos explica que todas estas cosas dentro del ámbito científico son consideradas como “objetos” y “artefectos” y es lo que llaman cultura material.<sup>13</sup> Según la Real Academia de la Lengua un objeto es cualquier cosa material inanimada que puede ser percibida de manera sensible por el sujeto; en tanto que artefacto deriva del latín *arte factum*, entendido como “hecho con arte”, es decir es un objeto que ha sido construido con cierta habilidad técnica para un determinado fin. Por lo tanto se toma este criterio y se utilizan ambas palabras para referir a los productos de la cultura material.

Todos como personas poseemos cosas, desde artículos de uso indispensable como cepillos dentales, ropa, zapatos, hasta otro tipo de objetos que poseen ciertas connotaciones simbólicas, como cosas que nos fueron regaladas por algún familiar, objetos que compramos en un viaje y que conservan ciertos recuerdos, u objetos que nos hace estar más en contacto con nosotros mismos, como sería en el caso de tener un instrumento musical y tocarlo a manera de expresarnos a nosotros mismos.

En un sentido general estos objetos pueden ser agrupados en tres distintas categorías, según Mihaly Csikszentmihalyi<sup>14</sup>, y tienen por finalidad ayudarnos a objetivar nuestro yo. Mihaly las clasifica de la siguiente manera:

- Objetos de poder: pretenden demostrar el poder del propietario. Pudiendo ser el poder monetario que se refleje en objetos de lujo; o que hablen de un poder de orden simbólico como el uso de pieles de animal entre las culturas prehispánicas que determinaban una relación del personaje con el animal, y que hacía notar su dominio sobre la naturaleza.
- Objetos que revelan la continuidad del yo: estos son objetos representan la continuidad y cambio de nuestra propia personalidad, y nos permiten entrar en contacto con nosotros

---

<sup>13</sup> Arthur Asa Berger, *What objects mean: an introduction to material culture* (Walnut Creek, Calif: Left Coast Press, 2009). p. 16

<sup>14</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Why we need things*. en Steven Lubar and W. David Kingery, eds., *History from things: essays on material culture* (Washington: Smithsonian Books, 1995). p. 23-28

mismos. Como el caso de tocar algún instrumento musical, o poseer fotos de nuestra infancia y juventud.

- Objetos y relaciones sociales como símbolos: con estos se refiere a los objetos que tienen un rol importante en recordarnos quiénes somos en relación a donde pertenecemos. Aquí podríamos considerar objetos religiosos, o el caso de ropa étnica que le recuerde al portador su origen social.

Sea cual sea el rol que estén jugando en nuestra objetivación, un hecho que resulta innegable es que estos artefactos que nosotros como seres humanos utilizamos son realizados por otros seres humanos con quienes, puede o no, coincidir nuestra forma de pensamiento e ideología. Pero lo que queda claro es que cada uno de estos productores forma parte de un grupo social determinado el cual comparte una visión cultural particular, que es reflejo de un momento temporal determinado en la historia. Estos dos aspectos: la cultura y la época temporal, determinarán el significado contenido en el objeto, propio de la ideología del grupo social en que ha sido producido. Aunque es importante señalar que al integrarse ese artefacto a una cultura y tiempo diferente, su significado cambia en un proceso de re-significación.

Vilém Flusser nos dice que “las informaciones transmitidas por el aire pueden denominarse «cultura oral» y las transmitidas por los objetos duros «cultura material»”<sup>15</sup>. Estos últimos se han configurado gracias a que las manos del hombre a través de su pensamiento han “informado” al material, es decir, le han dotado de contenido al trabajarlo o moldearlo según sus intenciones.

Al pretender abordar un tema de investigación sobre un objeto material –en este caso el equipal-, es necesario referirnos y situarlo dentro de la cultura material de la sociedad que lo produce. Tal y como dice la frase de Flusser, este objeto es portador de “informaciones”, entendiendo éstas como ideas, conocimientos, pensamientos, entre otros, que caracterizan a quien ha conformado determinado objeto.

Al considerar al equipal como objeto de estudio, lo que se hace es tomar un pequeño artefacto de la cultura material del grupo social del que proviene, y mediante un análisis obtener las “informaciones” que el creador del objeto ha plasmado en éste, es decir, las ideas, pensamientos y conocimientos técnicos que comparte su cultura. Señalando con esto que en ese objeto se encuentra parte de la ideología que conforma la identidad de quienes lo producen.

---

<sup>15</sup> Vilém Flusser, “La sociedad alfanumérica,” *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no. 9 (2005): 95–110.

Siguiendo con esta idea, se da una definición sobre cultura material, la cual Jules Prown describe como “las manifestaciones de la cultura a través de las producciones materiales. Y el estudio de la cultura material es el estudio de lo material para comprender la cultura, para descubrir las creencias –valores, ideas, actitudes y suposiciones- de una particular comunidad o sociedad en un momento dado.”<sup>16</sup>

Por lo tanto al llevar a cabo esta investigación, la información que se obtuvo presenta diferentes aproximaciones, ya que los tres objetos estudiados presentan distintas concepciones simbólicas, a pesar de que existe relación entre ellos. Y se verá cómo el significado de cada uno varía de manera directa según la cultura y el momento dado. Por lo tanto es necesario entender que los significados de un objeto no son permanentes y estos cambian de manera natural a través del tiempo y de la historia como una característica inherente a ellos, que depende de los valores y creencias que cada grupo social comparta.

De esta manera se puede decir que los objetos por sí mismos no poseen ningún valor ni significado en absoluto, sino que estos se activan, o mejor dicho, se plasman y se adhieren a ellos a partir de lo que un determinado grupo social deposita en ellos. Por lo tanto los objetos son únicamente reflejo de los valores y creencias de cada cultura. Y lo que un objeto puede tener de gran valor para cierto grupo, para el otro puede carecer completamente de significado. Aspecto que queda ejemplificado en lo que sucedió con la llegada de los españoles a Mesoamérica: donde lo que fue sagrado y venerado por estas culturas, por los europeos fue desdeñado y destruido. Y lo que de alguna manera pudo adquirir significado para ellos logró sobrevivir, como lo fue el caso del equipal.

### **Aspectos generales sobre cultura**

A lo largo de estas páginas se ha hablado de cultura material, y si atendemos a esta expresión y lo que denota, entendemos que se refiere a los artefactos que son producidos por un determinado grupo social, pero ¿qué es lo que se entiende propiamente por cultura, y de qué manera se define en esta investigación?

Parece ser que en términos generales lo que se entiende por cultura está asociado a ciertos aspectos que tienen que ver con la educación académica y con las actividades ligadas a ésta como el asistir a museos o salas de conciertos, y que de alguna manera está un poco ligada a una visión que

---

<sup>16</sup> Jules Prown, *The truth of material culture: history or fiction?* en Lubar and Kingery, *History from Things*.

tiene que ver con la pirámide de la estratificación social, propia del marxismo, como se ve reflejado en una frase de Pierre Bourdieu donde menciona que “el acceso a las obras culturales es privilegio de la clase cultivada”<sup>17</sup>.

Con esto parece decir que el ser cultivado, es decir, ser una persona que ha adquirido cultura es lo único que nos permite tener contacto con los objetos culturales. Desde esta postura se entienden por tales únicamente los objetos que son característicos de lo que Bourdieu llama el “gusto legítimo”, término que Canclini critica llamándolo “gusto burgués”. Por lo tanto, esta forma de entender a la cultura nos remite a una postura en la que se da por hecho que únicamente los artefactos producidos por los grupos sociales dominantes son los que pueden ser considerados objetos culturales, mientras que los que se producen por los demás grupos sociales quedan fuera de entenderse como cultura.

Esta reflexión viene al caso como punto de partida para desligarse de esta visión que rodea la idea de cultura y que forma parte más de una estrategia de dominación de las clases hegemónicas. Esto es importante mencionarlo ya que un enfoque de este tipo lo que provoca es una visión corta sobre la manera de abordar la cultura material de determinado grupo social, y que en casos extremos lo que genera es la anulación o desvalorización del otro; como en el ejemplo de Bourdieu, en donde la cultura está relacionada a las obras de arte de la historia de la pintura occidental, y lo que es propio de las artes populares no alcanza el valor suficiente.

Resulta importante establecer este desligamiento con esta idea de cultura, ya que nuestro objeto de estudio forma parte de las llamadas artes populares mexicanas según el caso del equipal, en tanto que el *icpalli* como el *uwéni* son objetos característicos de etnias indígenas; grupos a los cuales los españoles les destruyeron la mayor parte de su producción material como resultado de incompreensión e intransigencia frente a la cultura del otro; observando lo que señala Adam Kuper al decir que “muchas gente cree que las culturas se pueden medir unas a otras, y esta gente se siente inclinada a evaluar su propia cultura por encima de las de los otros”.<sup>18</sup>

Por tal motivo resulta imprescindible desechar esta visión hacia una concepción más amplia e incluyente, de modo que es necesario acercarnos a la antropología y entender desde ésta cómo es concebida. El desarrollo del término de cultura ha sido un proceso largo y no es el objeto de esta investigación abordar todo ese transcurso. Pero sí es preciso referir a algunas ideas centrales que fueron conformando la definición con el objetivo de señalar desde dónde se apoya la investigación.

---

<sup>17</sup> Citado por Ernesto García Canclini en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1994). p. 13

<sup>18</sup> Adam Kuper, *Cultura: la versión de los antropólogos* (Barcelona: Paidós, 2001). p.22

Dos ideas son las originarias de toda la reflexión cultural y se dieron paralelamente durante el siglo XIX en Europa. Por un lado la *civilización* en Francia, representada particularmente por Lucien Febvre: esta concepción estaba ligada a los principios de la Ilustración y por consiguiente a la idea de progreso centrada en los aspectos materiales y de un orden internacional, es decir, que esta postura debía prevalecer por encima de las demás. Mientras que su contraparte estaba en Alemania bajo el concepto de *kultur*, asociado a las tradiciones locales y la identidad nacional “extendiendo al ámbito de la mente la idea del cultivo agrícola. Por lo tanto la *kultur* implicaba un cultivo, *Bildung*, una progresión hacia la perfección espiritual.”<sup>19</sup>

Más adelante el mismo Kuper menciona a dos de los personajes que fueron sentando las bases para la comprensión de la cultura en el sentido contemporáneo. El primero de ellos fue Franz Boas que en su tesis “defendía que era la cultura la que nos hacía como somos, no la biología. Es decir, nos convertimos en lo que somos al crecer en un escenario cultural determinado, no nacemos así.”<sup>20</sup> El otro personaje fue Talcott Parsons para quien la cultura “era un discurso simbólico colectivo. Versaba sobre conocimiento, creencias y valores. No equivalía a las Bellas Artes y a las Letras, tal como entendía el humanista... según Parsons, la gente modela un mundo simbólico a partir de ideas recibidas, y estas ideas afectan a las decisiones que toman en el mundo real.”<sup>21</sup>

Estas fueron dos de las grandes aportaciones que se hicieron a la definición de cultura en las que vemos que se empieza a considerar como la parte fundamental de lo que nos constituye fuera de los aspectos genéticos biológicos, mostrando que somos resultado de las relaciones que establecemos con nuestro entorno social y la manera en que se ha creado un discurso compartido cargado de creencias y valores, el cual se enseña y se transmite entre generaciones. Un aspecto a resaltar es lo que dice Kuper: “de acuerdo con Kroeber y Kluckhohn, uno de los descubrimientos más recientes en el ámbito de la disciplina era que las ideas culturales se expresaban y comunicaban mediante símbolos”.<sup>22</sup>

Este carácter simbólico resulta de gran importancia como parte del concepto de cultura, ya que es uno de los aspectos en los que se basa el análisis de los objetos que estudia esta investigación. Como se apuntó previamente, los artefactos son el resultado de los valores y creencias de los grupos sociales, por lo tanto se entiende que los aspectos que conforman a cada cultura a partir de sus prácticas, de su forma de vivir, sus creencias y valores, siempre quedarán

---

<sup>19</sup> Ibid. p. 49

<sup>20</sup> Ibid. p. 32

<sup>21</sup> Ibid. p. 34-35

<sup>22</sup> Ibid. p. 75

plasmadas y expresadas en los objetos que producen, por lo que un objeto será un contenedor de un símbolo o, incluso, de varios símbolos de su propia cultura.

Sólo para concretar lo visto hasta el momento, no existe una definición absoluta sobre el término, ya que éste cambia de un grupo social a otro y según un cierto momento temporal. Sólo por mencionar, en el trabajo realizado por Kroeber y Kluckhohn titulado *Culture*, encontraron 164 definiciones al respecto<sup>23</sup>. Al no existir una versión definitiva, por lo menos es necesario desentendernos de las definiciones simplistas de ésta y adaptarnos a los aspectos generales que la definen en el momento actual. De igual manera es más preciso utilizar el término de culturas. Aunque su carácter plural defina diferenciación, no existe una cultura mejor que otra, sino que simplemente son distintas, y cada concepción cultural de un determinado grupo social está referida a su identidad.

### **Clifford Geertz y la cultura**

Una de las figuras más sobresalientes y que ha ido explorando el camino de la antropología americana es Clifford Geertz. La propuesta de este autor se enfoca en la interpretación de los símbolos que cada cultura manifiesta; a este adentrarse en los signos y significados de cada grupo social es lo que Geertz llama *descripción densa*. En palabras del mismo autor, nos dice: “creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.”<sup>24</sup>

Lo que nos está diciendo es que cuando estamos inmersos en un contexto de una determinada cultura, todos los gestos están dotados de significaciones específicas, y que al no compartir ese código de significados lo que vemos nos aparece únicamente de manera superficial. Para hacer notar esto es preciso referirnos a un ejemplo.

Supongamos que nos encontramos en un viaje y que llegamos a un poblado lejos de las grandes ciudades, estando allí sentados en una plaza y tomando un café observamos que en la mesa de junto hay un señor sentado y que parece estar esperando. A los pocos minutos llega otro señor casi de la misma edad; la persona que antes estaba sentada se levanta y ambos se acercan, y

---

<sup>23</sup> Ibid. p. 74

<sup>24</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2008). p. 20

en vez de darse la mano el personaje que acaba de llegar lo abraza y le da un beso en la mejilla. ¿Qué es lo que ha sucedido en esta acción?

Si nosotros no formamos parte de esa cultura y no entendemos las estructuras de significación en que estos sujetos se encuentran contenidos, difícilmente vamos a poder comprender lo que ha sucedido. Desde una manera superficial lo que describiremos será que dos hombres se han acercado y que uno besó al otro en la mejilla. Pero sabemos que este simple hecho pudo haber tenido distintas motivaciones: de una manera pudo ser que fueran familiares y que así se acostumbre saludarse en esa cultura, o pudo ser que ambos eran pareja, o también existía una posibilidad que ese beso fuera un gesto entre la mafia y que significara que la persona besada había sido condenada a la muerte. Mientras no nos adentremos en la estructura simbólica de esa cultura nuestra observación será del ámbito superficial.

Este tipo de gestos son característicos de cada grupo y estamos inmersos en ellos ya casi sin ser conscientes de esto, porque hemos compartido y transmitido estos códigos en un proceso de culturización. Pero al cambiar de contexto nos resulta difícil entender los gestos de otras personas, incluso entre familias o grupos de amigos se desarrollan códigos de significación. Igualmente estos no funcionan independientemente y por sí solos, para entenderlos hay que adentrarse a la estructura simbólica en la que forman parte.

En relación a lo que atiende esta investigación se optó por acercarse a la postura de Clifford Geertz, ya que se busca decodificar los significados contenidos en los objetos de estudio, y cómo estos funcionan como símbolos dentro de su cultura. Esta postura teórica nos sitúa en el planteamiento de abordar el análisis de cada uno de estos artefactos como contenedores de significado dentro de una estructura mayor de tramas de significación que es la cultura. Así de esta manera nos alejamos de una descripción superficial que consistiría únicamente en lo que cada objeto denota, es decir, en una descripción formal y técnica.

Esto se ejemplifica cuando al observar un *uwéni* se le considera como silla; esta determinación de ese objeto *wixárika* lo que hace es simplificarlo a una concepción occidental sobre algo que se le asemeja pero que difiere en significado. Es decir, que con el hecho de llamar silla al *uwéni* se está haciendo una reducción del objeto, o mejor dicho, se hace una descripción superficial. Por lo que en esta investigación se propone abandonar estas asociaciones analógicas y adentrarse en el universo cultural de los *wixáritari* para captar su significación de manera más amplia dentro de su red simbólica. Así igual se pretende analizar al *icpalli* y al *equipal*, cada uno dentro de su propio marco cultural.

Ahora bien, sobre teoría de Geertz nos dice Samuel Arriarán que no es una teoría acabada, sí tiene al menos tres tesis que se encuentran interconectadas entre sí, y las define como las siguientes:

- La tesis de que toda interpretación que hace el analista es *siempre discutible*
- La tesis de que el pensamiento construye (y no refleja) las realidades sociales
- El argumento de que la autocomprensión y la comprensión del otro se hallan internamente relacionadas en todos los ámbitos de la cultura (el derecho, el arte, la política, etcétera)<sup>25</sup>

De modo que para esta investigación se entiende cultura desde la óptica de Geertz, según la cual “consiste en estructuras de significación socialmente establecidas... no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modelos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa.”<sup>26</sup>

Así entendida, es lo que nos hace ser como somos en el sentido de seres simbólicos, a diferencia de los animales para quienes no existe en sus acciones un significado. Por tanto somos seres humanos porque somos seres culturales. Como lo ejemplifica Sahlins: “ningún simio puede apreciar la diferencia entre agua bendita y agua destilada, [...] porque químicamente no hay ninguna diferencia. Sin embargo, la diferencia significativa representa una enorme diferencia en cuanto a cómo las personas usan y valoran el agua bendita, incluso cuando, a diferencia de los simios, el hecho de que estén o no sedientos no altera en modo alguno esta situación”, y concluye este mismo autor diciendo “la cultura es la naturaleza humana”.<sup>27</sup>

## Cultura y lenguaje

Se entiende que la cultura es lo que nos define como seres humanos, lo que está en nuestra naturaleza, pero ¿cómo ha surgido ésta? Sobre este tema, varios son los autores que sitúan al lenguaje como la base de la cultura. Steven Mithen al igual que Humberto Maturana señalan la importancia que tuvo el lenguaje para el desarrollo del ser humano como ser cultural. De igual

---

<sup>25</sup> Samuel Arriarán, *La Fábula de la identidad perdida: una crítica a la hermenéutica contemporánea* (México: Editorial Itaca, 1999). p. 109

<sup>26</sup> Geertz, *La interpretación de las culturas*. p. 27-28

<sup>27</sup> Marshall Sahlins, *La ilusión occidental de la naturaleza humana* (Fondo de Cultura Económica, 2011). p. 118

manera existen otros autores como Levi-Strauss y Edward Sapir, sobre lo cual este último señala que “el habla es una función no instintiva, una función adquirida, «cultural».”<sup>28</sup>

Unas primeras ideas sobre la relación lenguaje cultura las encontramos en Humberto Maturana, en su texto titulado *Ontología del conversar* nos dice que “lo humano se constituye, cuando surge el lenguaje en el linaje homínido a que pertenecemos”, y señala más adelante que “toda nuestra realidad humana es social y somos individuos, personas, sólo en cuanto somos seres sociales en el lenguaje.”<sup>29</sup> De esta manera se entiende que a partir del lenguaje vamos desarrollando nuestra dimensión cultural, y sólo a través de ésta es como nos convertimos en seres sociales. De ahí que el mismo Maturana, al analizar el significado de la palabra conversar llega a determinar que en “su origen significa «dar vueltas con» otro”.<sup>30</sup>

La obra de Steven Mithen *Los neandertales cantaban rap*<sup>31</sup>, aborda un estudio sobre los orígenes del lenguaje en el que lo sitúa como la base de la cultura, y lo asocia a la capacidad de simbolización del ser humano. Él considera en su estudio que son dos las posibles causas del desarrollo del lenguaje, “una referida a la vida social, y otra a la vida humana”<sup>32</sup>. En lo que se refiere al aspecto biológico, analiza la capacidad del habla en los seres humanos asociado al desarrollo del gen FOXP2 y que podría ser parte íntegra del *homo sapiens*, hace aproximadamente unos doscientos mil años.

Más adelante, Mithen, en su estudio analiza la posibilidad del desarrollo del lenguaje a partir del contacto social entre diferentes grupos sociales. Este contacto lo que provocó fue que se tuviera que comenzar a establecer algunos códigos mediante los sonidos del habla con el fin de poderse comunicar y darse a entender. A lo que nos referimos con estos códigos fonéticos es a las palabras, pero ¿de qué manera se llegan a consolidar éstas? Mithen basa su teoría en la importancia del gesto sonoro del “HmMMM” que “era el tipo de sistema de comunicación que usaban los antecesores inmediatos de *Homo sapiens* en África”<sup>33</sup>. Continúa explicándonos que este gesto en sus inicios consistía en un enunciado holístico, que únicamente mostraba características musicales y rítmicas y que con el paso del tiempo comenzó a segmentarse dando paso a las palabras y de esta manera al lenguaje compositivo.

Por otro lado, sobre el aspecto social, Vygotsky también aclara esta función del habla cuando nos menciona que “la función primaria del lenguaje es la comunicación, el intercambio

---

<sup>28</sup> Sapir Edward, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). p. 10

<sup>29</sup> Humberto Maturana, *Desde la biología a la psicología* (Buenos Aires: Lumen, 2004). p. 78, 84

<sup>30</sup> Ibid. p. 85

<sup>31</sup> Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap* (Barcelona: Crítica, 2007). p. 361-388

<sup>32</sup> Ibid. p. 377

<sup>33</sup> Ibid. p. 371

social.”<sup>34</sup> Al hablar del elemento básico del lenguaje, que es la palabra, sería importante referirse a la relación existente entre pensamiento y lenguaje que señala el mismo autor. Él establece que no existe cada uno de estos por separado, sino que ambos conceptos forman un binomio indisoluble, en el que para entender a uno es necesario comprenderlos en conjunto, señalando que “el pensamiento es «habla sin sonido»”<sup>35</sup>.

Las palabras no son por sí solas, sino que éstas estarán siempre ligadas al acto de pensar y por lo tanto al hecho de conceptualización. Sapir apunta esto diciéndonos, “desde el punto de vista del lenguaje, el pensamiento se puede definir como el más elevado de los contenidos latentes o potenciales del habla...”<sup>36</sup>. Y profundizando sobre esta misma idea, en la teoría de Steven Mithen encontramos un concepto que él denomina *fluidez cognitiva*, y que asocia directamente como consecuencia del lenguaje, sobre este concepto nos dice, “describe la capacidad de integrar formas de pensar y depósitos de conocimiento procedentes de inteligencias distintas, para así crear las clases de pensamientos que nunca podrían haber existido con una mente que trabajara con dominios y para fines específicos”<sup>37</sup>

Con esto se observa que la capacidad y, a su vez, la complejidad del lenguaje radica en la función conceptual de la mente, en la manera que a través de ésta tenemos acceso a lo inmaterial, es decir a las ideas, las cuales van a generar una relación directa con la experiencia del mundo perceptual. “El material del lenguaje refleja simplemente el mundo de los conceptos, y también [...] el mundo de las imágenes, que son la materia prima de los conceptos”<sup>38</sup>, afirma al respecto Sapir. En otro lugar él mismo nos da una definición de palabra: “... puede ser muchísimas cosas, desde la expresión de un concepto único –concreto, abstracto, o puramente ‘relacional’ [...]– hasta la expresión de un pensamiento completo...”<sup>39</sup>

### **La acción significativa del lenguaje y la creación simbólica**

Lo que se genera mediante el lenguaje es la capacidad de conceptualizar nuestras experiencias con los objetos de nuestro mundo sensorial: crear palabras es igual a crear conceptos. De tal manera que cada objeto o fenómeno de nuestra experiencia tiene un nombre, un concepto, que refiere a un significado determinado desde un grupo social, en un particular tiempo y espacio.

---

<sup>34</sup> Lev Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje* (México: Quinto Sol, 2012). p. 21

<sup>35</sup> Ibid. p. 18

<sup>36</sup> Edward, *El lenguaje*. p. 21

<sup>37</sup> Mithen, *Los neandertales cantaban rap*. p. 386

<sup>38</sup> Edward, *El lenguaje*. p. 48

<sup>39</sup> Ibid. p. 41

Siendo así, lo que va a mediar para que exista una comprensión y una relación entre mi propia subjetividad y los objetos y fenómenos que se me presentan a través de mi experiencia sensorial, es la dimensión simbólica. El poder de la palabra está en la creación de símbolos. Nunca nuestra percepción estará desligada de la estructura simbólica de la cultura.

Regresando nuevamente a las ideas de Mithen, él asocia directamente el origen del lenguaje con la acción simbólica, que se ha podido deducir a partir de material arqueológico encontrado en la cueva de Blombos en África. Señala que los indicios de la conducta moderna que se encuentra mediada por la estructura lingüística, se dieron de manera paralela en manifestaciones como “símbolos visuales, herramientas de hueso, decoración corporal, rituales funerarios, prácticas intensificadas de caza, intercambios de larga distancia y estructuras en los lugares de acampada.”<sup>40</sup>

De esta manera se entiende al lenguaje como un código de símbolos en el cual “el sonido aislado no es en modo alguno un elemento del habla, pues el habla es una función significativa, y el sonido en cuanto tal no tiene ningún significado.”<sup>41</sup> Vygotsky nos refuerza esta idea al decir que “una palabra sin significado es un sonido vacío, no una parte del lenguaje humano.”<sup>42</sup> De manera que aunque se puede entender al lenguaje como la emisión de sonidos, estos por sí solos no significan nada, sino que su carga simbólica estará determinada por el contenido conceptual que un grupo cultural deposite en este código fonético. Tal como lo ha determinado Sapir: “...los sonidos del habla, en cuanto tales, no son el hecho esencial del lenguaje, sino que éste consiste más propiamente en la clasificación, en la fijación de formas y en el establecimiento de relaciones entre los conceptos. [...] El lenguaje, en cuanto estructura, constituye en su cara interior el molde del pensamiento.”<sup>43</sup>

Con este apartado se ligan varios de los aspectos que se han tratado a lo largo de este capítulo. En primer lugar entender el concepto de cultura desde una perspectiva incluyente y tolerante sobre la diversidad de los grupos sociales; en segundo recordar que el concepto de cultura desde el cual partimos lo entendemos como una “red de estructuras de significado”; y por último que en la base de la cultura se encuentra el lenguaje, el cual posee la capacidad de conceptualizar así como la posibilidad de simbolizar, por lo que el lenguaje y, en consecuencia, las palabras serán las que configuren la red de significados de los distintos grupos culturales. La capacidad de significar y simbolizar estará dada por la acción del lenguaje.

---

<sup>40</sup> Mithen, *Los neandertales cantaban rap*. p. 368-382

<sup>41</sup> Edward, *El lenguaje*. p. 32

<sup>42</sup> Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*. p. 21

<sup>43</sup> Edward, *El lenguaje*. p. 30

## Equipal, *icpalli* y *uwéni* bajo el análisis del lenguaje

Ahora toca llevar esta reflexión sobre el lenguaje a los objetos de estudio. Al inicio del capítulo se explicó a qué refiere cada uno de estos, a saber: equipal, *icpalli* y *uwéni*. Se han explicado desde cómo se encuentran relacionados, así como desde sus propias referencias culturales, pero ahora se reflexionan desde las palabras a las que remiten en sus propias lenguas.

Este aspecto resulta fundamental para la investigación, ya que uno de los objetivos consiste en recuperar la memoria y el significado simbólico de los objetos en los cuales tiene su origen el equipal. Por lo tanto, según lo visto en relación al lenguaje y su acción significativa, se entiende que para comprender un objeto es necesario referir el análisis a su aspecto conceptual, es decir, a la palabra en la que está contenido su significado, mismo que ha sido determinado por el grupo social al que pertenece dicho concepto, por lo que éste será portador de valores y creencias de una cultura específica.

El filósofo e historiador, George Collingwood, hace una reflexión sobre el significado y las palabras, mencionando que “la forma para descubrir el significado correcto es preguntar no «¿qué significamos?» sino, «¿qué tratamos de significar?»”<sup>44</sup> Agrega diciéndonos que existen obstáculos que nos impiden entender estos significados y que mientras estos no se aclaren será imposible entenderlos. A estos obstáculos los denomina *significados impropios* los cuales son de tres clases: “significados obsoletos o anticuados, significados analógicos y significados de cortesía.”

El significado obsoleto, nos dice Collingwood, es aquel que “alguna vez tuvo, y que retiene por la fuerza del hábito”; los analógicos “surgen del hecho de que cuando queremos discutir la experiencia de otras personas sólo podemos hacerlo en nuestro propio lenguaje”, con éste significado se refiere a que se utilizan palabras que son análogas, similares, pero que en su contenido no refieren a su significado real sobre el objeto al cual se aplican. El tercer significado impropio es el de cortesía: estas son palabras que se usan con un matiz práctico y emocional, que se relaciona con las cualidades o la falta de éstas que la palabra denota, como cuando se utiliza caballero, señorita o comunista, para nombrar a alguien.<sup>45</sup>

Ahora ¿de qué manera se aplica esto en este estudio? La relación de significados impropios que existe entre los tres objetos que estudiamos parte claramente de la palabra equipal. Ya se ha especificado a qué cultura refiere el equipal, a cual el *uwéni*, y a qué otra el *icpalli*; pero es

---

<sup>44</sup> Robin George Collingwood, *Los principios del arte* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978). p. 16

<sup>45</sup> Ibid. p. 16-18

imprescindible hacerlo ahora bajo la óptica de los significados, es decir, a qué refiere cada palabra dentro de su propio contexto simbólico.

Frente a cualquier contacto entre diferentes culturas habrá forzosamente un intercambio y no únicamente mercantil sino también ciertos conceptos se integrarán de una a otra. Así nos aclara Sapir, “el tipo más sencillo de influencia que una lengua puede ejercer sobre otra es el «préstamo» de palabras. Cuando ocurre un préstamo cultural hay siempre la posibilidad de que se adopten igualmente las palabras con él asociadas.”<sup>46</sup> La palabra *equipal* surge como consecuencia del suceso histórico de la Conquista de América, y la concepción de ésta se dio bajo la mirada del hombre europeo del renacimiento, y a pesar de que es un préstamo del náhuatl, ésta se encuentra descontextualizada del mundo conceptual indígena.

Ya se ha aclarado que la palabra *icpalli* proviene de la lengua náhuatl, mientras que la palabra *uwéni* es propia de la cultura *wixárika*, que refieren a lenguas distintas, así como a universos culturales diferentes, y por lo tanto cada una tiene su propia concepción simbólica. Por lo que utilizar la palabra *equipal* para referirnos a cualquiera de estos dos objetos sería dotarlos de significados impropios y específicamente de significados análogos, según las definiciones de Collingwood. Y por otro lado llamarlos así también nos alejaría de entender sus significados. No obstante, como se ha mencionado, desde una perspectiva formal sí pueden ser equivalentes, pero para los fines de esta investigación no lo son.

Esto en función de que la palabra *equipal* forma parte del español mexicano, y no significa lo mismo que refiere *icpalli* dentro de su contexto simbólico. La palabra *equipal* se definió desde la concepción occidental de los españoles y la homologaron con una silla, por esto se considera en esta investigación que llamar silla al *icpalli* o al *uwéni* es dotarlos de significados análogos porque los descontextualiza. Lo que sí es necesario resaltar y aceptar es que el *equipal* tiene como origen al *icpalli* y al *uwéni* de tradición prehispánica.

Muchas fueron las palabras que los españoles llegados a Mesoamérica adoptaron de las culturas indígenas y que hasta la fecha forman parte de nuestro vocabulario. Y tampoco es de negar que esto sucediera de manera inversa, que las culturas indígenas tomaran palabras del español. Pero es necesario aclarar que este préstamo de palabras se da bajo la premisa de que la cultura que adopta la palabra no tiene entre sus conceptos el equivalente para nombrar al que adopta.

De manera que se puede entender al *icpalli* y al *uwéni* como asentaderos, tal y como definió Alonso de Molina en el siglo XVI a la palabra *icpalli*, y por tanto igualarlos con una silla, pero esto

---

<sup>46</sup> Edward, *El lenguaje*. p. 220

únicamente bajo un uso común de estos objetos, es decir, mientras cualquier persona las utilice como asientos, como en el caso preciso de algunas variantes del *icpalli*, en la cultura nahua, como el *xiiuicpalli*, el *zacaicpalli*, etc., o como el *úpali* entre los *wixaritari* (ver los respectivos capítulos). Pero esta investigación no se enfoca en la comprensión de estos desde su uso común, sino que se estudian como símbolos, es decir dentro de las propias redes simbólicas de su cultura, la cual es integrada por su lenguaje, sus mitos, sus tradiciones, sus Dioses, etc. Bajo esta condición de análisis es que no se les puede homologar como sillas o asentaderos, sino que para hacer una “descripción densa” de estos objetos se les tiene que nombrar *icpalli* o *uwéni*, según sea el caso, para enmarcarlos en sus propios contextos.

### **Importancia sobre la reflexión del lenguaje**

Ya revisado y analizado todo lo anterior falta explicar por qué se pone particular importancia a la reflexión sobre el lenguaje y las palabras dentro de esta investigación. Este énfasis radica en dos puntos, que se explican a continuación.

El primer aspecto radica en respetar la individualidad de cada grupo cultural. Sobre esto es importante señalar algo que Carlos Montemayor menciona sobre las lenguas: “debemos reiterar que las culturas indígenas de México permanecen vivas entre otras causas por el soporte esencial del idioma y por la función que éste desempeña en la ritualización de la vida civil, agrícola y religiosa.”<sup>47</sup>

Esto que señala Montemayor es importante tenerlo en mente, debido a que uno de los aspectos esenciales de cada cultura está precisamente ligado a su lenguaje, éste es portador de su universo conceptual, de una particular manera de concebir y relacionarse con el mundo; y esta es una de las características de cada lengua, de representar una visión diferente de la experiencia. Todos los ritos, creencias y valores están contenidos en cada una de las palabras de la lengua, así como materializadas tanto en los objetos como en las prácticas sociales, o por decirlo de otra manera, en la acción simbólica.

Y resulta claro que cuando se quiere aniquilar a un determinado grupo cultural se logra mediante la destrucción de todo su universo cultural, de sus objetos, sus ritos, sus creencias y sistemas de valores, en donde está incluido el lenguaje. Al destruir una lengua desaparece junto con ella una visión conceptual del universo.

---

<sup>47</sup> Carlos Montemayor, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999). p. 7

Eduardo Subirats nos narra de qué manera los españoles tuvieron el permiso “ético” para llevar a cabo el genocidio en las tierras recién “descubiertas” por medio de la bula *Inter Cetera*, otorgada por el papa Alejandro VI, bula que respaldaba su apropiación legítima –y haciendo referencia al título del libro de Subirats- como si se tratara de un *continente vacío* sin respetar el derecho del otro, que en este caso eran las culturas mesoamericanas. A este proceso de aniquilación es a lo que el autor llama *teología de la colonización*.<sup>48</sup>

Esta teología de la colonización, señala este autor, consistía en dos procesos, “en primer lugar trataba de eliminar lenguas y conocimientos, memorias colectivas y prácticas sociales... [por otra] señala la suplantación de los viejos sistemas de comprensión de la realidad y de organización de la existencia humana, por la imaginería de santos y Dioses nuevos, y los poderes y normas que representan.”<sup>49</sup>

Queda clara la relevancia que tiene en la dominación del otro el acto de eliminar su lenguaje. A la fecha la lengua náhuatl continúa vigente, siendo una de las lenguas indígenas de mayor uso en el territorio mexicano, pero lo que es innegable es que mediante la imposición del español así como mediante el acto de cambiarles el nombre a los indígenas, entre otras acciones, fue posible ir destruyendo y olvidando su universo cultural y sagrado.

Este dominio y eliminación del otro por medio de la lengua lo señala Subirats, delatando lo que Antonio de Nebrija escribió en su *Gramática de la lengua castellana*:

“El concepto gramatical de colonización se desprende precisamente de este vasto designio de expansión religiosa, militar y comercial. Para dominar a los infieles era preciso subsumir sus lenguas a la organización gramatical del castellano. Nebrija añadía: de esta manera ellos dependerán siempre de nosotros, incluso en la eventualidad de librarse de la violencia institucional que amparaba el nuevo orden lingüístico global.”<sup>50</sup>

El segundo aspecto a resaltar sobre el lenguaje tiene que ver con los significados análogos de los que nos habla Collingwood, y que se relaciona con el primer punto. El autor señala que “nuestro propio lenguaje ha sido inventado para el propósito de expresar nuestra propia experiencia. Cuando lo usamos para discutir la de otras personas asemejamos su experiencia a la nuestra.”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna* (México: Siglo XXI, 2012). p. 53-62

<sup>49</sup> Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso. Ensayo sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina* (Fondo de Cultura Económica, 2012). p. 96

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 97

<sup>51</sup> Collingwood, *Los principios del arte*. p. 17

Con lo anterior nos queda claro que al utilizar la palabra *equipal* para denominar a otro objeto que no lo es, tal y como se hace con el *uwéni*, o cuando a estos objetos indígenas se les considera como sillas, lo que se está haciendo es traerlo a nuestra propia experiencia, sacándolo de su universo cultural y conceptual, despojándolo de su significado original al que refiere su propia lengua. Es como el acto del bautismo que se dio entre los indígenas, en el que se les cambió su nombre por otros de origen europeo con el fin de ir eliminando a la vez que de ir olvidando sus propios orígenes.

Por esta razón se respetan las palabras en su lengua original con las que se denominan a los objetos de estudio en sus propios contextos, con el fin de recuperar la memoria y origen de un pasado que también nos pertenece y que, al paso del tiempo, cumpliéndose los objetivos de Nebrija y los conquistadores, muchos de nosotros hemos olvidado, perdiendo así parte de nuestra identidad cultural.

### **Realidad y lenguaje**

Al pretender analizar qué es lo que significan estos objetos prehispánicos, queda claro que no podemos hacerlo llamándolos sillas, porque tal como dice Collingwood, “nosotros no tenemos palabras para tal cosa porque no tenemos la cosa”<sup>52</sup>. Por mucho que se crea que el *icpalli*, así como el *uwéni* tienen cierto parecido con una silla, es necesario establecer que el parecido es sólo en el aspecto formal. Al analizarlos, como se verá en los capítulos siguientes, nos daremos cuenta que no existe entre los objetos de la cultura mestiza ninguno que se les parezca en su aspecto conceptual y simbólico, lejos estamos del pensamiento mágico y mitológico que caracteriza tanto al *icpalli* como al *uwéni*.

Por eso es que el análisis se tiene que referir desde su propia cultura. Y para ampliar más sobre la importancia de utilizar las palabras respetando su lengua original, y refiriéndonos nuevamente a una frase hecha por Collingwood, encontramos que “nuestro propio lenguaje ha sido inventado para el propósito de expresar nuestra propia experiencia”. Con esto se abre otra dimensión sobre los aspectos característicos de cada lengua.

Para abordar este otro aspecto del lenguaje es necesario referir a los estudios que realizó el antropólogo Edward T. Hall. Este autor menciona como objetivo de sus estudios “revelar hasta qué punto la cultura controla nuestras vidas [...] es un patrón por el que estamos cortados todos y

---

<sup>52</sup> Ibid. p. 17

controla nuestra vida diaria de muchas formas insospechadas”<sup>53</sup>. Partiendo de las ideas de Benjamin Lee Whorf, que estudiara la relación del lenguaje con el pensamiento y la percepción, Hall continúa sus investigaciones sobre esta línea. Éstas se basan en la manera en que el lenguaje determina la realidad que experimentamos, y nos dice que “la misma percepción por el hombre del mundo que le rodea está programada por la lengua que habla...” y más adelante agrega, “todos los hombres son cautivos del idioma que hablan, a la par que lo consideran una cosa natural.”<sup>54</sup>

Sobre la obra de Whorf, Hall menciona que él “indicó que todo lenguaje desempeña un papel de primera importancia en el moldeamiento efectivo del mundo perceptual de las personas que lo emplean”<sup>55</sup>. Y más adelante citando a Edward Sapir, escribe, “el hecho de la cuestión es que el ‘mundo real’ está en gran parte edificado sobre los hábitos del lenguaje del grupo”<sup>56</sup>. Lo que quiere demostrar Edward Hall, es que los diferentes grupos sociales no solamente hablan diferentes lenguajes, sino que cada uno de ellos “habitan diferentes mundos sensorios”.

Con esto, Edward Hall, nos conduce a otra forma de entender el lenguaje y por lo tanto la cultura. Estamos tan habituados a nuestra concepción perceptual heredada culturalmente, que ya la damos por hecho y la tomamos como si fuera universal. Pero lo que este autor afirma es que cada cultura experimenta la realidad de diferente manera, y no podría ser de otra forma, esto queda claro en el choque ideológico que se dio entre el pensamiento cristiano español y el pensamiento religioso del mundo indígena. Resulta obvio que ambos grupos experimentaban realidades diferentes. De modo que al observar al *icpalli* y al *uwéni* de manera superficial los veremos como sillas (significado analógico), pero analizados como símbolos representan algo más profundo y más complejo que un mero objeto funcional y utilitario, presentan un aspecto sagrado en relación a sus mitos.

## **El símbolo**

A lo largo de estas páginas se ha hablado de la cultura y se ha descrito desde la visión de Geertz, como la red de significaciones, de símbolos en los que los hombres estamos inmersos, y bajo los cuales nuestra conducta está modelada. Pero para precisar mejor esta idea de cultura es necesario reflexionar acerca del símbolo. Se ha mencionado que estamos inmersos en ellos, e igualmente al revisar el apartado sobre el lenguaje, se concluyó que la base de éste se encuentra en la capacidad de simbolizar. Mediante las palabras un objeto adquiere un nombre y con éste una significación, es decir, entra en la dimensión simbólica. Pero ¿qué es un símbolo? No se da una

---

<sup>53</sup> Edward T. Hall, *El lenguaje silencioso* (Madrid: Alianza Editorial Mexicana, 1990). p. 42

<sup>54</sup> Edward T. Hall, *La dimensión oculta* (México: Siglo XXI, 2011). p. 7

<sup>55</sup> Ibid. p. 114

<sup>56</sup> Ibid. p. 116

definición concluyente porque no es el objetivo, pero sí se hace referencia a ciertos autores para abordar la idea de símbolo y especificar la manera en que se comprende en esta investigación.

Hay una referencia sobre lo simbólico en la obra y el pensamiento de Ernst Cassirer, este autor señala que “el principio del simbolismo, con su universalidad, su validez y su aplicabilidad general, constituye la palabra mágica, el ‘sésamo ábrete’, que da acceso al mundo específicamente humano, al mundo de la cultura.”<sup>57</sup> Se tiene así la concepción de que sin la acción simbólica no podríamos adentrarnos en lo específico del ser humano, como ser cultural. De manera que lo que media entre nuestro entorno y nuestra percepción sobre éste, es precisamente la base simbólica que hemos adquirido y heredado de nuestras tradiciones, de nuestra cultura; siguiendo esta idea nos afirma Cassirer, “el hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara [...] se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial”.<sup>58</sup> De ahí que este autor concluya diciendo que la razón es un término que no abarca la complejidad del ser humano dentro de su realidad cultural, por lo que él denomina al hombre como un “animal simbólico”.

Esta acción de simbolizar, el hombre la aplica sobre su propio universo y de esta manera va construyendo su entorno cultural, sus acciones, sus prácticas, su cultura material van conformándose y tomando un nombre, es decir tomando el carácter de símbolo. Cada realidad cultural va concretizándose de esta manera. Así, Gilbert Durand, nos menciona que “el símbolo se define como perteneciente a la categoría del signo. Pero la mayor parte de los signos son sólo subterfugios destinados a economizar, que remiten a un significado que puede estar presente o ser verificado”.<sup>59</sup>

Por tanto, primeramente se comprende al símbolo como un signo que sintetiza un aspecto o un fragmento de la realidad en la que estamos inmersos, es decir, que un significado o una idea se hará presente a través de otro medio, el cual puede ser una palabra o un objeto, lo que la lingüística y la semiótica refieren como significante y significado. Por tanto, todo símbolo es portador de un significado, que a través de un acto de significación adquiere un valor que quedará cifrado para su interpretación, su lectura o su transmisión; y que sólo podrá ser entendido si se comparte el código mediante el cual fue significado, de lo contrario pierde su contenido.

---

<sup>57</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). pp. 62

<sup>58</sup> Ibid. pp. 47-48

<sup>59</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007). pp. 10

Siguiendo las ideas de Durand, éste nos menciona que “la conciencia dispone dos maneras de representarse al mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en ‘carne y hueso’ a la sensibilidad”.<sup>60</sup> A partir de esto se comprende que el ser humano dispone su mundo como una realidad sensible y otra no sensible, siendo esta última meramente asequible por medio del pensamiento, pero que igualmente puede tomar forma por medio de una imagen simbolizada. En el primer caso es como si al pintar yo representara un árbol, mismo que conceptualizo por medio de mi experiencia sensorial; mientras que en el segundo caso, trato de representar algo que no parte de mi experiencia sensorial sino de mi comprensión, tal como las moléculas del ADN, la estructura atómica, o como en el caso de Tláloc en el mundo prehispánico. Así la representación de este último no partió de una realidad visible, sino de una realidad mágica y mítica en la que un fenómeno natural fue personificado como deidad y se simbolizó en una imagen.

Para diferenciar el signo del símbolo se cita lo que Cassirer dice al respecto, “los símbolos, en el sentido propio de esta palabra, no pueden ser reducidos a meras señales [...] una señal –entiéndase signo- es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son ‘operadores’; los símbolos son ‘designadores’.”<sup>61</sup> Un signo se entiende como una señal colocada en la entrada de un baño con la silueta de un hombre o de una mujer para saber quién debe entrar en cada uno de los espacios; incluso sabemos que el signo puede ser elegido de manera arbitraria. Y en lo que refiere a lo simbólico, Durand nos dice que éste aparece “cuando el significado *es imposible de presentar* y [...] sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible.”<sup>62</sup>

Para concluir, se tomará en esta investigación la concepción de símbolo tal como la define este mismo autor, diciéndonos que éste:

“conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él, [...] es pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. [...] Remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación

---

<sup>60</sup> Ibid. pp. 9

<sup>61</sup> Cassirer, *Antropología filosófica*. pp. 57. Se presenta el párrafo en inglés, tal como en el original: “a signal is a part of the physical world of being; a symbol is a part of the human world of meaning. Signals are ‘operators’; symbols are ‘designators’.”

<sup>62</sup> Durand, *La imaginación simbólica*. pp. 12-13

que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación.”<sup>63</sup>

Así, Gilbert Durand concluye diciendo que el símbolo posee una triple definición, es decir que se comprende como “pensamiento para siempre indirecto, como presencia representada de la trascendencia y como comprensión epifánica”.<sup>64</sup>

Ahora bien, si se lleva esta reflexión del símbolo al objeto de estudio, y si lo que se ha dicho a lo largo de estas páginas es que cada uno de estos objetos está funcionando, dentro de cada grupo cultural, no como signo sino como símbolo; vamos a entender que tanto el *icpalli*, el *uwéni*, y el equipal, poseen estas tres dimensiones del símbolo, es decir, hacen referencia a una representación indirecta, son una presencia de la trascendencia, así como que su función última será la de llevar a cabo una manifestación epifánica.

Visto así el símbolo, se deduce que el acto mediante el cual cada uno de estos objetos fue concebido, requirió de un complejo proceso del pensamiento. Primeramente de un conocimiento de los aspectos no sensibles de la cultura de la que participó el creador del símbolo, una capacidad de acceder a ese mundo indirecto de la trascendencia y de la epifanía, y por último la capacidad de concretizar la realidad material de dicha cultura, por medio de referentes, o de significantes, que tienen la capacidad de evocar, así como de transmitir y conservar el conocimiento de lo no sensible. Así se parte en esta investigación del referente directo, en un proceso inverso, para poder descifrar e interpretar cada uno de los objetos estudiados que se han codificado como símbolos.

### **Los mitos como elementos de la red simbólica**

Se revisó que la cultura consiste en la red de significaciones, en el universo simbólico en el cual estamos inmersos, y que está constituido por el lenguaje, el mito, el arte y la religión, según señala Cassirer. Así estos elementos que “constituyen parte de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.”<sup>65</sup>

Bajo esta perspectiva se debe revisar más a fondo el mito como uno de los aspectos de la red simbólica, señalando su importancia para las culturas antiguas, así como la manera en que su estructura social y todo su universo se fundamenta en éste: tanto sus prácticas sociales, su religión, así como sus ritos y todas sus actividades. Al analizar al *icpalli* y al *uwéni*, se observa que los mitos

---

<sup>63</sup> Ibid. pp. 14,15 y 21

<sup>64</sup> Ibid. pp. 25

<sup>65</sup> Cassirer, *Antropología filosófica*. pp. 47

de cada una de las culturas a las que pertenecen estos objetos están en el trasfondo de su concepción simbólica.

Lo que se pretende es recuperar la memoria del origen del equipal y poderlo ligar a su origen prehispánico con el fin de re-significarlo en un sentido mítico. Esto con la convicción de lo que Mircea Eliade pensara de los mitos, al considerar que la comprensión de estos sería uno de los descubrimientos más importantes del siglo XX.<sup>66</sup> Así frente a la secularización de la existencia, característica del mundo moderno, en la que subsiste el equipal, nos encontramos de frente con su origen basado en una estructura mítica, como lo fue la que existió en el mundo prehispánico y que aún persiste entre los *wixaritari*. La finalidad es enfatizar esta concepción sacra del *icpalli* y el *uwéni*, en los que el equipal tiene su origen, para manifestar su continuidad en los albores del siglo XXI, aún después de la conquista, la Colonia, y la modernidad con su consecuente revolución industrial y su pensamiento progresista que enfatizaba la anulación de las tradiciones.

Para definir al mito se tiene que decir que éste ha sido objeto de desprestigio, al que se le ha considerado análogo a lo fantástico, a la mentira. Eliade señala que “a partir de Jenófanes (hacia 565-470) [...] los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico”.<sup>67</sup> Pero más allá de esta concepción del mito, algunos estudiosos como Malinowski, Mircea Eliade y Joseph Campbell, se han enfocado a analizarlo, no como ficción, sino como lo que da fundamento a las sociedades antiguas, y que en algunas culturas todavía permanece, como en la *wixárika*.

Al estudiar al mito, Malinowski comenta que su intención había sido la de formular y clarificar los principios fundamentales de una teoría sociológica del mito<sup>68</sup>. Lo que él trató de entender fue de qué manera éste era el fundamento de toda la organización social de estos grupos; en este sentido, comprendió sus prácticas, su estratificación social, sus ritos y todas sus actividades, teniendo como base a los mitos. Lo que Malinowski enfatizaba es que no se puede estudiar a un grupo cultural aislado de su contexto. Queremos señalar la semejanza en este aspecto en relación a la teoría de Geertz.

Siguiendo las ideas de Malinowski, éste menciona que los mitos “se consideran, no sólo como una verdad, sino como venerables y sagrados, y juegan una parte cultural altamente importante. El mito entra en juego cuando el rito, la ceremonia, o una regla social o moral demanda justificación, garantía de antigüedad, realidad y santidad, [...] la realidad del mito yace en

---

<sup>66</sup> Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios* (Barcelona: Kairós, 2010).

<sup>67</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Kairós, 2013). pp. 10

<sup>68</sup> Bronislaw Malinowski, *Magic, science and religion and other essays* (Waveland Press, Inc., 1992). pp. 98

su función social”.<sup>69</sup> Con esto se observa la importancia que los mitos han tenido en las sociedades antiguas, y que, como en el caso de los *wixaritari*, aún siguen operando como modeladores de su cultura y sus tradiciones. Es su fundamento, es lo que opera detrás de cada una de sus actividades. Así lo define Mircea Eliade:

“El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. [...] Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la ‘sobrenaturalidad’) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo ‘sobrenatural’) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que lo hace tal como es hoy día.”<sup>70</sup>

No es poca cosa la función que los mitos han tenido para el pensamiento de las culturas antiguas. En estos se halla el fundamento de su propia existencia, de ellos mismos como seres en el universo, es lo que justifica su propia realidad. Esa realidad simbolizada por cada cultura está fundamentada en las estructuras míticas, éstas se encuentran en el substrato de cada realidad cultural, de cada objeto de su producción material, que como sabemos están relacionados en un complejo sistema de creencias. Así mismo Eliade añade que la función principal es “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio, como el trabajo la educación, el arte o la sabiduría.”<sup>71</sup>

Bajo esta concepción del mito, ya entendida como aquello que explica el origen y el cómo es que algo significativo llegó a ser, es decir, a formar parte de nuestra realidad; así se pretende adentrarse en las redes simbólicas y míticas de cada grupo cultural que se estudia, con la finalidad de entender de qué manera tanto el *icpalli* como el *uwéni* hacen referencia a los mitos de su cultura, y cómo están relacionados a sus prácticas sociales y sus ritos.

### **La hermenéutica como interpretación**

Al mencionar el objetivo de desentrañar los símbolos ocultos en el *icpalli* y el *uwéni*, como objetos que responden a sociedades basadas en estructuras míticas, es necesario acudir a la hermenéutica, entendida ésta como la rama de la filosofía que participa de la interpretación; misma

---

<sup>69</sup> Ibid. pp. 107 y 117

<sup>70</sup> Eliade, *Mito y realidad*. pp. 13-14

<sup>71</sup> Ibid. p. 15, 16

que en sus inicios partiera del desciframiento de textos, pero que al paso del tiempo y a partir de pensadores como Nietzsche, Dilthey o Heidegger, se convirtió en una filosofía universal de la interpretación.<sup>72</sup>

El filósofo Jean Grondin, señala que surge a partir de la interpretación de los textos sagrados principalmente, y el término proviene del griego, “*hermeneúein*, que posee dos significados importantes: designa a la vez el proceso de elocución (enunciar, decir, afirmar algo) y el de interpretación (o de traducción)”, continúa diciendo que, “el proceso de interpretación debe, ni más ni menos, invertir el orden de la elocución, el que va del pensamiento al discurso, del «discurso interior» (*lógos endiáthetos*) al «discurso exterior» (*lógos prophorikós*).”<sup>73</sup> Por tanto, se comprende la hermenéutica en este doble proceso, primeramente en cuanto a su enunciación, al decir o hacer, que se comprende como la conceptualización; para en un segundo momento ir en el sentido inverso, es decir partir de lo que percibimos hacia lo que dio origen, al sentido propio de lo que interpretamos.

Al comprender la hermenéutica como interpretación de textos sagrados, lo que se pretendía era descifrar el mensaje divino, lo que los Dioses habían querido decir con determinado mensaje. Así Gadamer señala que “en tanto que arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña a la comprensión de otro, la hermenéutica recibe su nombre, no sin fundamento, de Hermes, el intérprete traductor del mensaje divino a los hombres.”<sup>74</sup>

Visto así, lo que se pretende transmitir en esta investigación es también un mensaje de la divinidad y que ha sido cifrado en el lenguaje extraño de la cultura material, de las formas dadas a estos objetos y que, sin duda, nos han estado queriendo decir otras cosas más allá de lo que sus propias formas representan. Es un mensaje que está contenido en toda la estructura simbólica de cada grupo cultural que se analiza aquí, que ha sido depositado y codificado materialmente en cada uno. Estos objetos son los símbolos de aquel mensaje divino, de lo trascendental que se evoca y se hace presente por medio de ellos; de los cuales es heredero el equipal.

Así nos dice Arriarán, refiriéndose al pensamiento de Paul Ricoeur, que “los símbolos [...] ocultan, pero también revelan. Ricoeur reconoce, entonces, la existencia de dos tipos de hermenéutica: 1) de la sospecha, de intensión desmitificadora [...], y 2) de la remitificación, atenta a lo que revela el símbolo, a la ‘escucha de su mensaje’ [...] ambas hermenéuticas se dirigen a la conciencia, unas veces para despertarlas o sacarla de sus ilusiones, y otras, para restaurarle un

---

<sup>72</sup> Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* (Herder, 2014).

<sup>73</sup> Ibid. pp. 22, 23

<sup>74</sup> Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica* (Madrid: Tecnós, 2011). pp. 58

sentido.”<sup>75</sup> Por tanto, en esta investigación se parte de esta última forma de interpretar, con la intención de develar lo que estos símbolos contienen para restaurarles su significado; recordando lo que Heidegger señala al decir que “la interpretación no es nada más que la explicación de la comprensión.”<sup>76</sup>

Jean Grondin, siguiendo el pensamiento de Schleiermacher, señala que “si es verdad que «todo discurso descansa sobre un pensar anterior», no hay duda de que la primera tarea del comprender es reconducir la expresión a la voluntad de sentido que la anima: «se busca en el pensamiento aquello mismo que el autor ha querido expresar.»<sup>77</sup> Así, la tarea de esta investigación es la de ir en sentido inverso, del objeto hacia el mensaje, tratando de descifrar lo que el autor ha querido decir; que en este caso no será una persona en concreto, sino un grupo cultural.

Continuando con las reflexiones de Grondin sobre Schleiermacher, señala que para éste “la operación fundamental de la hermenéutica o de la comprensión tomará la forma de una *reconstrucción* [...] comprender quiere decir en adelante: «reconstruir la génesis de...»”<sup>78</sup> Se enfatiza este aspecto del pensamiento de Schleiermacher, ya que al proponer la tarea interpretativa del equipal, lo que se intenta es ir directamente hacia sus orígenes, es decir, reconstruir su significación a partir del pasado prehispánico, y para abordarlo de esta manera se hace una revisión histórica que ayude a ir comprendiendo su génesis. Estos aspectos sobre la historia y su narración se revisan más adelante al referir a la hermenéutica de Paul Ricoeur.

Antes de analizar las teorías de Gadamer y Ricoeur, en las cuales se apoya de manera directa la investigación, se mencionan dos reflexiones generales. Con Schleiermacher es con quien se inicia la hermenéutica en un sentido universal, y uno de los elementos que propone para esto es que “la hermenéutica no debe limitarse sólo a los textos escritos, sino que debe poder aplicarse igualmente a *todos* los fenómenos de comprensión.”<sup>79</sup> Con esto la interpretación se abrirá y llegará con el pensamiento de Heidegger al punto de referir la interpretación a la existencia misma. De los herederos del pensamiento de este filósofo, encontramos a George Gadamer y Paul Ricoeur; este último extenderá sus reflexiones sobre la noción de texto, señalando que: “todo lo que es susceptible de ser comprendido puede ser considerado texto”.<sup>80</sup>

Y como última reflexión general, regresando a Jean Grondin, quien siguiendo las ideas de Schleiermacher, menciona: “una frase debe entenderse a partir de su contexto, éste debe entenderse a partir de la obra y de la biografía de un autor, el cual a la vez debe ser entendido a

---

<sup>75</sup> Arriarán, *La fábula de la identidad perdida: una crítica a la hermenéutica contemporánea*. pp. 42

<sup>76</sup> Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* pp. 55

<sup>77</sup> Ibid. pp. 29

<sup>78</sup> Ibid. pp. 33

<sup>79</sup> Ibid. pp. 35

<sup>80</sup> Ibid. pp. 119

partir de su época histórica, época que no puede entenderse sino desde el conjunto de la historia –y citando a Friedrich Ast continúa- es necesario comprender el Espíritu de la época si se quiere interpretar una obra.”<sup>81</sup>

Así pues, se tiene que entender el objeto de estudio a partir tanto de su propia época como desde el conjunto de toda la historia. En este caso se menciona la importancia de estar realizando esta investigación bajo el marco historiográfico de lo que Kopytoff llama *la vida social de los objetos*, es decir que al intentar la biografía de un objeto se necesita realizar una revisión histórica en su conjunto, que nos ayude a la interpretación. Con el pensamiento de Paul Ricoeur se hallará mayor fundamento en el cual sostener el análisis biográfico.

### **La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer**

Por cuestión de enfoques esta investigación retoma la hermenéutica de dos filósofos: Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, ambos herederos del pensamiento existencialista de Heidegger. Se considera que sus aportes conceptuales son los que mejor pueden apoyar para el análisis que se propone en este estudio.

La propuesta de Hans Georg Gadamer está enfocada principalmente a la obra de arte. Si se atiende a la definición de lo que esta palabra refiere en el siglo XXI, resultará muy difícil asociarla al *equipal*, al *icpalli* y al *uwéni*, además que tampoco es que en la época actual goce de una definición estable, ya que las propuestas artísticas se han pluralizado; y tampoco Gadamer nos da una definición de lo que él precisa como tal. Por otro lado, no sabemos si en Mesoamérica se tenía la concepción que nosotros tenemos sobre ello, ni siquiera si lo que consideramos arte mesoamericano para ellos tuviera la misma connotación. Así que para convenir se recurre a la concepción tradicional de arte que proviene de la antigüedad clásica occidental y que deriva del latín *ars*, la cual “significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama...”<sup>82</sup> De modo que se considera arte a cualquier objeto que sea producto de una habilidad en este sentido, lo que incluye a los objetos de estudio de la presente investigación.

Regresando al análisis de las ideas de Gadamer, éste señala que la obra de arte es una “expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado.”<sup>83</sup> El pensamiento de este autor nos lleva a comprender que el

---

<sup>81</sup> Ibid. pp. 36

<sup>82</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnós Alianza Editorial, 2002). pp. 39

<sup>83</sup> Gadamer, *Estética y hermenéutica*. pp. 55

acercamiento frente a frente de la obra de arte, y así su interpretación, siempre es el descubrimiento de una verdad, tanto del objeto como de uno mismo. A este aspecto es a lo que adjudica la variabilidad en las interpretaciones, ya que siempre -señala Gadamer- la obra interpela a quien interpreta.

Siguiendo esta idea, y retomando a Rudolf Bultmann sobre la 'comprensión participante', éste nos señala que "comprender es tomar parte en lo que comprendo [...] la interrogación de fondo procede de un *interés que se funda en la vida de quien pregunta*. La presuposición de toda interpretación comprensiva es que el interés del que hablamos está de una manera u otra viviendo en el texto que hay que interpretar..."<sup>84</sup> Así como se menciona en lo anterior, se hace mención a que las preguntas que se plantean para interpretar al equipal son las mismas que se hacen sobre la existencia y la identidad de quien escribe esta investigación.

Sobre esta experiencia frente a la verdad que nos muestra la obra, nos dice Gadamer que "no depende, por tanto, de mi propia perspectiva, depende ante todo de la obra misma que me abre los ojos a aquello que es [...] no es la obra la que debe plegarse a mi perspectiva, sino, al contrario, es mi perspectiva la que debe ensancharse, incluso metamorfosearse, en presencia de la obra."<sup>85</sup> Con esto lo que Gadamer señala es que a pesar de que la interpretación es resultado de una participación entre el objeto y el intérprete, y que la variabilidad depende precisamente de este hecho; nos menciona que esto es esencial, que no se puede erradicar de la interpretación, de modo que la intención final debe ser partir de la obra misma adentrándose en su universo.

Así la obra "le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo."<sup>86</sup> Y más adelante, siguiendo con esta idea, vuelve a señalar: "lo que dice puede ser difícil de entender cuando se trata de una lengua extraña o antigua: más difícil aun es dejarse decir algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más [...] no se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo".<sup>87</sup> Por tanto la tarea y la dificultad que implica el presente trabajo, es la de adentrarse en el universo de cada uno de los objetos y involucrarse en todo su contexto, para así 'escuchar' el mensaje que cada uno de ellos tiene que decir.

Para terminar con el enfoque de Gadamer, se señala lo que denomina 'fusión de horizontes', lo cual es un converger de distintas realidades temporales, es decir, "es más bien traducir el pasado en el lenguaje del presente, donde se fusionan los horizontes de pasado y

---

<sup>84</sup> Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* pp. 66

<sup>85</sup> Gadamer, *Estética y hermenéutica*. pp. 78

<sup>86</sup> *Ibid.* pp. 59

<sup>87</sup> *Ibid.*

presente”, agregando que “el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse hacia un acontecer de la tradición...”<sup>88</sup> Por lo tanto la investigación busca adentrarse en la tradición de las culturas indígenas, y desde ahí entablar un diálogo en el que converjan pasado y presente.

### **La hermenéutica de Paul Ricoeur**

Para cerrar las reflexiones en torno a la hermenéutica, así como para concluir el marco teórico, es necesario desarrollar de manera amplia y más específica las ideas de Paul Ricoeur, ya que es en sus teorías en las cuales se apoya de forma más puntual esta investigación. Sea el caso principalmente de su teoría del *reconocimiento*, así como en la *identidad narrativa* la cual implica los conceptos de *idem* e *ipse*.

Ya se revisó de qué manera la hermenéutica abrió su campo de análisis de los textos hacia la existencia del ser mismo, y tal como señala Grondin siguiendo las ideas de Schleiermacher, “la primera condición de la hermenéutica, en efecto, es que algo que resulta extraño debe ser comprendido”<sup>89</sup>, ya sea este algo cualquier objeto, que según Ricoeur, pueda ser llamado texto o bien sea “la acción humana y la historia, tanto individual como colectiva [...] la idea que de ahí deriva es que la comprensión de la realidad humana se edifica con el concurso de textos y relatos. La identidad humana, por consiguiente, debe ser comprendida esencialmente como una identidad narrativa.”<sup>90</sup> Debido a esta importancia que Ricoeur aloja al aspecto narrativo, es que Jean Grondin, ha denominado a la suya, una *hermenéutica narrativa*.

Pero antes de entrar de lleno a las ideas centrales de Paul Ricoeur y a sus teorías, se hacen algunas aclaraciones y algunos giros conceptuales que ayuden a enfocar las ideas de este filósofo a la investigación. El primer aspecto a revisar es el de identidad.

Al hablar de un objeto, en este caso el equipal, resulta extraño de primera instancia aplicarle el término de identidad, ya que éste se asocia más con las personas que con los objetos. Ricoeur en uno de sus estudios reflexiona sobre este término a partir de dos filósofos: John Locke y David Hume, con los cuales se da la distinción de dos modelos de identidad<sup>91</sup>

Por un lado Locke, repara en dos valencias de la identidad: una la que incluye, entre sus ejemplos, cosas como un navío, la encina, un animal, incluso un hombre, en los que no da muestras de un sustancialismo, y que se caracteriza por la mismidad. Mientras que la segunda se

---

<sup>88</sup> Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*

<sup>89</sup> Ibid. pp. 36

<sup>90</sup> Ibid. pp. 119

<sup>91</sup> Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro* (México: Siglo XXI, 2011). pp. 120

refiere a la identidad personal, a la cual asigna la reflexión de la «mismidad consigo misma».<sup>92</sup> Así en este primer análisis con Locke, se observa que la identidad por sí sola puede aplicarse a los objetos, donde su característica va a ser la mismidad, es decir, en la que se pueda identificar algo como lo mismo; mientras que la identidad personal estará caracterizada por “la mutación de la reflexión en memoria... [debido a] que la persona existe en cuanto que recuerda.”<sup>93</sup>

Cuando pasa al análisis de las ideas de Hume, dice de éste que “recorre una serie de ejemplos-tipos, desde navíos y plantas hasta animales y seres humanos. Sin embargo, a diferencia de Locke, introduce, grados en la asignación de la identidad, según por ejemplo, que las mutaciones de un ser material o vivo sean más o menos amplias, o más o menos repentinas. [...] A diferencia de Locke, Hume no invierte sus criterios de asignación de identidad cuando pasa de las cosas y los seres animados al sí.”<sup>94</sup> Por lo tanto se diferencia en esta investigación la identidad en general, misma que pueda ser aplicada a un objeto -en este caso el equipal-, de la identidad personal, referenciado a uno mismo a través de la existencia humana.

Ricoeur señala que la identidad lo que plantea es un problema de permanencia en el tiempo, y que a un primer componente de la noción de identidad le “corresponde la operación de identificación, entendida en el sentido de reidentificación de lo mismo, que hace que conocer sea reconocer: la misma cosa, dos veces, *n* veces.”<sup>95</sup> Así pues, se entiende la identidad de algo como aquello que permanece en el tiempo con características propias, y que de igual forma puede ser identificado como lo mismo un determinado número de veces. De modo que identidad es lo que se repite en el transcurso del tiempo y permanece igual, derivando en un hábito según se hable de las personas, o derive en costumbre según sea el caso en la reproducción de objetos.

Por otro lado, para continuar sobre el aspecto de la identidad, se aprovecha el marco historiográfico elegido para extender la propuesta de Kopytoff de la “biografía de un objeto”, que si bien, señala esta autor, no es que propiamente se pueda hablar de una biografía de un objeto en el sentido que se comprenden éstas, sí se puede hacer ese giro conceptual. De esta manera se aplica el término de identidad al objeto de estudio, en tanto que es de quien se hace la biografía, por lo cual se sitúa al equipal dentro de la narración como “personaje”, ya que es éste alrededor del cual gira la historia.

---

<sup>92</sup> Ibid. pp. 121

<sup>93</sup> Ibid. pp. 121, 122

<sup>94</sup> Ibid. pp. 123

<sup>95</sup> Ibid. pp. 110

## La teoría del *reconocimiento* de Paul Ricoeur

El primer cuestionamiento que se ha hecho acerca del equipal es si realmente proviene del mundo mesoamericano. Esta primera duda ha detonado el plantear un estudio acerca de este objeto y determinar su origen como proveniente de nuestro pasado prehispánico. Relacionado a esto, Ricoeur, menciona que “sólo tras dudar, [...] decimos que lo reconocemos; lo que reconocemos, pues, es un estilo, el fondo de constancia de la cosa. La confusión puede venir entonces de la presunción de perfiles inciertos, incluso inquietantes quizás. [...] Entonces es cuando el tiempo entra en juego.”<sup>96</sup>

Nos indica con esto que el acto del reconocimiento surge, en primera instancia, del ver algo y dudar de si lo que vemos es la cosa que estamos pensando, solamente a partir de esto se dice que algo es reconocido como aquello que pensábamos, como lo mismo que teníamos en mente. Este es el primer acto que busca la investigación: viendo al equipal la primera duda es sobre su procedencia prehispánica, es decir de si tiene su origen en los objetos prehispánicos que se analizan. Por tanto, apoyándose en la teoría de Ricoeur, es como se propone lograr este reconocimiento.

Ligado al problema del reconocimiento, lo que dice la frase anterior, es que esta confusión se da debido a perfiles inciertos, y que es el momento en que el tiempo entra en juego. Cuando Ricoeur, en varios de sus estudios, reflexiona sobre este aspecto temporal de la identidad, lo hace refiriéndose a la manera en que éste deteriora los aspectos materiales. Por tanto, cuando el tiempo entra en juego, es debido a su carácter destructor y transformativo. Si pensamos en esto sobre el equipal, se tiene que tras la derrota de los mexicas en 1521, han pasado ya casi quinientos años; así, nos encontramos a una distancia bastante considerable para poder determinar a simple vista si este objeto que conocemos como equipal, es, en su génesis, proveniente del pasado prehispánico. De primera instancia nos encontramos frente a este primer gran lapso temporal, que nos genera confusión y un perfil incierto para lograr el reconocimiento.

En la introducción de *Caminos del reconocimiento*, Ricoeur analiza la polisemia del verbo reconocer, de la que encuentra veintitrés significaciones. De éstas nos enumera las que considera las más importantes. Entre éstas, las que se relacionan con esta investigación son las siguientes:

1. Restablecer en la mente la idea de alguien o de algo que ya se conocía. *Reconozco el sello. Reconozco a la gente por su voz o su forma de andar.*
2. Conocer por algún signo, por alguna señal o indicación, a una persona o cosa que jamás se ha visto. *Reconocer una planta por la descripción que de ella nos dan los autores.*

---

<sup>96</sup> Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento. Tres estudios* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). pp. 87-88

3. Llegar a conocer, a percibir, a descubrir la verdad de algo. *Se reconoció su inocencia.*<sup>97</sup>

Más adelante Ricoeur sintetiza estas definiciones y las reduce a tres, llamándolas ideas madre:

1. Aprender (un objeto) por la mente, por el pensamiento, relacionando entre sí imágenes, percepciones que le conciernen; distinguir, identificar, conocer mediante la memoria, el juicio o la acción.
2. Aceptar, tener por verdadero (o por tal).
3. Confesar, mediante la gratitud, que uno debe a alguien (algo, una acción).<sup>98</sup>

Tomando estas tres ideas madre, Ricoeur plantea su teoría del *reconocimiento*. En este estudio se trabaja únicamente con las dos primeras ideas: reconocimiento como identificación, como el acto de aprender por la mente; y como el hecho de dar por verdadero. Así, lo primero que se plantea es realizar un acercamiento a los tres objetos de estudio para identificarlos y diferenciarlos entre ellos; acto seguido lo que se busca son los signos en los que se reconozca la procedencia prehispánica del equipal.

Un aspecto de gran importancia en esta teoría de Ricoeur son los “signos de reconocimiento”, a través de los cuales se puede lograr reconocer tal o cual cosa. Sobre estos, el autor menciona que se les puede asignar “mucho más que un rol de caso derivado secundario: el de mediación implícita, de idea puente, tendida entre la primera idea tronco –aprender por el pensamiento, etc.- y la segunda –aceptar, tener por verdadero-.”<sup>99</sup>

Por tanto, para poder llevar a cabo la tarea de reconocimiento, se realiza un estudio de cada uno de los objetos a fin de comprender las características de cada uno de ellos. Es decir, primero crear un mapa de sus aspectos en nuestra mente, distinguirlos unos de otros; para después identificar algunos signos o señas que lleven a la determinación de que el equipal es un verdadero heredero de las tradiciones mesoamericanas.

El primer estudio que plantea Ricoeur es el del reconocimiento como identificación, del cual dice que “distinguir este algo, sea idea, cosa o persona, es identificarlo.”<sup>100</sup> Por tanto, el primer aspecto es distinguir una cosa de otra, es decir, tener presentes sus particularidades, por tanto “identificar y distinguir constituyen un binomio verbal indisociable. Para identificar es preciso distinguir, y se identifica distinguiendo.”<sup>101</sup> Ricoeur señala este requisito como aquel que rige la

---

<sup>97</sup> Ibid. pp. 19-20

<sup>98</sup> Ibid. pp. 26

<sup>99</sup> Ibid. pp. 29

<sup>100</sup> Ibid. pp. 40

<sup>101</sup> Ibid. pp. 41

teoría del *reconocimiento*. Y agrega más adelante, “para las cosas, reconocerlas es, en gran medida, identificarlas por sus rasgos genéricos o específicos.”<sup>102</sup> Así, primero se identifica qué es un *icpalli*, qué un *uwéni* y qué un *equipal*, distinguiéndolos entre ellos. De primera instancia son diferentes porque cada uno forma parte de culturas diferentes y sus nombres hacen referencia a lenguas o idiomas distintos: el *icpalli* corresponde a la cultura nahua, el *uwéni* a la cultura *wixárika*, y el *equipal* a la cultura mexicana.

En relación al aspecto temporal, éste es el cual puede propiciar dificultades para el reconocimiento, pero a la vez es el elemento por medio del cual se puede llevar a cabo esta tarea; Ricoeur habla de una dialéctica que llama del “aparecer, desaparecer y reaparecer, [...] la distancia temporal, que la desaparición estira y distiende, se integra en la identidad por la gracia misma de la alteridad. Consideraré como una experiencia temporal más compleja el caso en el que la fase de desaparición da lugar a cambios tales [...] que hablamos entonces de alteración. En situaciones de este tipo es cuando comenzamos a emplear a propósito la palabra *reconocer*.”<sup>103</sup>

Si se piensa en esto último que Ricoeur menciona y se lleva a reflexión sobre el *equipal*, se tiene que en este objeto el aspecto del *desaparecer* se realizó de manera contundente con la conquista de México en 1521. De tal modo lo que plantea esta investigación es que el *equipal* aparece de lleno, nuevamente, a partir de la Revolución Mexicana a inicios del siglo XX, y como consecuencia del surgimiento de los primeros diseñadores en el país. En este *reaparecer* a lo largo del siglo XX, e inicios del XXI, el *equipal* ha sido objeto de distintas modificaciones, sucedidas a lo largo de este lapso temporal. (Ver capítulo sobre el *equipal* en el siglo XX).

La intención es reconstruir la génesis hasta llegar a su planteamiento conceptual, simbólico, basado en las estructuras míticas, características de las sociedades prehispánicas; para así, de esta manera, poder llegar a un pleno reconocimiento.

### **La *identidad narrativa* de Paul Ricoeur**

El último aspecto teórico a revisar del pensamiento de Ricoeur se encuentra íntimamente ligado a la teoría del *reconocimiento*, que es lo que llama *identidad narrativa*, en la cual entran en juego dos conceptos propios de ésta que dialogan entre ellos. Por un lado el aspecto que denomina *idem*, visto como mismidad, es decir lo idéntico, “cuya *permanencia en el tiempo* constituye el grado más elevado”; y por el otro lo *ipse*, que es el aspecto contrario a lo *idem*.<sup>104</sup> Sobre éste menciona que “en cuanto a la identidad *ipse*, corresponde a la ficción producir una multitud de variaciones

---

<sup>102</sup> Ibid. pp. 90

<sup>103</sup> Ibid. pp. 88-89

<sup>104</sup> Ricoeur, *Sí mismo como otro*. pp. XII-XIII

imaginativas gracias a las cuales las transformaciones del personaje tienden a hacer problemática la identificación del mismo.”<sup>105</sup>

Visto así, se entiende lo *idem*, como lo mismo, como aquello que podemos reconocer idéntico a sí mismo; y este aspecto se enfrentará a lo *ipse*, el aspecto de la identidad que se da a través del tiempo, en el cual es susceptible de padecer cambios que imposibiliten su reconocimiento como aquello que es lo mismo. De esta manera es como están enfrentados ambos conceptos, y la manera en que se encuentran dialogando. Por tanto, hablando de la identidad en relación a la identificación, se entiende que “la permanencia en el tiempo se convierte así en el trascendental de la identidad numérica”<sup>106</sup>, aquella en la que reconocer es identificar una cosa como la misma distintas veces.

Así pues, el objetivo de la investigación es determinar la identidad del equipal a través de la historia, desde sus antecedentes en el contexto de Mesoamérica hasta el momento actual en el siglo XXI; se hará frente a las modificaciones que ha tenido a través del tiempo, procurando identificar aquellos signos que nos permitan reconocerlo. Y la manera en que se entiende la *ipseidad* del equipal, es en los cambios que a través del tiempo han modificado su apariencia, siendo precisamente en este acontecer del tiempo, y sus consecuentes transformaciones, en donde entra en juego el acto del reconocimiento.

Y aquí es donde aparece la *identidad narrativa*. Ricoeur nos muestra “cómo el modelo específico de conexión entre acontecimientos constituidos por la construcción de la trama permite integrar en la permanencia en el tiempo lo que parece ser su contrario, [...] a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad”<sup>107</sup>, esto es, los cambios que se suceden en la *ipseidad*. Por lo tanto, lo que nos ayudará a determinar esta unidad, será el colocar a nuestro objeto de estudio dentro de una trama narrativa, es decir, en el relato de un acontecer histórico; y solamente, a través de éste, podremos reconocer la identidad del equipal, dentro de sus modificaciones, como una unidad que nos permita determinar su permanencia en el tiempo.

Tal vez se piense que al relacionar un relato histórico con una narrativa literaria, dicho análisis no pueda llevarse a cabo, en tanto que uno refiere al hecho histórico y el otro a la ficción; pero revisemos lo que señala Arriarán, al decir que para Ricoeur “no existen diferencias radicales entre un texto histórico y otro literario, [ya que estos] ámbitos narrativos obedecen a referencias cruzadas, es decir, que en el caso de un relato histórico o científico no se pueden eludir los rasgos

---

<sup>105</sup> Ricoeur, *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. pp. 135

<sup>106</sup> Ricoeur, *Sí mismo como otro*. pp. 112

<sup>107</sup> *Ibid.* pp. 139

fundamentales de la trama.”<sup>108</sup> Por lo tanto lo que caracteriza a cualquier escrito es el hecho de que va a depender de un relato, así el objeto de estudio será colocado en una trama narrativa.

Y refiriéndonos a lo que menciona el propio Ricoeur, al relacionar la narración literaria con el análisis histórico, nos dice que para prueba de esta relación son “los conceptos de cuasi trama, de cuasi personaje y de cuasi acontecimiento que ha sido necesario construir para respetar la forma muy indirecta de filiación por la que la historiografía menos narrativa en su estilo de escritura sigue siendo tributaria de la inteligencia narrativa. [...] El cuasi de las expresiones cuasi trama, cuasi personaje, cuasi acontecimiento muestra el carácter altamente *analógico* del empleo de las categorías narrativas en la historia erudita.”<sup>109</sup>

Bajo la concepción de la construcción de la trama, Ricoeur nos da una definición de identidad, según la cual se caracteriza por,

“la concurrencia entre una exigencia de concordancia y la admisión de discordancias que, hasta el cierre del relato, ponen en peligro esta identidad. Por concordancia entiendo el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama «disposición de los hechos». Por discordancia entiendo los trastocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal. [...] propongo definir la concordancia discordante, característica de toda composición narrativa, mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo.”<sup>110</sup>

Este doble aspecto, concordancia discordancia, es el mismo que se encuentra en la dialéctica de lo *idem-ipse*. Concordancia es la manera en que la organización de la historia, de manera narrativa, da una unidad al relato y mediante la cual se puede identificar la continuidad temporal (lo *idem*); en tanto que las discordancias son los sucesos que se van dando en la historia y en el tiempo, mismos que van generando modificaciones que pueden poner en peligro la continuidad de la identidad. Así, dice Ricoeur, “la identidad del personaje [...] sólo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica. [...] El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.”<sup>111</sup>

Por último se señala la importancia entre la relación del reconocimiento y el aspecto histórico, por medio de una pregunta en la que Ricoeur se cuestiona, ¿de qué manera el reconocimiento del pasado contribuye al reconocimiento presente?, esto lo responde citando a Bergson, donde señala que “la distinción del pasado y del presente se da en el reconocimiento mismo en el que los acontecimientos retornan ‘con su entorno, su color y su lugar en el tiempo’

---

<sup>108</sup> Arriarán, *La fábula de la identidad perdida: una crítica a la hermenéutica contemporánea*. pp. 50

<sup>109</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (México: Siglo XXI, 2007). pp. 370, 371

<sup>110</sup> Ricoeur, *Sí mismo como otro*. pp. 139, 140

<sup>111</sup> *Ibid.* pp. 147

(Bergson). En una palabra, ‘el acto concreto por el que volvemos a aprehender el pasado en el presente es el *reconocimiento*’ (Bergson).”<sup>112</sup>

Así pues, a través del siguiente relato, de inicio esta biografía sobre el equipal, por medio de la cual se busca reconocerlo como proveniente del *icpalli* y del *uwéni*, ambos provenientes del universo mesoamericano, y que por conducto de éste encuentran su permanencia y su presencia en el tiempo presente; haciéndonos partícipes de esta *fusión de horizontes*, en la que lo sagrado y lo mítico del pasado mesoamericano aún encuentran resonancia mediante la evocación simbólica contenida en el equipal.

---

<sup>112</sup> Ricoeur, *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. p. 162



PRIMERA PARTE

## EL MUNDO INDÍGENA MESOAMERICANO



## EL ICPALLI EN LAS CULTURAS DEL ALTIPLANO

### En torno a la idea de *icpalli*. Distintas interpretaciones

El primer aspecto a revisar es el origen de la palabra equipal, y esto es lo que abre el análisis histórico que liga con las antiguas culturas nahuas. Cuando usamos esta palabra nos remitimos al mueble tradicional que se fabrica en algunos estados de México cercanos al Océano Pacífico (Fig.1), como Colima, Nayarit, Jalisco y Michoacán. Por lo tanto sabemos de manera superficial que refiere a un mueble, pero en sí ¿qué significa equipal?, ¿de dónde surge la palabra?



Fig. 1 Equipal tradicional proveniente de Zacoalco de Torres, en el estado de Jalisco, México.  
Fotografía tomada por el autor

Uno de los primeros registros de esta palabra fue hecho por Fray Bernardino de Sahagún en su libro *Historia general de las cosas de la Nueva España*, para referirse a ciertos objetos que utilizaban los mexicas para sentarse, describiéndolos como “icpales”<sup>113</sup>, que en el mundo nahua se llamaba *icpalli*. Con el tiempo esta palabra fue modificándose fonéticamente hasta convertirse en equipal, por lo que es una corrupción del náhuatl que se ha traducido como asentadero.<sup>114</sup> Esta idea del equipal entendido como silla es una concepción propia de los españoles que al asimilarlo a su realidad lo descontextualizaron de la significación mítica y simbólica que tenía para los indígenas nahuas, aspecto que no percibieron dadas las semejanzas con las sillas de tipo europeo.

Pero revisemos más a fondo el significado de *icpalli*.

Sobre esta palabra se aprecian algunas definiciones en algunos diccionarios de la lengua náhuatl, así como descripciones de este objeto hechas por algunos de los frailes y personajes que llegaron a las tierras recién conquistadas de Mesoamérica y que se convertiría en la Nueva España.

<sup>113</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 2013). p. 62

<sup>114</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 10

Fray Alonso de Molina llegó a la Nueva España después de la conquista hecha por Hernán Cortés. Su labor fue de gran importancia para el estudio del náhuatl, su libro *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana*, fue un proyecto de registro muy amplio sobre la antigua lengua de los nahuas, estudio que abarcó entre 1555 y 1571, hasta verse publicado en este último año en la Nueva España. En éste Molina nos define la palabra *icpalli* como *affentadero* [sic].<sup>115</sup> A su vez esta palabra proviene de *icpac*, la cual Molina define como “*encima delo alto, o enlo alto de algúa cofa* [sic].”<sup>116</sup>

Otro acercamiento a la definición de *icpalli* es realizada por Rémi Siméon, en su *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, aquí nos describe a *icpalli* como “sillón con respaldo; signo de poder de los antiguos jefes, los únicos que tenían el derecho de usarlos; en s.f. protector, jefe, gobernador, padre, madre, etc.; ... en s.f. *icpalpan, petlapan ni-ca*, estoy sobre el sillón, sobre la estera, es decir, yo gobierno...”<sup>117</sup>.

En el diccionario de Carlos Montemayor la palabra *icpac* la define como sobre, encima. Y a *icpal-li*, como sillón, silla, asiento, equipal<sup>118</sup>. Igualmente la referencia tomada del *Diccionario de aztequismos*, de Luis Cabrera, es equivalente a la palabra equipal.<sup>119</sup> En estos últimos casos ya no se refieren a *icpalli* en relación al náhuatl, sino que la han interpretado directamente como equipal. Esta concepción, según se ha señalado, fue hecha por los españoles debido a la adecuación fonética como palabra prestada, por lo que su significación refiere al pensamiento europeo y no al indígena prehispánico.

Ahora bien, en el diccionario de Montemayor, se encuentra la siguiente definición: “Especie de sillón fabricado con bejuco, carrizo u otate, y forrados el asiento y el respaldo con cuero. *Icpalli*, asiento, de *icpac*, encima de.”<sup>120</sup>

Se observa cómo el significado fue cambiando de referirse a ese elemento como *icpalli* que provenía de una concepción simbólica mítica, hasta traducirse como equipal, palabra que nos refiere a un tipo de sillón o asiento tradicional de México fabricado con materiales específicos; quedando de esta manera desprendida, para la gran mayoría de la gente, de sus antecedentes prehispánicos y por consiguiente del simbolismo que tuvo dentro de los grupos nahuas. Por lo tanto la palabra equipal se entiende como asiento, silla o sillón en su sentido general.

---

<sup>115</sup> Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (México: Editorial Porrúa, 2001).

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* (México: Siglo XXI Editores, 1981).

<sup>118</sup> Carlos Montemayor, *Diccionario del náhuatl en el español de México* (México: UNAM, 2007). p. 29

<sup>119</sup> Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos* (México: Ediciones Oasis, 1988).

<sup>120</sup> Montemayor, *Diccionario del náhuatl en el español de México*.

De manera que el equipal que se conoce en la actualidad tiene una relación con el antiguo *icpalli* de la cultura nahua, pero ¿cómo eran estos objetos? Carrillo y Gariel al hablar de los registros hechos en algunos de los primeros códices durante la Colonia, menciona que existen representaciones de dirigentes indígenas sentados sobre un *icpalli*, diciéndonos que “comúnmente se presentan en tres variedades. Unos llevan el asiento y el respaldo de simple tejido de tule, como las esteras o petates; otros están tapizados con pieles que conservan el pelo del animal, y finalmente los que están cubiertos con cuero adobado.”<sup>121</sup>

El último ejemplo que menciona Gariel, sabemos por su descripción que se refiere al equipal tradicional y que ha sido señalado en la figura 1. Acerca del recubrimiento hecho de tule o de palma era una técnica constructiva utilizada ya antiguamente por las culturas mesoamericanas, así como el uso de las pieles de animales, y principalmente la del jaguar, que fuera un animal representativo y simbólico de las culturas prehispánicas, (ver Figs. 2 y 3).

Sobre la imagen 3, Carrillo menciona que “es el equipal en la última fase de su desarrollo”. Lo que se puede interpretar como antecedente del equipal tradicional que conocemos comúnmente y que se muestra en la figura 1. Aunque en esta investigación se cree que el equipal tradicional fue resultado de un mestizaje entre varias culturas, no sólo entre los españoles y los nahuas, sino que también influyó el *uwéni wixárika*, tal y como se demostrará más adelante. Ahora, sobre esto que menciona Gariel cuando dice que es el equipal en las últimas fases, cabe preguntar entonces, ¿cuáles fueron las anteriores?



Fig. 2 Representante indígena sobre un *icpalli*, recubierto con tejido de tule. Proveniente del *Códice García Granados*, en Carrillo y Gariel (1957).



Fig. 3 Dirigente indígena sentado sobre un *icpalli* con recubrimiento en piel de jaguar. Proveniente del *Códice García Granados*, en Carrillo y Gariel (1957).

<sup>121</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 10

## Los diferentes tipos de *icpalli*

Se ha optado por considerar al *icpalli* como la palabra genérica para agrupar a los distintos objetos en los cuales se sentaban, ya sean estos rollos atados, el prisma cuadrangular, así como los que tenían respaldo, mismos que se explican a continuación. Óscar Salinas en su libro *Tecnología y Diseño en el México prehispánico*, nos explica algunas de estas variantes según los materiales con los que eran construidos<sup>122</sup>, de los cuales encontramos referencias gráficas hechas por los informantes indígenas de Fray Bernardino de Sahagún, mismas que fueron registradas en los *Primeros Memoriales* del *Códice Matritense*.<sup>123</sup>

- *Xiuiçpalli*: elaborado con hierba (Fig. 4a)
- *Zacaicpalli*: elaborado con zacate (Fig. 4b)
- *Cuauhxiuiçpalli*: elaborado con varas (Fig. 4c)
- *Ixhuaicpalli*: elaborado con palma
- *Tollicpalli*: elaborado con tule (Fig. 4d)

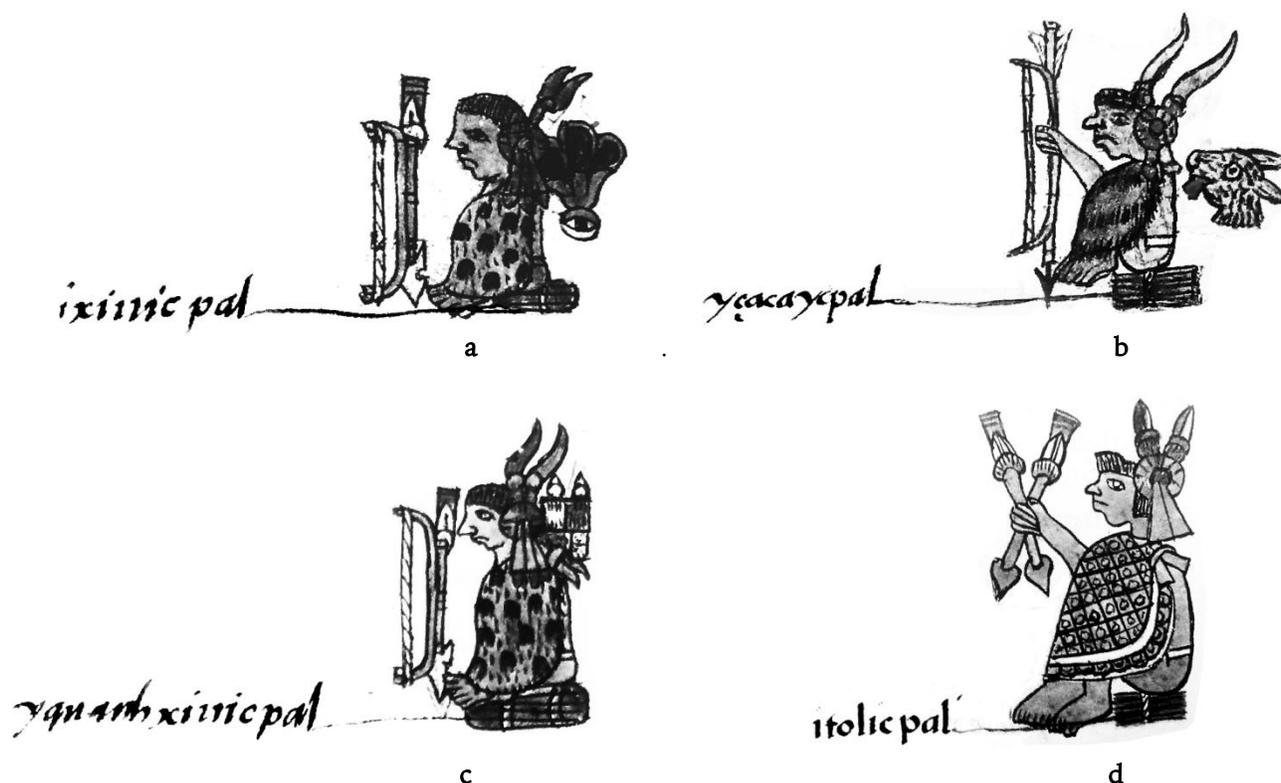


Fig. 4. a) *xiuiçpalli* b) *zacaicpalli* c) *cuauhxiuiçpalli* d) *tollicpalli*  
*Códice Matritense* de Fray Bernardino de Sahagún, siglo XVI.

<sup>122</sup> Óscar Salinas, *Tecnología y diseño en el México prehispánico* (México: Designio, 2010). p. 82

<sup>123</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Primeros Memoriales*, Facsimile Edition (Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1993).

Existen otras dos versiones de *icpalli*: uno relacionado directamente con los Dioses, llamado *teoicpalli*; mientras que otro era exclusivo para los *tlatoque* (gobernantes nahuas: *tlatoani* sing, *tlatoque*, pl.). En estos *icpalli* encontramos una relación de carácter político y sagrado que estaba íntimamente ligada a la estructura social de aquella época.

- *Tepotzoicpalli*: Era utilizado por los gobernantes nahuas, es decir por los *tlatoque*. La palabra proviene de *tepotzotl*, joroba, espinazo, y de *icpalli*.<sup>124</sup> (fig. 5)
- *Teoicpalli*: que viene de la palabra *teotl*, Dios, y de *icpalli*. Esta versión estaba caracterizado por el respaldo alto y por incrustaciones de materiales preciosos de gran valor para los indígenas prehispánicos, así como la voluta de jícara. Por sus características especiales sobre éste eran colocadas esculturas de los Dioses mexicas.<sup>125</sup> (fig. 6)



Fig. 5 El *tlatoani* Moctezuma sobre un *tepotzoicpalli*.  
Tomado del *Códice Matritense*, de Fray Bernardino de Sahagún



Fig. 6 Representación de un *teoicpalli* caracterizado por las patas de *xicalicoliuhqui*, volutas de jícara. Proveniente del *Códice Borbónico*, en Carrillo y Gariel (1957).

<sup>124</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 8

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 9

Otras tres relaciones con el *icpalli* son mencionadas por Salinas: *tlatocaicpalli*, *cuauhicpalli*, *quecholicpalli*.<sup>126</sup> El primero se comprende como el *icpalli* para los *tlatoque* (más adelante se explica esto); el segundo su raíz refiere a *cuahuitl*, árbol; y el último proviene de *quecholli*, que es un ave de plumas rojas, según la define Ángel Ma. Garibay, entendiéndolo como “asiento precioso” y relacionado con las fiestas de los Dioses solares.<sup>127</sup>

Sahagún hace referencia al *quecholicpalli* en una descripción de la fiesta dedicada a *Xipe Totec*, en el segundo mes del calendario nahua conocido como *Tlacaxipehualiztli*. En ésta describe cómo los cautivos de guerra dispuestos para el sacrificio a *Xipe* eran puestos a pelear contra cuatro guerreros: dos de ellos vestidos de águila y otros dos vestidos de tigre. Antes de ser acuchillados, salían del templo de *Yopico* muchos sacerdotes y atrás de ellos venían los cuatro guerreros mencionados como en procesión, “iban hacia donde estaba la piedra como muela donde acuchillaban los cautivos, y rodeábanla todos y sentábanse en torno de ella, algo redrados, en sus *icpales* que llaman *quéchol icpalli*, estaban todos ordenados. El principal sacerdote de aquella fiesta, que se llamaba *Iooallaoaoa*, se asentaba en el más honrado lugar, porque él tenía cargo de sacar los corazones a aquellos que allí morían; y estando sentados comenzaban luego a tocar flautas, trompetas, caracoles, y a dar silbos y a cantar”.<sup>128</sup>

Con esto se hacen notar las diferencias de los tipos de *icpalli*. De modo que en el contexto de esta investigación se establecen dos sentidos en los que puede ser comprendido. El primero hace referencia a los que son concebidos como asentaderos propiamente dichos, objetos que podían ser utilizados por cualquier persona de la comunidad, sin ninguna finalidad ritual. Y por lo que respecta al segundo sentido, hace referencia tanto al *tepotzoicpalli* como al *teoicpalli*, en los que su uso se encontraba restringido por el nivel jerárquico y espiritual de la tradición nahua; el *tepotzoicpalli* reservado para el máximo dirigente espiritual, que era el *tlatoani*, mientras que el *teoicpalli* usado únicamente para colocar a sus Dioses. En estos dos últimos casos ya no se les puede tratar únicamente como si fueran sillas, ya que en ambos está implícita la dimensión simbólica; y este carácter es el que busca la investigación, es decir, se dirige a entender al *icpalli* no como objeto de uso común sino como símbolo, y principalmente en la evocación que tenía en relación con el *tlatoani*.

---

<sup>126</sup> Salinas, *Tecnología y diseño en el México prehispánico*.

<sup>127</sup> Ángel Ma. Garibay, “Vocabulario de las palabras y frases que usa Sahagún en su obra,” en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún (México: Porrúa, 2013). p. 915

<sup>128</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 98

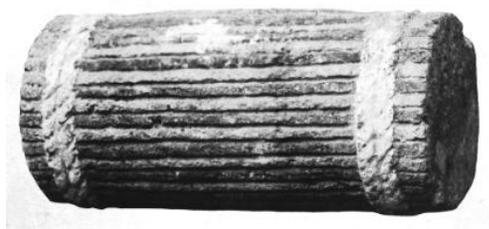
## Los materiales en la manufactura del *icpalli*

El material que mayormente fue utilizado para la hechura de estos objetos fue el tule o *tollin* en náhuatl que se conoce como junco, espadaña o enea. Esta es una planta de tallo circular de color verde que puede llegar a medir entre uno y tres metros de altura. Por lo general se da en las inmediaciones de lugares acuíferos. Ha tenido un uso muy extendido en la confección de objetos.

Con el uso del tule surgió uno de los objetos que fue mayormente utilizado en época prehispánica, la estera; misma que la Real Academia de la Lengua Española define como “tejido grueso de esparto, juncos, palma, etc., o formado por varias pleitas cosidas, que sirve para cubrir el suelo de las habitaciones y para otros usos.” Esta palabra tiene su referente en la lengua náhuatl en la palabra *petlatl* de la que deriva *petate*.

El *petate* fue utilizado de diversas maneras en el mundo mesoamericano, se usó como cama, se sabe que en las noches se desenrollaba este objeto y se utilizaba para dormir sobre él, por las mañanas se enrollaba de nuevo guardándose para liberar el espacio de las recámaras. De igual manera era utilizado para comer, se extendía a un lado del fuego y sobre éste se colocaban los platos con comida a manera de mesa. Este tejido se utiliza, desde aquella época y hasta nuestros días, para la elaboración de diversas artesanías como cestas, muñecos, sombreros, etc. A su vez, fue tan difundido que se utilizó para recubrir a los muertos antes de ser enterrados, de ahí la expresión “ya se *petateó*”, que se dice cuando alguien ha muerto.

Así pues, con el tule también era confeccionado el *icpalli*, de ahí el nombre de *tollicpalli*, del cual existieron dos versiones: una consistía en amarrar las varas de esta planta y formar un rollo (Fig.4d y 7a). La otra fue una versión más sofisticada que consistía en un prisma cuadrangular que era recubierto con el tejido del *petate*, y debido a que éste era hecho de tule también se le consideraba *tollicpalli*, (Fig. 7b).



a



b

Fig. 7: a) *tollicpalli* de piedra encontrado en la calle de “las Escalerillas”, hoy República de Guatemala, en la ciudad de México. Actualmente en el Museo Etnológico de Berlín. Fuente: [www.deutsche-digitale-bibliothek.de](http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de)  
b) Representación de un *tlacuilo* sentado sobre un *tollicpalli* cuadrado. Proveniente del *Códice Mendoza*.

Repasando los diferentes tipos según el material de elaboración, tenemos: *tolicpalli* (de *tollin*, tule, y de *icpalli*, asentadero), el *xiuicpalli* (de *xihuitl*, hierba y de *icpalli*), el *zacaicpalli* (de *zacatl*, zacate y de *icpalli*), el *cuahxiuicpalli* (de *cuahuitl*, árbol, *xiu*, hierba e *icpalli*). En lo que respecta a los materiales con los que eran recubiertos, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún nos explica sobre los asientos con respaldo que:

“Usaban los señores de unos asentamientos hechos de juncias y de cañas, con sus espaldares, que llaman *tepotzoicpalli*, que también los usan ahora, pero en el tiempo pasado, para demostración de su majestad y gravedad, aforrábanlos con pellejos de animales fieros como son tigres y leones, y onzas y gatos cervales, y osos, y también de ciervos, adobado el cuero. También unos asentamientos pequeños cuadrados y de altor de una mano con su pulgada, o un palmo, que llaman *tolicpalli*, los aforraban con estos mismos pellejos dichos para asentamientos de los señores.”<sup>129</sup>

De modo que una en una primera versión del *tolicpalli* se tenía el que era hecho con las ramas del tule y se ataba, mientras que en una evolución se logró el diseño cuadrado con recubrimiento de petate o bien con pieles de animales, dotándolos de un carácter simbólico ligado a la importancia de los gobernantes (Fig. 8), que era de uso exclusivo de estos últimos; mientras que las versiones más austeras del *icpalli* eran utilizadas por las demás personas del grupo. El *icpalli* cuadrado fue utilizado tanto por la gente común como por los gobernantes, hasta la creación del *tepotzoicpalli*; pero en este primer *icpalli* cuadrado lo que diferenciaba su función era la dimensión simbólica que adquiriría cuando, en el caso de los *tlatoque*, se le colocaba sobre un petate.



Fig. 8. a, b. Dos representaciones de gobernantes sentados sobre un *tepotzoicpalli* con forro de animal. *Códice Chavero*, en Carrillo y Gariel (1957)

<sup>129</sup> Ibid. p. 442

## El tule en el universo simbólico de los nahuas

Este apartado propone adentrarse en la significación que existía entre los nahuas hacia el tule, más allá de que lo vieran como un elemento vegetal que les servía para la confección de diversos objetos, en sí mismo éste tenía características simbólicas que lo hacían un material con atributos divinos. Desde su uso en la elaboración del *icpalli* dedicado al *tlatoni*; como en la fabricación de la cesta donde los *teomama*, “cargadores del Dios”, transportaron a *Huitzilopochtli*; hasta su relación con la ciudad ideal, como la *Tollan*, “lugar entre los tules”.

En esta investigación se cree que la importancia de esta planta está en relación a sus características bajo las cuales se da, ya que se desarrolla a un lado de las zonas lacustres y se encuentra en contacto directo con el agua, así como que sus características formales la hacen ser delgada y crecer hacia lo alto, entre uno y tres metros. Esta característica hace pensar en la cosmovisión mesoamericana sobre los rumbos cósmicos y el eje central, el cual era de gran importancia ya que este eje conectaba los tres niveles del cosmos, es decir, el inframundo (por debajo del agua y de la tierra), la región central relativa al plano terrenal, y el nivel celeste que se elevaba hacia el cielo. Así pues, se señala en este estudio que el tule simbólicamente se relacionaba con el eje central, de la misma manera en que lo hacía el *ahuehuete*, o el árbol de la ceiba entre los mayas.

Según las crónicas, cuando los mexicas parten del lugar mítico de Aztlán *Chicomoztoc*, son dirigidos por su Dios *Tetzauhteotl*, y por un guerrero llamado *Huitzilopochtli*, quien era el que establecía comunicación con dicho Dios. Antes de morir supo que dentro de sus huesos y su cráneo habitaría *Tetzauhteotl* y quedarían unidos; así fue como este Dios de los mexicas se llamó posteriormente *Huitzilopochtli*.<sup>130</sup> Sobre la marcha hacia la región prometida, este Dios fue transportado por los llamados *teomama*, y tal como se señala en el texto atribuido al jesuita Juan de Tovar, estos iban “llevando consigo este ídolo metido en un arca de juncos.”<sup>131</sup> Así vemos que al ser el elemento con el cual era fabricado el soporte mediante el cual transportaron a *Huitzilopochtli*, debía tener particular importancia simbólica.

Siguiendo las crónicas, en su peregrinación desde Aztlán, los mexicas buscaban el lugar señalado por su Dios *Huitzilopochtli*, que les había prometido como un lugar lleno de abundancia. Largo fue el recorrido que hicieron los mexicas buscando las señales; y así, recordando lo que

---

<sup>130</sup> Silvia Limón Olvera, *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009). p. 83

<sup>131</sup> Juan de Tovar, *Origen de los mexicanos* (Madrid: Dastin S.L., 2001). p. 34

señala el astrónomo Anthony Aveni, la elección del lugar sagrado estaba relacionado con las creencias cosmológicas; este aspecto divino podía manifestarse por señales vistas en el cielo o en la tierra, determinadas por elementos como la presencia de algunos animales o la ausencia o presencia de determinadas plantas.<sup>132</sup>

La búsqueda del sitio divino entre los mexicas, se encuentra estrechamente relacionada con el tule, éste elemento era la señal por la cual identificarían el sitio prometido. En los diversos lugares en los que este grupo se asentó durante toda su migración, siempre lo hicieron metiéndose entre los tules y las cañas. En un lugar rodeado de estas plantas es donde la hierofanía se hizo presente. La fundación de Tenochtitlán está ligada al mito del sacrificio de *Copil*, sobrino de *Huitzilopochtli* hijo de su hermana *Malinalxochitl*. La historia cuenta que *Copil* ya siendo grande busca a su tío para vengar el abandono de su madre, pero lo matan y lo sacrifican sacándole el corazón, según las *Relaciones* de Chimalpahin, fue muerto por *Cuauhtlequetzqui*, “su corazón fue entregado a *Tenoch*, el cual fue enterrado entre los tules y las cañas. [...] En ese lugar *Tenoch* verá un águila devorando una serpiente...”<sup>133</sup>

Más adelante en las mismas crónicas, se narra cómo sobre el lugar en el cual fue enterrado el corazón de *Copil*, fueron vistas las señales y donde posteriormente brotó el nopal donde se posó el águila. Las crónicas narran este descubrimiento como un acontecimiento de características místicas, así encontramos su descripción en Juan de Tovar:

“Discurriendo y andando a unas partes y a otras entre los carrizales y espadañas, hallaron un ojo de agua hermosísimo donde vieron cosas maravillosas y de grande admiración, las cuales habían antes pronosticado sus sacerdotes, diciéndolo al pueblo por mandato de su ídolo. Lo primero que hallaron en aquel manantial fue una sabina blanca muy hermosa al pie de la cual manaba aquella fuente; luego, vieron que todos los sauces que alrededor de sí tenía aquella fuente, eran todos blancos, sin tener ni una sola hoja verde, y todas las cañas y espadañas de aquel lugar eran blancas, y estando mirando esto con grande atención, comenzaron a salir del agua ranas todas blancas y muy vistosas.”<sup>134</sup>

Estas visiones fueron las señales con las cuales pudieron reconocer aquel lugar como el destinado para establecer la ciudad donde gobernaría *Huitzilopochtli*; y siguiendo a Tezozomoc nos dice que “al ver esto, los antiguos lloraron y dijeron: «Seguramente aquí a ha de ser. Porque ya hemos visto lo que nos [pre]dijo el sacerdote Huitzilopochtli: ‘Vereis muchos [prodigios] en medio de los tules y las cañas’. Ya lo hemos visto y admirado; en verdad [todo] ha sucedido conforme a la

<sup>132</sup> Anthony F. Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo* (Fondo de Cultura Económica, 2013). p.304

<sup>133</sup> Domingo Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*, vol. I. Traducción y paleografía de Rafael Tena (México: CONACULTA, 2003). p. 161

<sup>134</sup> Tovar, *Origen de los mexicanos*. p. 47

palabra que nos dijo.»<sup>135</sup> Con esto se hace notar que las señales debían ser encontradas entre los tules, entendiéndose que esta planta poseía para los antiguos nahuas una asociación con la divinidad. La antigua ciudad de Tenochtitlán también era llamada *Toltzalan Acatzalan*, de *tollin*, tule y de *acatl*, caña, que puede entenderse como “entre los tules, entre las cañas”. Estas dos fueron las plantas sagradas entre las que se manifestó la visión de la ciudad prometida, y entre las cuales se fundaría la ciudad de México Tenochtitlán, ahora ya desaparecida. En las imágenes de abajo (Fig.9-11) se muestra un fragmento del *Códice Xolotl*<sup>136</sup>, en donde aparecen los glifos de *Toltzalan Acatzalan*.

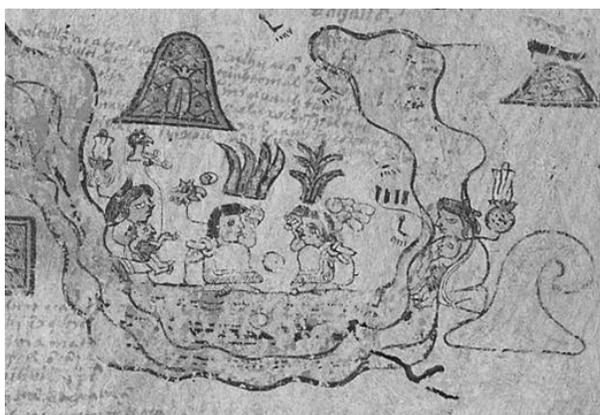


Fig. 9 *Códice Xolotl*, (fragmento).



Fig. 10 Glifo de *Toltzalan*, “entre los tules”. *Códice Xolotl*, (detalle).



Fig. 11 Glifo de *Acatzalan*, “entre las cañas”. *Códice Xolotl*, (detalle).

El tule y su relación con la ciudad no sólo afectaría al pueblo mexicana, sino que la relación de éste con las antiguas ciudades mesoamericanas de mayor importancia siempre estuvo presente. Una de las maneras de referirse a las ciudades que tenían una característica cosmopolita era llamándolas *Tollan*, que quiere decir “lugar entre los tules”. No es aquí el lugar para hablar sobre las discusiones en torno a cuál es la *Tollan* original, sobre lo cual que hay quienes optan por denominar a la antigua ciudad de Teotihuacán como la *Tollan* primigenia, y quienes, a partir de la mesa redonda de 1941, ven a la Tula de Hidalgo como la Tula histórica. Sobre esto es importante lo que Davies menciona, que “no se puede determinar un valor absoluto para esta palabra, ya que su sentido dependerá del contexto.”<sup>137</sup> Lo que interesa aquí es revisar el aspecto simbólico del tule en relación con las ciudades. Davies entiende esta palabra más como un concepto el cual tiene una

<sup>135</sup> Hernando Alvarado Tezozómoc, “Crónica Mexicayotl,” en *Tres crónicas mexicanas*. Paleografía y traducción de Rafael Tena (México: CONACULTA, 2012). p. 73

<sup>136</sup> *Tlachia* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 31 de enero de 2016]. Disponible en la Web <<http://tlachia.iib.unam.mx>>

<sup>137</sup> Nigel Davies, *The Toltecs. Until the Fall of Tula* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1978). p. 30

triple connotación, y que puede entenderse como “lugar entre los tules”, o como “metrópolis”, e igualmente como una ciudad ideal en referencia a Quetzalcóatl.<sup>138</sup>

Sahagún interpreta la *Tollan* como “lugar de fertilidad y abundancia”<sup>139</sup>. Ésta refería no únicamente a una ciudad determinada como en el caso de Tula o Teotihuacán, sino que también había una *Tollan* celeste, la cual podía estar relacionada con los Dioses de la lluvia debido a su correspondencia con la abundancia y la vegetación. Así para Krickeberg, era “no sólo el centro del mundo, sino el cielo y, en especial, el cielo nocturno, como lo hizo notar K. T. Preuss. [...] La descripción parece referirse a un país celeste paradisiaco, centro de origen de todas las plantas útiles y desde el cual brillan las estrellas como modelos celestes de los primeros hombres.”<sup>140</sup> Mediante esta descripción se nota que el tule era visto como una planta de origen celeste, entre los cuales se encontraba la ciudad mítica y celestial, de la que las ciudades mesoamericanas eran modelos terrenales, imitaciones de este lugar divino que existía entre los tules sagrados.

De modo que la ciudad de Tenochtitlán, como algunas otras del Altiplano, ya sea Cholula, Xochicalco o Teotihuacán, eran concebidas como *Tollan*, por referirse a un origen divino y mítico. Al respecto de esto y siguiendo sobre Tenochtitlán, señala Davies, que con esta ciudad, la cual a veces era conocida como *Toltzallan Acatzallan*, “la Tollan, el original lugar de los tules, renació.”<sup>141</sup> Aspecto de importancia simbólica para los mexicas que se señalaban a sí mismos como los herederos del pasado tolteca.

Con esto se precisa la dimensión simbólica con la que los antiguos nahuas dotaban al tule, quedando claro que no sólo era una planta que usaban para confeccionar sus objetos, sino que como sociedad basada en estructuras míticas, toda su vida estaba comprometida con los fines religiosos y espirituales, este aspecto de su vida abarcaba hasta sus propias actividades cotidianas. Por tanto no resulte fortuito el uso del tule para la fabricación del *icpalli*, y mucho menos en la elaboración del *tepotzoicpalli*, que como se verá, se encontraba ligado al ejercicio del poder llevado a cabo por el *tlatoani*. Así pues, el tule será una primera relación simbólica con el *icpalli*, como objeto ligado al poder y la divinidad. En relación a esto último, es preciso recordar que los tules se daban por virtud de la divinidad de uno de los Dioses del agua, *Nappatecuhtli*, según la mitología de los mexicas.

---

<sup>138</sup> Ibid. p. 52

<sup>139</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 429

<sup>140</sup> Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997). p. 130

<sup>141</sup> Nigel Davies, *Los antiguos reinos de México* (Fondo de Cultura Económica, 2013). p. 160

## La creación mítica del *icpalli* y su relación con los Dioses del agua

Al revisar la manera en que las sociedades mesoamericanas estructuraban su existencia y toda su realidad, queda claro que lo que se encontraba en el fondo de este orden era el aspecto mítico de cada pueblo. Según lo mencionado por Eliade, los mitos eran los elementos mediante los cuales algún rito, una ceremonia, o cualquier objeto del mundo eran dotados de antigüedad y legitimados como sagrados. Los mitos cuentan las maneras en qué algo ha llegado a existir entre nosotros, son los modelos a partir de los cuales se modelaban las conductas, las actividades, las ceremonias, los objetos y cualquier otro aspecto de la vida.

Se ha revisado un primer acercamiento simbólico del *icpalli* por medio del uso del tule para su fabricación, y en una de las descripciones que nos hizo Sahagún sobre la utilización del *quecholicpalli* dentro de una de las ceremonias de *Xipe Totec* en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, se observó que éste era utilizado por los sacerdotes y por los guerreros. De modo que su uso estaba ligado a ciertos aspectos sagrados y ceremoniales, por lo que debía ser portador de un trasfondo mítico que explicara su origen, y la manera en que se justificaba su aparición y uso en las ceremonias sagradas.

Nos ha llegado parte de este origen mítico sobre la creación del *icpalli*, y como objeto sagrado ha sido creado por *Nappatecuhtli*, “el cuatro veces señor”, uno de los llamados Tlaloques, quienes ayudaban a Tláloc a repartir el agua por el mundo. Estos eran ministros que estaban relacionados con los cerros, las nubes y con el agua, y de una manera más sintética, Johanna Broda nos dice que, “Tláloc no era más que el nombre genérico del grupo de los Tlaloques”.<sup>142</sup> Así que podemos relacionar directamente la creación del *icpalli* con uno de los Dioses más antiguos de la religión mesoamericana.

Sahagún nos da una descripción de *Nappatecuhtli*, y nos dice de éste que “era el Dios de los que hacen petates e *icpales*, y que él fue el inventor de este arte y que por su virtud crecían y se criaban las espadañas, juncias y juncos. Todos los oficiales de petates e *icpales* y *tlacuextes* tenían a éste por Dios, y le hacían fiesta cada año. El sacerdote de este Dios que ellos llamaban *ixiptla*, que quiere decir su imagen<sup>143</sup>, acostumbraba andar por las casas con una jícara con agua en una mano, y un ramo de salce en la otra, y rociaba con el ramo las casas y personas.”<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Johanna Broda, “Las Fiestas Aztecas de Los Dioses de La Lluvia,” *Revista Española de Antropología Americana* 6 (1971). p. 254

<sup>143</sup> Con esto, Sahagún se refiere a las llamadas “semejanzas”, las cuales según Yolotl González podían ser de dos tipos: “sacerdotes ataviados con el traje de algún Dios, o víctimas destinadas al sacrificio que representaban a la deidad en cuyo honor iban a morir.” en Yolotl González Torres, *El culto a los astros entre los mexicanos* (México: SEP Setentas Diana, 1981). p. 45

<sup>144</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 62

Se observa que por gracia de este Dios era que los tules se daban en el mundo, así nuevamente vemos que existe una relación sagrada con el tule en tanto que es una planta que es dada por *Nappatecutli*. Los llamados *petlachiique* eran los encargados de este oficio, quienes procuraban los cuidados del templo dedicado a este Dios, edificio que se encontraba dentro de Tenochtitlán. Sahagún menciona a este templo como el número 63, y de éste dice que lo llamaban “*Nappatecutli iteopan*; [...] en el cual mataban la imagen de este Dios, que era un cautivo vestido con los ornamentos de este Dios; matábanle a la media noche, cada año, en la fiesta de *tepéilhuitl*.”<sup>145</sup> Johanna Broda señala que este templo también era conocido como *Nappateco*.<sup>146</sup>

De manera que los mitos relatan el origen de los acontecimientos y las cosas, así nos dice Eliade que los mismos oficios son enseñados por un ser sobrenatural que les explicó a sus antepasados cómo realizar determinada práctica.<sup>147</sup> Así se observa en relación al petate y al *icpalli*, objetos que fueron enseñados a los *petlachiique* por parte de un ser sobrenatural, por uno de los Tlaloques. Por lo tanto era obligación de estos oficiales cuidar del *Nappateco*, así “tenían cuidado de ataviar y componer, y barrer, y limpiar, y sembrar juncia en el templo de este Dios. Tenían así mismo cuidado de poner petates y asentaderos de juncia, que llaman *icpales*, y que hubiese allí toda limpieza y todo atavío, de manera que ni una paja, ni otra cosa estuviese caída en el templo.”<sup>148</sup>

Esto es lo que llegó hasta nosotros sobre la creación mítica del *icpalli*, y como tal, se piensa que debió haber existido entre los antiguos mexicas un mito en el que se relatara la manera en que en el origen de los tiempos *Nappatecutli* creó el primer *icpalli* y la manera en que este oficio fue enseñado a los *petlachiique*. Por desgracia esta historia no llegó hasta nuestros días, a diferencia de la cultura *wixárika*, de la cual sí ha sido posible conservar el relato mítico de la creación del *uwéni*, mismo que registró Lumholtz durante sus viajes en la sierra del Nayar, tal como se analiza en el siguiente capítulo.

A todo esto se menciona que el oficio de los *petlachiique* y la fabricación del *icpalli* y de petates, eran tenidos en la antigua cultura nahua como una labor de orden sagrado. Las palabras de los sabios antiguos que decían a los más jóvenes eran las denominadas *huehuetlatolli*, y sabemos de éstas que eran consejos para llevar una vida recta y llena de virtud. Una de estas antiguas palabras fue registrada por Sahagún, en la cual el padre aconseja a sus hijos sobre cómo llegar a Dios, y las maneras en qué pudieran lograr esto: “[...] y los que de su voluntad con todo corazón velan de noche y madrugan de mañana, a barrer las calles y caminos y limpiar las casas, y componer los

---

<sup>145</sup> Ibid. p. 159

<sup>146</sup> Johanna Broda, “Estratificación social y ritual mexica. Un ensayo de antropología social de los mexica,” *INDIANA* 5 (1979): 45–82.

<sup>147</sup> Eliade, *Mito y realidad*. p. 140

<sup>148</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 46

petates e *icpales*, y aderezar los lugares donde Dios es servido con sacrificios y ofrendas; los que hacen esto se entran a la presencia de Dios...”<sup>149</sup> Así pues, el *icpalli*, tenía un connotación más profunda, su dimensión simbólica evocaba una conexión con lo sagrado para los antiguos nahuas.

Otra descripción que ha llegado de *Nappatecuhtli* (Fig.12), es la que da Torquemada, en ésta encontramos a un Tlaloque que posee demasiadas virtudes y de una significación muy amplia y variante, sobre él nos dice:

“Un Dios hubo entre estas gentes que fue abogado y protector de los petateros, que son los que hacen esteras de juncia, enea o espadaña y palma. [...] llamábase Nappatecuhtli, que quiere decir cuatro veces señor, [...] le llamaban Tepahpaca, Teaaltati, que quiere decir limpiar o labrar. [...] Decían también de este ídolo que hacía mercedes y que era muy liberal y por esto le llamaban Quitzetzelohua, que quiere decir cernir o esparcir, derramando cosa molida y hecha polvo. [...] Decían de él que era fácil en conceder lo que le pedían, y por esto le llamaban Tlaitlanililoni, [...] le llamaban Tlanempopoloa, que quiere decir el que es largo y liberal. [...] Le llamaban Teatzelhuia, que quiere decir el que rocía con agua; y que era muy agradecido a los que le servían, y por esto decían de él Amotenenqua, que quiere decir muéstrase agradecido. Por estas propiedades, que a este mal ídolo aplicaban, creyendo ser así que concurrían en él todas estas cosas, lo adoraban y lo tenían en mucha veneración; y por ellas mismas pudo ser que le diesen el nombre de Nappatecuhtli, que quiere decir cuatro veces señor, como quien dice, tiene la virtud y poderío de cuatro Dioses.”<sup>150</sup>

En esta descripción de Torquemada vemos la gran importancia y la mucha estima que el pueblo mexica sentía hacia *Nappatecuhtli*, haciéndonos ver todas las bondades de que era capaz, además que el poderío de éste no se limitaba a lo que nos es mencionado por Torquemada, la amplitud y complejidad de este Tlaloque es más basta.

Dentro del significado del propio nombre de este Dios, es decir, del “cuatro veces señor”, se establece una relación directa con los cuatro puntos cardinales, con los rumbos del universo que representaron una gran importancia en el pensamiento de los antiguos, no sólo de los mexicas sino de todos los pueblos que conformaron Mesoamérica. Sabemos que cada uno de estos tenía sus propias asociaciones simbólicas, y que complementada con la quinta región, el eje central, era como se conformaba la visión del universo. Sobre este aspecto cuádruple de *Nappatecuhtli*, encontramos lo siguiente: “Por ende, Tláloc, cuyo punto cardinal es el sur, también es el Dios cuádruple, llamado Nappatecuhtli. Al desdoblarse en cuatro, Tláloc era colocado simbólicamente como postes o árboles cósmicos en los confines del mundo sosteniendo el cielo de la Tierra.

---

<sup>149</sup> Ibid. p. 328

<sup>150</sup> Fray Juan De Torquemada, *Monarquía Indiana Vol. 3* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976). pp. 97

Nappatecutli se desdoblaba, a su vez, en los cuatro Tlaloques que separaban a la Diosa primordial. Pero en los postes cósmicos no solo se manifiesta la cuadruplicidad de Tláloc, sino que también refleja los cuatro puntos cardinales y elementos primordiales de la Tierra y los cielos.”<sup>151</sup>

De modo que al ser Tláloc una manera en la que eran conjuntados todos los Tlaloques, se puede decir que al referirnos a alguno de estos nos referimos a un determinado aspecto de Tláloc; tal como señala la descripción que hace Yleana Acevedo. Así pues, esto mismo se aplicaba a la mayoría de los Dioses prehispánicos, de modo que un determinado Dios podía conocerse a partir de otros nombres, como el caso de *Nappatecutli* en la descripción de Torquemada. De esta manera Tláloc, como *Nappatecutli*, hacía las veces de los postes cósmicos del universo, de las cuatro regiones cósmicas según la cosmovisión mexica.



Fig. 12 Representación de *Nappatecutli*. Tomado del *Códice Matritense*

También se sabe por la *Leyenda de los Soles*, que los Tlaloques eran los dueños primigenios del maíz (el blanco, el negro, el amarillo y el verdeazul), los cuales fueron robados por Quetzalcóatl habiéndose convertido en hormiga para poder entrar al interior de la montaña en donde estos se encontraban; así el maíz se volvió el alimento con el cual fueron alimentados los hombres después de la creación de estos por parte de Quetzalcóatl.<sup>152</sup> Con esto se señala la asociación de los Tlaloques con uno de los alimentos que tuvo mayor importancia en Mesoamérica: el maíz. Al respecto nos comenta José Alcina, que esta correlación entre los distintos colores de maíz y los cuatro Tlaloques, tienen su correlato con los rumbos del universo.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Yleana Acevedo Whitehouse, *El camino del héroe, soñador de lluvia y granizo. Elementos que conforman el mundo de los graniceros a través de una perspectiva arquetípica* (Indiana: Trafford, 2014). p. 31

<sup>152</sup> “Leyenda de Los Soles,” en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Paleografía y traducción de Rafael Tena (México: CONACULTA, 2011).

<sup>153</sup> José Alcina Franch, “Tláloc y los Tlaloques en los códices del México Central,” en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 25 (México: UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1995). p. 32

Según lo visto acerca de *Nappatecuhtli*, se determina la segunda relación simbólica en el *icpalli*. Éste fue una creación mítica hecha por este Dios, y como tal, se entiende que provenía de Tláloc. De tal modo la importancia de estos Tlaloques, estaba en ser poseedores del alimento sagrado del maíz, y por quienes los tules, la materia prima del *icpalli*, se criaban en las cercanías de los lagos. De mayor importancia se considera el aspecto de *Nappatecuhtli* en relación a los cuatro rumbos cósmicos; así, al estar relacionado con la creación mítica del *icpalli*, se piensa que éste a su vez tenía una relación simbólica con los cuatro rumbos del universo, con los pilares cósmicos que sostenían el cielo.

Pero ¿para qué habían sido determinadas estas dos relaciones simbólicas con el *icpalli*, la del tule y la de *Nappatecuhtli*? Esto es lo que se propone explicar en el siguiente apartado en donde se expone una tercera relación simbólica asociada al cargo divino del *tlatoni*.

### **El *icpalli* como símbolo de gobierno**

En este apartado se revisa la asociación que el *icpalli* tuvo directamente con el gobierno por parte de los *tlatoque*; analizándose desde la cultura mexicana ya que de ésta es de la que más registros se encuentran en las fuentes. Se intenta profundizar para determinar el origen de este objeto y su simbolismo, explorando esta asociación simbólica, e intentando responder cómo es que se gestó esta expresión y de qué manera fue transmitida hasta el último pueblo mesoamericano que fue el mexicana. Paralelamente al responder esto también se hará un intento por determinar un momento aproximado para fechar su origen.

Recuérdese en este punto la definición de Rémi Simeón, y la interpretación que hace sobre la frase *icpalpan, petlapan ni-ca*, que significa “estoy sobre el *icpalli*, sobre el petate”, es decir, yo gobierno. Resulta relevante señalar la importancia de estas dos palabras al estar juntas, es decir, cuando formen un diafratismo, los cuales se define Miguel León-Portilla como “vocablos pareados, que eran muy utilizados en el náhuatl y que metafóricamente connotan determinadas ideas y objetos.”<sup>154</sup> Reforzando esta idea Pablo Escalante hace mención a este mismo diafratismo como “*in petlapan in icpalpan*”, interpretado como el lugar del petate, el lugar del *icpalli*; refiriendo con esto al cargo de poder.<sup>155</sup> Así, con esta frase los antiguos nahuas referían al cargo político y divino que ejercía el *tlatoni* al ocupar el lugar del *icpalli*, (Fig. 13).

---

<sup>154</sup> Miguel León-Portilla, *La tinta negra y roja* (México, D. F.: Ediciones Era, 2012). pp. 16

<sup>155</sup> Pablo Escalante, *Historia de la vida cotidiana en México: tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006). pp. 255



Fig. 13 Representación de un tlatoani. Códice Mendocino.

De ahí que algunas representaciones hechas en los códices se utilicen estos dos elementos para remarcar el aspecto de gobernante de los *tlatoque*, tal y como se muestra en la imagen de un lado, contenida en el *códice mendocino*, en la que se observa al gobernante sentado sobre un *tepotzoicpalli* que se distingue por su respaldo, el cual se encuentra encima de un petate o estera.

Ahora bien, habría que recordar lo que menciona Abelardo Carrillo y Gariel cuando nos habla de los tipos de *icpalli* de la época prehispánica. Sobre esto menciona que en el *Códice Matritense*, son representados gráficamente a *Acamapichtli*, *Huitzilihuitl* y *Chimalpopoca*, sentados sobre un *tolicpalli*, y será hasta con Itzcóatl donde aparezca el *tepotzoicpalli*<sup>156</sup>. Estos tres primeros personajes son los primeros *tlatoque* mexicas, comenzando con *Acamapichtli*, seguido por *Huitzilihuitl*, y después de éste tomó el cargo *Chimalpopoca*. (Fig. 14)

De manera que con el gobierno de Itzcóatl (Fig. 15), ejercido entre 1427 y 1440, será con quien aparezca la versión del *icpalli* hecha de manera exclusiva para el *tlatoani*. Todavía en esta versión se muestra la base cuadrada que se mantiene a ras de suelo y que les permite doblar las rodillas y plegarlas al pecho, tal y como se ve en la imagen, siendo esa la manera en que se sentaban entre los nahuas.

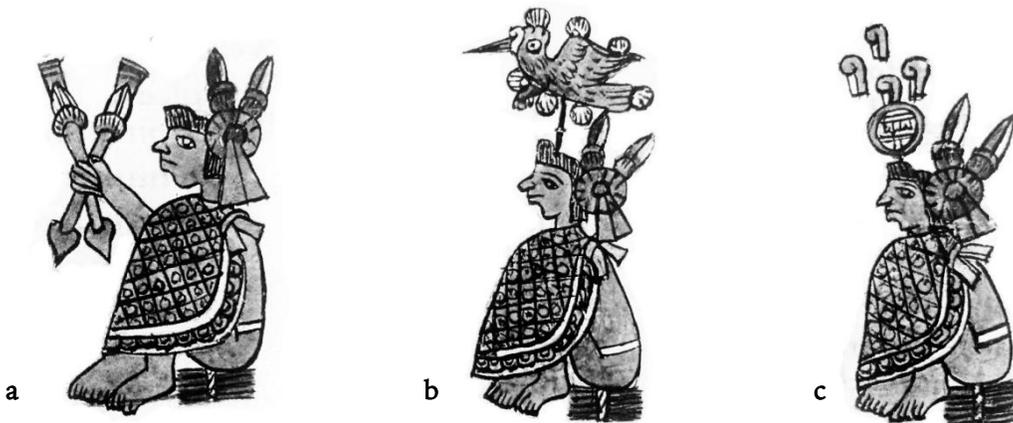


Fig. 14 Imagen con las representaciones de los tres primeros *tlatoque* sentados sobre un *tolicpalli*. a) *Acamapichtli*, b) *Huitzilihuitl*, c) *Chimalpopoca*. Imágenes tomadas del *Códice Matritense*.

<sup>156</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. pp. 9

De tal forma, el *icpalli* con respaldo aparece entre los mexicas hacia el año de 1427, con Itzcóatl al mando. Y desde este momento, el *tepotzoicpalli*, estará ligado al *tlatoani* como símbolo de poder y expresión de gobierno, que será utilizado por los distintos grupos nahuas asentados en el Valle de México.

En algunas de las representaciones indígenas de la época se observa gente realizando actividades cotidianas sentadas sobre el *icpalli* cuadrado, pero ya se vio que también era símbolo de gobierno cuando se utilizaba sobre un petate. Lo que se piensa es que para realizar una diferenciación, los mexicas diseñaron el *tepotzoicpalli*, el cual quedaría asociado únicamente al *tlatoani*, a la vez que su configuración formal presenta una connotación simbólica ligada a este mismo poder y linaje, tal como se interpreta al final del capítulo.



Fig. 15 Representación de Itzcóatl sentado sobre un *tepotzoicpalli*. Proveniente del *Códice Matritense*.

### Los mexicas, herederos del *icpalli* como símbolo de poder y linaje

Antes de comenzar a explicar los orígenes del *icpalli* y su simbolismo con el poder, se explica la manera en que éste fue heredado a la cultura mexicana, y cómo en este hecho fueron transmitidas y adoptadas las antiguas tradiciones mesoamericanas que se habían desarrollado en el Altiplano desde la Época Clásica de Mesoamérica. Se sabe que los mexicas se proclamaron descendientes y herederos legítimos de los antiguos toltecas<sup>157</sup>, particularmente con los establecidos en Colhuacán, lugar que actualmente se llama “Cerro de la estrella” en la ciudad de México, un barrio que después de haber sido de gran importancia, en la actualidad devino en un desarrollo urbano popular. De modo que los antiguos pobladores de Colhuacán, fueron los encargados de guardar y transmitir la herencia de la cultura tolteca hacia los demás grupos nahuas.<sup>158</sup>

Así, no únicamente los mexicas se denominaron herederos de los toltecas, sino que también hicieron alarde de ser los sucesores de estos y los favorecidos por los Dioses. Antes de seguir, rápidamente se revisan dos ideas de cómo los mexicas se proclamaron los sucesores en el

<sup>157</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 162

<sup>158</sup> Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*. p. 211

poder dominante en el altiplano central. Una primera fue por medio de la transmisión del maíz de manos de los toltecas; y la otra se dio a través del establecimiento del *tlatocáyotl*, la tradición de los *tlatoque*, por medio de *Acamapichtli*, el primer *tlatoani* mexica quien era descendiente directo de los gobernantes colhuas, que como dice Krickeberg, eran otro brazo de la corriente tolteca.<sup>159</sup>

La manera en que se hizo la transmisión por medio del maíz, la analiza el arqueólogo Javier González, relacionándola con el culto a *Xipe Totec* y los primeros desollamientos realizados para solicitar los bienes de los Tlaloques.<sup>160</sup> Menciona los acontecimientos de la transferencia y nos dice que ésta está basada en el relato que sucedió entre *Huemac*, uno de los últimos gobernantes de Tula, y los Tlaloques. Quien al haberles ganado en el juego de pelota, y rechazar lo que estos le ofrecían por no ser lo que primeramente habían apostado, estos les quitaron el maíz durante cuatro años a los toltecas. Transcurrido este tiempo estos dioses reaparecieron en Chapultepec. Un enviado apareció entre los jilotes y pidió el sacrificio de *Quetzalxotzin*, la hija del dirigente mexica *Tozcuecuex*, en Pantitlán, “remolino precioso”, con la finalidad de acabar con la hambruna y propiciar la llegada del maíz. Después del sacrificio, los Tlaloques se presentaron ante el líder mexica y le pidieron abrir su calabacillo de tabaco, para colocar el corazón de *Quetzalxotzin*, y le dijeron “aquí está lo que han de comer los mexicanos, porque ya se acabará el tolteca”.<sup>161</sup>

Es interesante observar que en esta historia de dimensiones míticas, quienes aparecen en juego son los Tlaloques, entre los cuales estaba *Nappatecuhtli*, que a su vez era el desdoblamiento de estos cuatro y del mismo Tláloc, siendo quien inventó y enseñó el arte de la fabricación del *icpalli* y del petate. Se observa en este mito que son precisamente los Tlaloques, quienes en manos de *Tozcuecuex*, entregan a los mexicas el corazón de *Quetzalxotzin*, y con esto les hacen la transferencia del maíz y la prosperidad, anunciándoles la caída de los toltecas y el surgimiento de los mexicas como el nuevo pueblo dominante.

El otro aspecto en la transferencia del poder lo analiza Olivier Guilhem. Igualmente este autor revisa la importancia del juego de pelota entre los Tlaloques y *Huemac*, en la caída de los toltecas, y señala que como en toda la historia de Mesoamérica, el final de los toltecas estuvo precedido de presagios, de la misma manera en que se anunciaba la caída de Tenochtitlán, durante el gobierno de Moctezuma II.<sup>162</sup> Siguiendo sobre el análisis de los sacrificios entre familiares, como fue el caso de la hija de *Tozcuecuex*, Olivier revisa otro sacrificio, en este caso menciona el sacrificio de *Atotoztli*, hija del gobernante de Colhuacán, *Achitometl*; misma que después fue adorada por los

---

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Javier González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica* (México: FCE, INAH, 2011). p. 186-189

<sup>161</sup> Ibid. p. 228-229

<sup>162</sup> Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005). p. 246

mexicas como la Diosa *Toci*, “nuestra abuela”, o conocida también como *Teteo Innan*, la madre de todos los Dioses. El aspecto particular de este suceso en la historia de los mexicas radica en que *Atotoztli*, fue tomada por *Huitzilopochtli* como esposa y madre, y también se sabe que en algunas fuentes, fue la madre de *Acamapichtli*, el primer *tlatoani* mexica.<sup>163</sup>

Ahora se explica con mayor detalle lo que señala Olivier. Los colhuas, se habían asentado en el Valle de México, mucho tiempo antes de que los mexicas llegaran desde Aztlán; siguiendo la crónica de *Chimalpahin*, éste señala el año 10 *tochtli*, 670 d. C., como el año en que los colhuas se asentaron en medio de las aguas.<sup>164</sup> Y como tal, eran los que habían continuado la tradición tolteca y quienes transmitieron esta misma a otros grupos nahuas.

Por otra parte, durante su migración, los mexicas fueron desplazados, por órdenes del gobernante de Colhuacán, *Coxcoxtli*, al sitio de *Tizapan*, con la finalidad de que murieran por las serpientes.<sup>165</sup> Estando ahí, y algunos años después, *Huitzilopochtli* les mandó que solicitaran a la hija del *tlatoani*, para que fuera sacrificada y desollada, para ser tomada reina de los mexicas y como abuela de *Huitzilopochtli*, así de esta manera se llamó *Toci*, “nuestra abuela”.<sup>166</sup> Y lo que señala Olivier, es que en algunas fuentes, *Atotoztli*, la hija del *tlatoani* de Colhuacán, era la madre de *Acamapichtli*. Así nos relata *Chimalpahin*, al decirnos que de “la dicha infanta *Atotoztli* y su marido *Opochtli Iztahuatzin*, de ellos nació el príncipe al que pusieron por nombre *Acamapichtli*.”<sup>167</sup>

Pero ¿qué es lo que encontramos de fondo en esta historia? Por medio de *Acamapichtli* es como los mexicas heredan la tradición de los toltecas. *Chimalpahin* menciona que en el año 5 *calli*, 717 d. C., *Tepiltzin Nauhyotzin*, fue el que “fundó el *tlatocáyotl* de Colhuacán, y de cuya estirpe descendieron después los nueve [*tlatoque*] que gobernaron en México Tenochtitlán.”<sup>168</sup> Es decir, que *Acamapichtli*, será de quien se legitimen herederos directos de la tradición tolteca, y por lo tanto a la madre de él, *Atotoztli*, la toma *Huitzilopochtli* por esposa y madre, convirtiéndose así, la hija de un soberano colhua, en la Diosa *Toci*, la madre de todos los Dioses mexicas.

Ahora bien, en relación a la herencia que reciben los mexicas del *tlatocáyotl* de los colhuas, se encuentra ligado a esto directamente el simbolismo del *icpalli* como referencia de gobierno. Es por medio de *Acamapichtli* que los mexicas obtienen la tradición del *tlatoani* como la persona que ocupa “el petate y el *icpalli*”; se sabe que entre los nahuas de la región, éste ya tenía el simbolismo de gobierno y que sólo podía ser utilizado en este sentido por un heredero legítimo del *tlatocáyotl*.

---

<sup>163</sup> Ibid. p. 277

<sup>164</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 73

<sup>165</sup> Alvarado Tezozómoc, “Crónica mexicayotl.” p. 63

<sup>166</sup> Tovar, *Origen de los mexicanos*. p. 42-44

<sup>167</sup> Domingo Chimalpahin, “Crónica mexicana en español,” en *Tres crónicas mexicanas*. Paleografía y traducción de Rafael Tena (México: CONACULTA, 2012). p. 167

<sup>168</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 173

Si el gobernante moría sin dejar descendencia el “petate y el *icpalli*” no podía ser ocupado sino hasta que llegara un hijo legítimo de algún otro *tlatoani*. Así cuenta Chimalpahin que sucedió entre los *tenancas*, los cuales a la muerte de su *tlatoani* dijeron “ha muerto el que era nuestro tlatohuani, el señor Totoltécatl Tzompachtli Tlailotlacteuctli, y murieron también todos [otros] antiguos. ¿Quedaré, pues, desierto [el señorío]? Que se restablezca el petate, el asiento<sup>169</sup>; que se instale el niño Cuahuitatzin, hijo legítimo del tlatohuani Totoltécatl Tzompachtli.”<sup>170</sup>

Los mexicas habían tenido un *tlatoani*, *Huehue Huitziluhuitl*, el cual era de *Tzompanco*, hacia inicios del siglo XIII, pero éste fue capturado por los colhuas y sacrificado, por lo que el *tlatocáyotl* de los mexicas había terminado al no haber dejado hijos ni hijas.<sup>171</sup> Después de esto, fueron gobernados por *cuauhtlatos*, que eran dirigentes sin el linaje del *tlatoani*, siendo este último únicamente otorgado por línea directa de sangre. Uno de estos *cuauhtlatos* que dirigió a los mexicas fue *Tenochtzin*, mismo que estuvo durante la fundación de la ciudad de Tenochtitlán hasta su muerte en el año 1 *acatl*, 1363 d. C., según nos cuenta Tezozómoc. Una vez sucedido esto los mexicas se preguntaban sobre quién habría de gobernarlos. Así fue como pensaron en acudir nuevamente a Colhuacán para solicitarle al *tlatoani Nauhyotl Teuctlamacazqui*, que les diera a *Acamapichtli*, hijo, como hemos visto, de *Atototztl* y de *Opochtli Iztahuatzin*, quien era un guerrero mexica que se había quedado a vivir en Colhuacán y se había casado con la hija del gobernante. Continúa diciéndonos Tezozómoc, que “lo llevaron a Mexico Tenochtitlán; y el se asentó en el petate y asiento<sup>172</sup> junto con su mujer *Ilancueitl*, en el año 5 *Ácatl*, 1367.”<sup>173</sup> Y con este hecho es como a los mexicas les es transmitida la tradición del gobernante con el respectivo simbolismo del “petate y el *icpalli*”. Así nos dice Chimalpahin, que *Acamapichtli* “fundó el *tlatocáyotl* de Mexico Tenochtitlán, donde empezó a gobernar.”<sup>174</sup>

Y como tal, el “petate y el *icpalli*” ocupado por el *tlatoani* será conocido entre los mexicas, de manera simbólica, como el *tlatocaicpalli*. De este hecho nos queda registro en la *Historia antigua de Megico [sic]* de Francisco Javier Clavijero, cuando nos relata la toma de gobierno por parte de *Huitziluhuitl* y de *Itzcoatl*. Del primero nos dice, “acabada aquella arenga, dieron los nobles sus votos, y salió electo Huitziluhuitl, hijo del difunto Acamapichtzin. Salieron los electores, y dirigiéndose a la casa del nuevo soberano, lo llevaron consigo al *tlatocaicpalli*, o sea trono, o silla real, y haciéndole tomar asiento, lo ungieron del modo que después explicaré; le pusieron en la

<sup>169</sup> En la versión en náhuatl aparece: *Ma moteca yn petlatl yn icpalli*.

<sup>170</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 119-121

<sup>171</sup> Ibid. p. 171

<sup>172</sup> La versión en náhuatl dice: *yc motlalillo ynpetlapan ynicpalpan...*

<sup>173</sup> Alvarado Tezozómoc, “Crónica mexicayotl.” p. 83-89

<sup>174</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 225

cabeza el *copilli*, o corona, y uno a uno le prestaron obediencia.”<sup>175</sup> Después de *Huitzilihuitl* gobernó *Chimalpopoca* quien después de haber sido capturado por el *tlatoani* de *Azcapotzalco*, *Maxtla*, le dieron muerte los mismos *tepanecas*.<sup>176</sup> Después de haber sucedido esto, nos relata Clavijero, que entre los ancianos se decían: “no se acabo en Quimalpopoca [sic] la nobleza Megicana [sic]: quedan aún algunos príncipes excelentes. [...] Inmediatamente se procedió a la elección, y recayó esta de común acuerdo en el príncipe Itzcoatl. [...] Gozaba de la reputación de ser el hombre más prudente, más recto, y más honrado de todo su pueblo. Ocupó en seguida el *tlatocaicpalli*, o sillón real, y fue saludado como rei [sic], por toda la nobleza, con extraordinarias aclamaciones.”<sup>177</sup>

Con esta descripción se comprende que el *tlatocaicpalli*, más que ser un tipo de *icpalli* particular era una denominación conceptual de éste mismo pero referido directamente al *tlatoani*. Recuérdese que los tres primeros *tlatoque* de Tenochtitlán se muestran ocupando un *icpalli*, mientras que con la llegada de *Itzcoatl* al gobierno, se representa a éste ocupando un *tepotzoicpalli*; pero ya se vio con la descripción de Clavijero, que en ambos casos, al ser utilizados por los gobernantes, se le refería como el acto de ocupar el *tlatocaicpalli*.

Habiendo revisado la relación del *icpalli* con el gobierno ligado directamente al *tlatoani*, como una herencia simbólica de cultura material proveniente de las antiguas tradiciones mesoamericanas, ahora se pretende dar respuesta al origen de esta creación simbólica en el pasado de la cultura nahua y determinar cómo y de qué manera fue concebida la imagen del “petate y el *icpalli*” como símbolo de poder y mando, así como de realeza y dinastía divina. Al dar respuesta a esto también se intenta dar una aproximación a su momento de creación, no tanto como objeto material sino en tanto que concepción simbólica.

### **El *tlatoani* como gobernante divino en la cultura nahua**

Entre la sociedad mexicana, los hijos tenían la posibilidad de entrar a dos tipos de escuela, una era el *calmecac*, “hilera de casas”, en la cual se preparaban para el sacerdocio los hijos de los nobles; en tanto que la otra escuela era el *tepochochcalli*, “casa de los jóvenes”, la cual estaba dirigida para la gente común y se preparaban para la vida militar.<sup>178</sup> El *calmecac* era la escuela dirigida a los puestos más altos del gobierno y servían a los cuidados del Templo Mayor de Tenochtitlán, aquellos que entraban a ésta servirían a alguno de los puestos del sacerdocio; aunque bien como lo menciona Caso, el culto y la vida religiosa no era exclusiva de un grupo específico, sino que todos

---

<sup>175</sup> Francisco Saverio Clavijero, *Historia antigua de Méjico [sic]* (London: R. Ackermann, Strand, 1826). p. 121

<sup>176</sup> Frances Gillmor, *Moteczuma Ilhuicamina. "El flechador del cielo"* (México: Diana, 1973). Cap. 3

<sup>177</sup> Clavijero, *Historia antigua de Méjico [sic]*. p. 144

<sup>178</sup> Juan José Batalla Rosado y José Luis de Rosas, *La religión azteca* (Madrid: Trotta, 2011). p. 77

los mexicas estaban destinados a cumplir de una u otra forma funciones sacerdotales.<sup>179</sup> En el momento de entrar al *calmecac* los padres les decían a sus hijos:

“De allí salen como piedras preciosas y plumas ricas, sirviendo a nuestro señor, y allí reciben sus misericordias; en aquel lugar se crían los que rigen, señores y senadores y gente noble, que tienen cargo de los pueblos; de allí salen los que poseen ahora los estrados y sillas de la república, donde los pone y ordena nuestro señor que está en todo lugar.

“Oye lo que has de hacer, que es barrer y coger las barreduras, y aderezar las cosas que están en casa; haste de levantar de mañana, velarás de noche; lo que te fuere mandado harás, y el oficio que te dieren tomarás, [...]”

“Mira hijo que no vas a ser honrado, no a ser obedecido y estimado; has de ser humilde y menospreciado y abatido; y si tu cuerpo cobrara brío o soberbia, castígale, y humíllale, mira que no te acuerdes de cosa carnal. “<sup>180</sup>

Así, con estas palabras eran ofrecidos los hijos al entrar al *calmecac*, en la que les esperaba una vida de austeridad, sacrificio y penitencia, que como tal era en ésta donde los *tlatoque* también eran educados para ocupar el *tlatocaiçpalli*, en la que se formarían no exclusivamente como gobernantes sino que lo harían bajo la educación del sacerdocio, en la vida dedicada al culto. En general, los sacerdotes, además de ser los intérpretes de la divinidad, abarcaban diversos aspectos como el estudio de los astros que era una materia sagrada, igualmente la escritura jeroglífica e interpretación estaba en manos de ellos.<sup>181</sup> El *tlatoani* era una representación divina de los Dioses, y era por medio de él que se establecía contacto con estos; así lo señala Aveni al decirnos que “el gobernante era guiado por fuerzas celestiales”,<sup>182</sup> por tal motivo moraba en la ciudad sagrada donde se encontraban los templos a los Dioses; La elección del *tlatoani* nos la describen de la siguiente manera, y, debido a las características ascéticas, creemos vale la pena transcribirla de manera completa:

“Una vez realizada la elección del nuevo *tlatoani*, tras el fallecimiento del anterior, se acudía a los *tonalpouhque* para preguntar qué día sería el idóneo para comenzar las ceremonias de entronización. Llegado el día señalado, iban a buscar al elegido y a los cuatro hombres que compondrían su consejo y los llevaban desnudos al templo de *Huitzilopochtli*, donde los vestían con el ropaje que los sacerdotes solían usar para ofrecer incienso, que era un chaleco verde oscuro con huesos de muertos pintados en

---

<sup>179</sup> Alfonso Caso, *El pueblo del Sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012). p. 106

<sup>180</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 385

<sup>181</sup> Caso, *El pueblo del Sol*. p. 109-110

<sup>182</sup> Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*. p. 302

él. Añadían una calabaza llena de tabaco y una manta decorada como el chaleco, y en la mano izquierda una taleguilla llena de incienso y en la derecha un incensario. Completaban el atuendo unas sandalias de color verde oscuro. Así vestidos, les hacían subir a lo alto del templo, delante de la imagen de Huitzilopochtli, donde comenzaban a sahumar la imagen, mientras el pueblo observaba desde abajo y los sacerdotes tañían sus instrumentos.

“Los miembros del consejo, cuyos ropajes eran negros, también con los huesos pintados, hacían lo mismo. Bajaban siguiendo el mismo orden que habían llevado en la subida, precedidos por el que iba a ser *tlatoani*, y se iban a *tlacohtcalco*, que estaba dentro del recinto del templo, a hacer penitencia durante cuatro días. Ayunaban, comiendo solamente a mediodía, y todos los días, a mediodía y a medianoche, iban a ofrecer incienso y sangre al templo de Huitzilopochtli, con los ornamentos ya descritos y acompañados de los sacerdotes. A la vuelta de la expedición nocturna se bañaban en agua fría, como hacían habitualmente los sacerdotes. Acabado el ayuno, volvían a sus casas y se señalaba la fecha para la ceremonia de coronación. Se enviaban embajadores para invitar a asistir a los dignatarios y señores de las ciudades, incluidas las enemigas, y el día de la fiesta se les obsequiaba con ropas ricas y joyas, plumajes y un gran convite en el que abundaba el cacao y el tabaco. La fiesta duraba varios días.”<sup>183</sup>

El Dios patrono del *calmecac* era Quetzalcóatl, a él era a quien debían servir una vez entrados en esta escuela<sup>184</sup>; a su vez, el *tlatoani* era un representante de este Dios y que por tal motivo también se les conocía con el nombre de Quetzalcóatl, así dos de los sacerdotes de mayor jerarquía llevaban este nombre, uno era el encargado del Templo de Tláloc y también hacía las veces de su representante, se le denominaba *Quetzalcóatl-Tláloc tlamacazqui*; el otro era el encargado del Templo de Huitzilopochtli a la vez que su representante, se le conocía como *Quetzalcóatl-Totec tlamacazqui*.<sup>185</sup> Esta misma idea la menciona Séjourné al referirnos que los textos señalan “que hasta la caída del Imperio azteca, el más alto dignatario del sacerdocio llevaba el título de Quetzalcóatl.”<sup>186</sup> Esto es posible comprenderlo si se recuerda que los mexicas al considerarse los herederos de la tradición tolteca, también se veían a sí mismos como deudores de la figura de Quetzalcóatl, que como tal, se volvió deidad tutelar de los toltecas en la ciudad de *Tollan Xicotitlan*, con rasgos de Teotihuacán y la huasteca, según lo señala Davies.<sup>187</sup> Igualmente en esta ciudad vivió y gobernó el personaje histórico conocido como *Ce-Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*.

En los textos de tradición nahua, *Ce-Acatl Topiltzin* era el arquetipo del sacerdote<sup>188</sup>, era a éste a quien se le atribuía la fundación de la ciencia sacerdotal; y como herederos de los toltecas, el

<sup>183</sup> Batalla Rosado y Rosas, *La religión azteca*. p. 83

<sup>184</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 384, 385

<sup>185</sup> Caso, *El pueblo del Sol*. p. 107

<sup>186</sup> Laurette Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl* (México: Fondo de cultura económica, 2013). p. 18

<sup>187</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 121

<sup>188</sup> Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999). p. 91

pueblo mexica, le rendía tributo al seguir la tradición iniciada por este personaje, a la vez que por medio de esto establecían y reclamaban la herencia del linaje de las antiguas culturas que se habían asentado en el Altiplano antes que ellos. Por tanto el *tlatocaicpalli*, y su referencia simbólica contenida en el diafratismo “*in petlapan in icpalpan*”, había sido herencia de este primer gobernante divino, Quetzalcóatl. Así lo señala Florescano, cuando dice que el trono y las insignias de poder habían sido establecidos por este gobernante, y que el nuevo *tlatoani* sólo ocuparía el *tlatocaicpalli* de manera momentánea, ya que debían ser devueltas al propio Quetzalcóatl.<sup>189</sup> En la fiesta de entronización del *tlatoani*, Walter Krickeberg menciona lo que les era dicho a quienes ocuparían este puesto: “Recuerda que éste no es tu trono, sino que sólo te ha sido prestado y que será devuelto después [a Quetzalcóatl] a quien en verdad pertenece.”<sup>190</sup> Frente a esto cabe preguntar cómo y dónde se originó esta noción de Quetzalcóatl como arquetipo divino del gobernante?

### Quetzalcóatl como fundador del *tlatocáyotl* y portador del *petate-icpalli*

De primera instancia se consideraría al *icpalli*, como símbolo de poder, procedente de los toltecas de la ciudad de *Tula Xicotitla*; esto en relación a que los mexicas se consideraban deudores de ellos. Pero también los toltecas son el grupo cultural con quienes se inicia el periodo posclásico, como sociedad guerrera, hacia el año 900 d. C; por lo tanto también ellos son herederos de otros grupos más antiguos que habitaron en Mesoamérica. De manera que para adentrarse en los orígenes del sacerdocio ligado a la figura de Quetzalcóatl, y su relación con el *icpalli*, se ha optado por buscar los antecedentes de Quetzalcóatl, que como tal se encuentran referidos a la

época clásica en la ciudad de Teotihuacán, hacia el año 200 d. C.

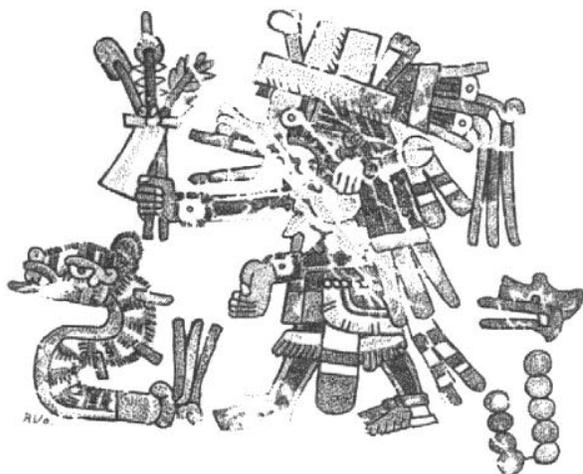


Fig. 16. 9-Viento. Proveniente del *Codex Vindobonensis Mexicanus I*, en Florescano, “Quetzalcóatl y los mitos...”

La figura de Quetzalcóatl dentro de la religión nahua es ambigua y compleja, ya que este nombre estuvo asociado a distintos personajes como con el Dios 9Viento conocido como Ehécatl (Fig.16); hace aparición en Teotihuacán como símbolo en las esculturas que forman parte de la pirámide que lleva su nombre (Fig.17); igualmente se le ve en representaciones

<sup>189</sup> Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica* (México: Taurus, 2012). p. 250

<sup>190</sup> Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*. p. 46. Los corchetes son del autor.

pictóricas tanto en los murales como en la cerámica de esa ciudad. Existe también un Quetzalcóatl mítico asociado a la creación del hombre y dador del maíz para los humanos, tal y como aparece en la *Leyenda de los Soles*; como también existe el personaje histórico conocido como *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*, en quien el mito y la vida del personaje se funden (fig.18). Por último, según los rangos sacerdotales, éste título era utilizado para nombrar a los sacerdotes de mayor jerarquía en Tenochtitlán. De igual manera hallamos referencias de él según otras características, como *Tlahuazcalpantecuhtli*, “señor de la casa del alba”, en su asociación con el planeta Venus, y éste relacionado al glifo del quincunce (fig.19-20); igualmente con *Xolotl*, “el gemelo precioso”, con quien comparte rasgos de su indumentaria como el joyel del viento, el tocado o el traje de ave.<sup>191</sup>

Todas estas identificaciones presentan orígenes distintos, atributos y características simbólicas diferentes, pero en los inicios del periodo posclásico estos quedaron mezclados hasta fundirse con la figura del gobernante tolteca *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*, fenómeno ocurrido específicamente en la ciudad de Tula Hidalgo. De tal modo todos estos atributos serán recogidos por los mexicas.<sup>192</sup>

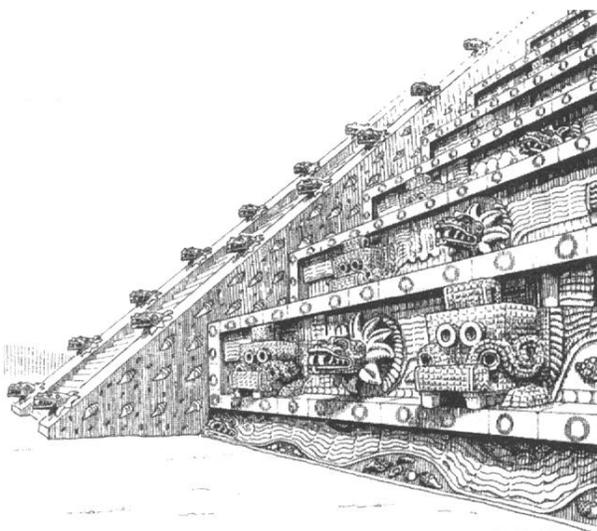


Fig. 17.  
Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán. Foto de Pijoán, en Florescano, “Quetzalcóatl y los mitos...”



Fig. 18.  
*Topiltzin Quetzalcóatl* sacándose sangre y pintado de negro como sacerdote. Proveniente de Sahagún, en Florescano, “Quetzalcóatl y los mitos...”

<sup>191</sup> González Torres, *El culto a los astros entre los mexicas*. p. 112

<sup>192</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 58, 59

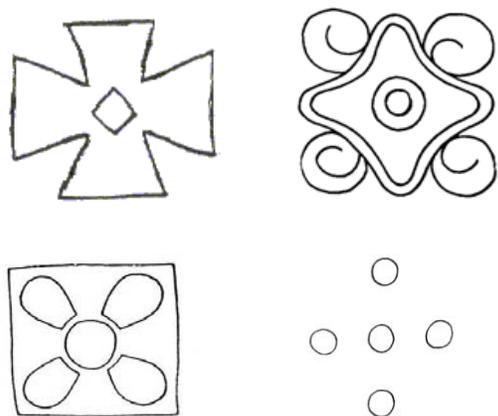


Fig. 19. Distintos glifos que representan al quince. Arriba a la izquierda la llamada "cruz de Quetzalcóatl". Tomados de Séjourné en "Pensamiento y religión..."



Fig. 20. Reconstrucción de *Tlahuizcalpantecuhtli* con los cinco puntos del quince en el rostro, según Seler. Tomado de Yólotl González en "El culto a los astros..."

Siguiendo el análisis de las representaciones visuales en Teotihuacán, el arqueólogo Saburo Sugiyama señala que la "Serpiente Emplumada" es una de las entidades míticas más recurrentes en esta ciudad; que en relación a los registros arqueológicos hechos, todo parece indicar que el lugar de origen de esta entidad fue Teotihuacán, hacia el año 200 d. C., esto debido a que en esa ciudad se encuentran los primeros referentes de toda Mesoamérica en la pirámide que lleva su nombre. Y continúa diciendo que a pesar de que no ha sido bien entendida en su contexto por la falta de registros escritos; Saburo la interpreta como un simbolismo que legitimaba la autoridad política de los gobernantes, en relación al militarismo y el sacrificio.<sup>193</sup>

De este modo, dentro de las primeras representaciones que se encuentran del *icpalli* asociado a Quetzalcóatl, existe un fragmento de cerámica hallado en las excavaciones realizadas por Laurette Séjourné en la zona habitacional de Teotihuacán (fig.21). Las investigaciones de la autora datan esta pieza hacia el siglo II o III d. C., dato que coincide con los fechamientos de Saburo como la época en la que surge este símbolo en Mesoamérica. La imagen que aparece en la cerámica, Séjourné la interpreta como "el Señor Quetzalcóatl", y la considera la primera representación conocida de este personaje ancestral.<sup>194</sup> Al respecto, Saburo menciona que en muchos casos, el símbolo del petate aparece casi exclusivamente con las cabezas de serpientes emplumadas.<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Saburo Sugiyama, "Teotihuacán as an origin for postclassic feathered serpent symbolism," en *Mesoamerica's classic heritage. From Teotihuacán to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, y Scott Sessions (Utah: University Press of Colorado, 2002). p. 121

<sup>194</sup> Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl*. p.42

<sup>195</sup> Sugiyama, "Teotihuacan as an origin for postclassic feathered serpent symbolism."



Fig. 21. Personaje con tocado que tiene asociado a la Serpiente Emplumada la cual reposa sobre un *icpalli*-petate, símbolo de dinastía y gobierno. Tomado de Laurette Séjourné en “El universo de Quetzalcóatl.”

Otra representación de la “Serpiente Emplumada” sobre un *icpalli* fue hallada también en un fragmento de cerámica de la misma ciudad (Fig.22), de la cual, según Karl Taube, brota un torrente de agua de sus fauces.<sup>196</sup> Clara Millon, dentro de los trabajos de reconstrucción de los murales de Teotihuacán, encontró una representación de una serpiente emplumada con una corona reposando sobre un *icpalli*, ésta aparece a manera de glifo que va acompañando a un personaje que porta tocado (Fig.23). Sobre esta imagen, la autora señala que “si el símbolo del petate en Teotihuacán tiene el mismo significado que en otros lados, el glifo, por lo tanto, incorpora una referencia a la autoridad y el gobierno.”<sup>197</sup> Así mismo, Taube añade, sobre esta pieza, que la serpiente representada porta una corona de jade, así como plumas de quetzal, elementos exóticos que están asociados a los gobernantes en muchas partes de Mesoamérica.



Fig. 22. Representación de una serpiente emplumada que reposa sobre un *icpalli*. Tomado de Karl Taube.

<sup>196</sup> Karl A. Taube, “La serpiente emplumada en Teotihuacán,” *Arqueología Mexicana* IX, no. 53 (2002): 36–41.

<sup>197</sup> Clara Millon, “A reexamination of the Teotihuacan tassel headdress insignia,” en *Feathered serpents and flowering trees. Reconstructing the murals at Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin (Seattle: University of Washington Press, 1988). p. 119

Por lo tanto vemos que Taube, Séjourné, Millon y Saburo, consideran a la “Serpiente Emplumada” como un símbolo de autoridad, ligado directamente al petate, el cual, para esta investigación se interpreta como un *icpalli*. De esta manera Florescano concluye diciendo que la representación de Quetzalcóatl, “no es una ‘entidad mítica’ ni un Dios: es el emblema real del gobernante,” y que como tal irá extendiéndose hacia otros lugares y a través del tiempo, como el emblema del gobernante y símbolo de la realeza.<sup>198</sup>

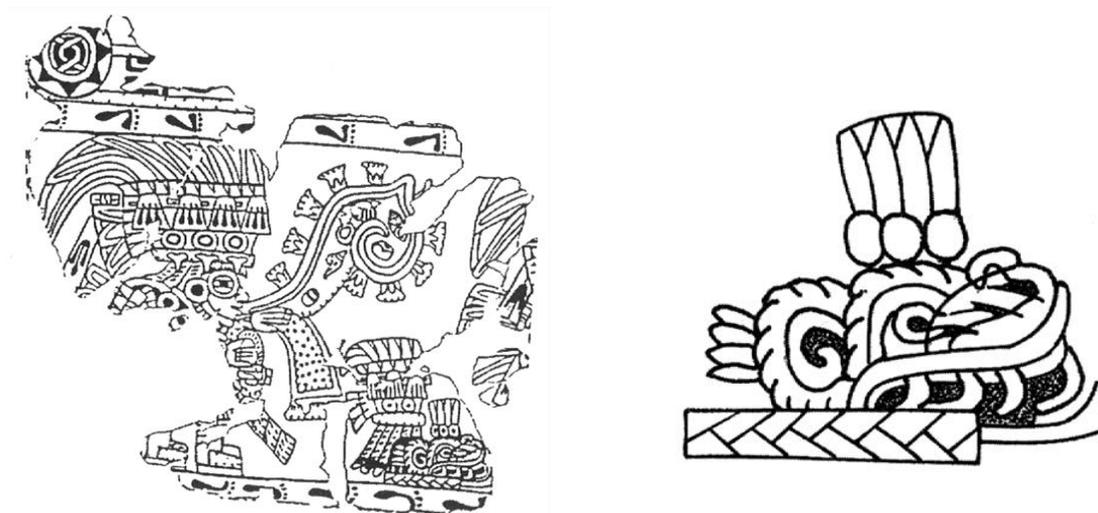


Fig. 23. Representación de un glifo que presenta a una serpiente emplumada reposando sobre un *icpalli*, en uno de los murales en la zona de *Techinantitla* en *Teotihuacán*. Fragmento tomado de Clara Millon, y el detalle de Karl Taube.

En base al trabajo arqueológico hecho en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, Sugiyama señala que se encontraron registros de sacrificios humanos para conmemorar la construcción de este templo, que como tal pudo haber sido visto como el lugar donde descansaban los restos de los gobernantes. En el frente de las escalinatas de esta pirámide fue encontrado un pozo que había sido saqueado, y donde cree pudo haber sido la tumba de la élite de esa ciudad.<sup>199</sup>

Así pues teniendo estos antecedentes, Florescano afirma que la imagen del *tlatoni* sabio fue creada en Teotihuacán, misma que estuvo relacionada a un personaje que gobernó en esa ciudad bajo el emblema de la “Serpiente Emplumada”; momento a partir del cual este símbolo estuvo asociado a la dinastía de los *tlatoque* hasta la caída de Tenochtitlán en 1521.<sup>200</sup> Lo mismo menciona Elizabeth Hill, al señalar que a partir de la percepción que los mexicas tenían de los teotihuacanos, estos consideraban que el sistema y la forma de gobierno se habían constituido en la antigua Teotihuacán, y de esta forma en aquella ciudad, la dinastía de los *tlatoque* fue concebida y

<sup>198</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 90

<sup>199</sup> Sugiyama, “Teotihuacán as an origin for postclassic feathered serpent symbolism.” p. 128, 129

<sup>200</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 89, 90

creada por primera vez.<sup>201</sup> Y desde Teotihuacán, la asociación de Quetzalcóatl con el gobernante o grupo de dirigentes, será heredada hasta los gobernantes del posclásico que, según los códices, eran vistos como la encarnación de la Serpiente Emplumada.<sup>202</sup> En relación a esto Nicholson subraya, que existe evidencia de que Moctezuma *Xocoyotzin*, era tenido como el último descendiente directo de la dinastía política que había portado el nombre de Quetzalcóatl hasta la llegada de Cortés.<sup>203</sup>

De tal modo, según las pruebas arqueológicas, se puede señalar que el *icpalli* como objeto asociado al gobernante Quetzalcóatl, fue concebido simbólicamente a la par del surgimiento de esta dinastía de donde derivaron todos los *tlaoque*, hasta la caída de Tenochtitlán. Y que por fecha se establece en el inicio de la Época Clásica, entre el año 100 y 200 d. C., momento a partir del cual el *icpalli* se irá heredando a todos los demás grupos culturales y conforme a esto, irá evolucionando de mano en mano, incluso durante la llegada de los españoles se retomará con otra significación, hasta tenerlo presente entre nosotros en los inicios del siglo XXI.

### **Difusión de los símbolos dinásticos de poder teotihuacanos**

El análisis que realiza Florescano sobre la difusión del Estado teotihuacano hacia otros polos de Mesoamérica nos ayuda a identificar la manera en que esta influencia del linaje que surgió en esa ciudad se fue dispersando, llevándose consigo el *petate-icpalli* como símbolo de los gobernantes, herederos del primer personaje llamado “Serpiente Emplumada” hacia el año 200 d.C. Este autor señala a la arquitectura dinástica como uno de los medios de esta difusión, edificios que al ser edificados para los gobernantes llevaban el emblema de Quetzalcóatl. Así nos menciona como Estados sucesores, y algunos que fueron dominados por los teotihuacanos, a las ciudades de *Tikal, Copán, Xochicalco, Cholula, Chichén Itza, Tula, Mayapán*.<sup>204</sup>

Sobre esta idea de difusión desde Teotihuacán hacia otros sitios, este mismo autor siguiendo los estudios de William Fash, Alexandre Tokovinine y Barbara Fash, menciona que se han encontrado evidencias que confirman que en Teotihuacán era el sitio en el que los gobernantes se coronaban, tanto los teotihuacanos como los que estaban subordinados a esta ciudad durante la época clásica, y que se llevaba a cabo de manera ritual asociado a la ceremonia del Fuego Nuevo,

---

<sup>201</sup> Elizabeth Hill Boone, “Venerable place of beginnings. The aztec understanding of Teotihuacan,” en *Mesoamerica’s classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, y Scott Sessions (Utah: University Press of Colorado, 2002). p. 374

<sup>202</sup> Sugiyama, “Teotihuacán as an origin for postclassic feathered serpent symbolism.” p. 135, 136

<sup>203</sup> H. B. Nicholson, “The iconography of the feathered serpent in late postclassic Central Mexico,” en *Mesoamerica’s classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, y Scott Sessions (Utah: University Press of Colorado, 2002). p. 145, 146

<sup>204</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 96, 97

celebrada en la plataforma que se encuentra frente a la pirámide del Sol. En ese sitio recibían las investiduras y los símbolos de gobierno.<sup>205</sup>

Una de las regiones en las que Teotihuacán influyó en los tiempos de su apogeo, fue la zona maya, en donde se han encontrado registros en relieves donde se narra la llegada de personajes extranjeros con vestimenta de guerreros teotihuacanos, uno de ellos llamado *Siyaj K'ahk'*, que según Stuart era el gobernante teotihuacano que provocó la caída del gobernante de *Tikal*.<sup>206</sup> A partir de estos hechos se observa la influencia de Teotihuacán en la transmisión del emblema de la Serpiente Emplumada, que particularmente se hará visible en la arquitectura: el templo dinástico de Quetzalcóatl de Teotihuacán, será repetido tanto en ciudades mayas como en algunas otras del Altiplano. Una de ellas es el templo de *Kukulcán* en *Chichén Itzá* (Fig.24), en la cual los arqueólogos encontraron durante las excavaciones, el “trono de jaguar” usado por el *ajaw*, o gobernante maya, asentado sobre un petate, que se encontraba al interior de uno de los dos cuartos; mientras que en el otro fue hallado una escultura de *Chaac mool*. Igualmente este modelo de pirámide será observado en el templo que lleva el mismo nombre en la ciudad de *Mayapán* (Fig.25).<sup>207</sup>



Fig. 24. Pirámide de Kukulcán en Chichén Itzá, con el emblema de la Serpiente Emplumada. Foto de Andrews, tomada de Florescano en “Quetzalcóatl y los mitos...”



Fig. 25. Pirámide de Kukulcán en Mayapán, que repite la estructura de la pirámide de Chichén. Foto de Peraza Lope, tomada de Florescano en “Quetzalcóatl y los mitos...”

<sup>205</sup> Ibid. p. 103, 104

<sup>206</sup> Ibid. p. 98, 99

<sup>207</sup> Ibid. p. 93-96

Otro dato interesante de reflexión, es la estructura que Florescano denomina como el lugar donde se alberga el dirigente de Copán y que se registra, en el área maya, como la primera Casa del Consejo, o llamada en maya *Popol naah*, que se puede traducir como “Casa de la Estera” o el lugar donde se asienta el poder (Fig.26).<sup>208</sup> Nuevamente se observa el simbolismo del petate ligado al ejercicio de gobierno. En el llamado *Popol naah* de Copán, se observa en la parte superior del edificio al *ajaw*, sentado sobre el “asentadero de jaguar”, (que en el mundo náhuatl es el *icpalli*). En el cuerpo intermedio de la estructura vemos cuatro personajes, y en ese mismo nivel del edificio se

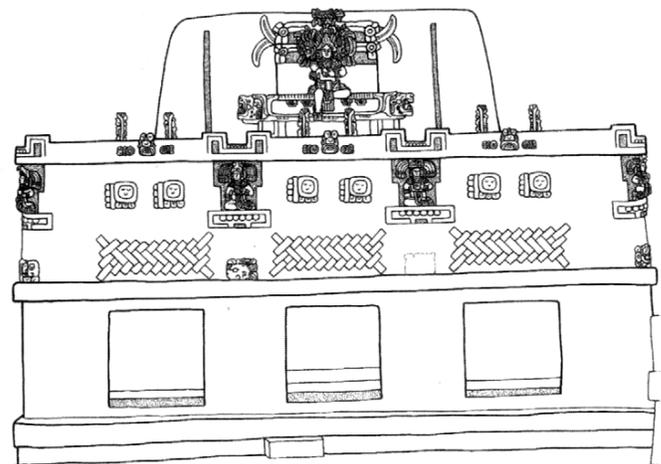


Fig. 26. Reconstrucción de la fachada del *Popol naah*, “Casa de la estera”. Dibujo basado en William Fash y Barbara Fash, tomada de Florescano en “Quetzalcóatl y los mitos...”

observa la representación gráfica de la estera o petate, de modo que puede ser leído como el lugar del petate y el trono, que como se sabe en náhuatl es “*in petlapan in icpalpan*”.

Por lo tanto se puede entender con mayor amplitud el significado de Teotihuacán, que Garibay traduce como “en donde se hacen Dioses”, es decir, el lugar donde los gobernantes

adquirían las insignias de poder y se coronaban como descendientes del linaje del antiguo personaje “Serpiente Emplumada”, fundador del *tlatocáyotl*. La visión que nos ha llegado sobre Teotihuacán, es debido a la particular perspectiva que el pueblo mexica tuvo de esta ciudad, fueron ellos quienes la nombraron y de ellos es de quienes se supuso que a lo largo de la que denominaron *Miccaotli*, “Calzada de los Muertos”, los gobernantes de aquella ciudad fueron enterrados y después de esto convertidos en Dioses.<sup>209</sup>

La fase de expansión de esta ciudad se dio entre el 200 d.C. y el 600 d.C., y su influencia no sólo afectó a Cholula y Monte Albán, sino que se extendió hacia la zona caliente del Golfo, del Pacífico y de Centroamérica.<sup>210</sup> La información que dejó Sahagún, menciona que los teotihuacanos habían llegado del lugar mítico de *Tamoanchan*, como un solo grupo, y que de este lugar llegaron a Teotihuacán, de donde comenzaron a dividirse y a repartirse en los diferentes grupos que

<sup>208</sup> Ibid. p. 156

<sup>209</sup> Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*. p. 267

<sup>210</sup> Christian Duverger, *El primer mestizaje* (México: Taurus, 2007). p. 353, 354

conformaron el Valle Central de México; por tanto, Teotihuacán era visto como un punto de partida de donde estos grupos habían salido.<sup>211</sup>

El Estado sucesor, después de la caída de Teotihuacán fue la ciudad de *Tula Xicocotitla*, que presenta su momento de expansión hacia el 900 d.C., pero entre uno y el otro la sucesión se dio por medio de otras ciudades, según Davies, a través de Xochicalco, El Tajín y Monte Albán, las cuales fueron consideradas por Wigberto Jiménez como los “Estados sucesores” de Teotihuacán.<sup>212</sup> En tanto que Florescano analiza por medio de los cuales se hizo manifiesta la difusión del emblema de la Serpiente Emplumada, en ciudades como Xochicalco, Cacaxtla y Cholula<sup>213</sup>. De manera que por medio de éstas, la tradición de gobierno y dinastía originada en Teotihuacán fue transmitida hasta el periodo posclásico con el poderío de Tula y su consecuente exaltación de Quetzalcóatl como deidad tutelar, misma que fue heredada a los mexicas por conducto de la vertiente tolteca de Colhuacán.



Fig. 27. Representación de Ehecātl Quetzalcōātl. Dibujo basado en Diego Durán, tomada de Florescano en “El mito de Quetzalcōātl.”

Una vez que Teotihuacán decayó, sus ocupantes se fueron dispersando por los distintos rumbos y junto con ellos el símbolo de Quetzalcōātl. Para la época de la conquista española, la Serpiente Emplumada tendrá un simbolismo más amplio, que remite a Venus y Ehécatl, y que el lugar donde esta síntesis sucede es en *Tula Xicocotitlan*, en la figura de *Ce Ácatl Topiltzin*, gobernante de esa ciudad. Davies piensa que este desarrollo de Quetzalcōātl, es probable que haya madurado en el Golfo, en la zona de Tabasco, de donde obtuvo características como su gorro cónico (fig.27).<sup>214</sup> Igualmente Florescano, apunta que el Dios 9 Viento, vinculado a Ehécatl, parece tener su origen entre los huastecos y los grupos del Golfo.<sup>215</sup>

<sup>211</sup> Boone, “Venerable place of beginnings. The aztec understanding of Teotihuacan.” p. 374-376

<sup>212</sup> Davies, *The Toltecs*. p. 108

<sup>213</sup> Florescano, *Quetzalcōātl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. Cap. 4

<sup>214</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 121

<sup>215</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcōātl*. p. 57, 58

Según las exploraciones arqueológicas del sitio de Tula, se encontró que los pobladores estaban conformados por dos grupos culturales distintos: en los registros encontrados en el primer estrato de cerámica, según Cobean, se detectó que los pobladores venían del noroccidente, las vasijas coincidían con las del Bajío, estos eran los llamados tolteca-chichimecas. El segundo grupo son los llamados *nonoalcas*, “gente que habla mal el náhuatl”, provenientes de *Nonoalco*, situado en Tabasco en el Golfo de México; siendo estos últimos, quienes introdujeron a Quetzalcóatl con los rasgos huastecos.<sup>216</sup>

En las descripciones que hace Sahagún sobre la Tula de Quetzalcóatl, Duverger menciona que las descripciones nada tienen que ver con la Tula de Hidalgo, ya que se mezclan elementos de las tierras bajas tropicales; este autor lo interpreta como una manera en que los toltecas no sólo aparecen como herederos de Teotihuacán, sino de todo un linaje cultural que supo mezclar, las tradiciones de las tierras bajas con las del Altiplano Central.<sup>217</sup>



Fig. 28. Representación de *Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl*, sentado sobre la barca de serpientes camino a *Tlillan Tlapallan*. Dibujo según Diego Durán, tomada de Séjourné en “El universo de Quetzalcóatl”.

<sup>216</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 120, 121

<sup>217</sup> Duverger, *El primer mestizaje*.

La relación más característica de Quetzalcóatl de la época de *Tula Xicocotitla*, es con el personaje histórico en quien quedaron mezcladas todas las demás características que fueron sumándose al simbolismo de la Serpiente Emplumada. De este personaje nos ha llegado la historia de su gobierno en la ciudad de Tula a partir de muchas de las crónicas que se hicieron en la época de la Conquista.

Siguiendo la de Sahagún<sup>218</sup>, éste nos cuenta cómo gobernó y cómo fue engañado por *Tezcatlipoca*, *Tlacauepan* y *Huitzilopochtli*: Habiendo sido un gobernante dedicado al culto, del que se sabe tenía casas de oración de gran belleza; llegó el momento en que se acabó la fortuna de Topiltzin, cuando éste fue engañado por Tezcatlipoca haciéndole beber *teometl*, una bebida hecha a base de maguey, con la intención de curarlo, diciéndole que fuera a *Tlillan Tlapallan* y que una vez que regresara de allá volvería como muchacho. Así es como Quetzalcóatl fue engañado.

De camino a *Tlillan Tlapallan*, "el lugar del rojo y del negro", fue pasando por diferentes lugares hasta llegar a uno donde sentándose en una piedra y viendo hacia Tula, estuvo llorando. En esta piedra Quetzalcóatl, dejó marcada sobre su superficie sus manos y las señales de sus nalgas. Este lugar fue llamado *Temacpalco*. Y así continuó su recorrido hasta llegar al mar y estando ahí se mandó a hacer una balsa de serpientes en la que se sentó y sobre ella se fue a la zona de *Tlillan Tlapallan* (Fig.28). Es interesante observar que en la lámina que registró Durán sobre la ida de Quetzalcóatl sobre la balsa, éste aparece sentado sobre un *teoicpalli*. Es decir, cuando Quetzalcóatl parte a *Tlillan Tlapallan*, la historia se confunde con el mito, y ese es el momento en que se convertirá en *Tlahuizcalpantecuhtli*, "el Señor de la casa del alba", que también se ha interpretado como el planeta Venus. Por tanto vemos que este viaje que emprende Quetzalcóatl lo hace en calidad de Dios, por lo que es representado sentado sobre un *teoicpalli*.

En la versión de Chimalpahin, de su *Crónica mexicana en náhuatl*, menciona que una vez que Quetzalcóatl se hubo ido a la región del humo y del rojo, jamás regresó, "aunque al despedirse anunció a sus padres, señores y abuelos, los toltecas, que nuevamente volvería a asentarse en su petate y asiento señoriales que dejaba en Tollan."<sup>219</sup> Este mismo autor en su *Memorial de Colhuacán*, nos lo refiere de esta otra manera agregando que "dicen [también] que de nuevo vendrá para restablecer su ciudad de Tollan que quedó asolada, y así lo sostuvieron siempre los nueve [tlatoque] que después gobernaron en la isla de México Tenochtitlán, y en especial Moteuczomatzin Xocóyotl."<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Libro III

<sup>219</sup> Chimalpahin, "Crónica mexicana en español." p. 203

<sup>220</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 81

Y parece ser que la complejidad de Quetzalcóatl no dejaba de manifestarse, incluso hasta la época actual, en la que sigue siendo motivo de investigaciones e interpretaciones. Michel Graulich menciona de qué manera este personaje ha sido señalado como una “leyenda poscortesiana”; hecho que no se ha demostrado. Este mismo autor añade, que no fue el religioso que nos hicieron creer los relatos, ni que era un hombre blanco, y que tampoco anunció su regreso, pero que éste ya estaba sobrentendido; por lo que esta historia sirvió tanto a los intereses de los españoles como a los de los indígenas, unos para dotarlo del aspecto misionero, en tanto que los otros para denunciar los sacrificios humanos.<sup>221</sup> Florescano también coincide en que la visión de Quetzalcóatl como el sacerdote entregado a los cultos según lo describieron Sahagún y Durán, entre otros cronistas, es únicamente una falsificación del gobernante tal y como había sido concebido en Teotihuacán; piensa este autor que esa imagen de Quetzalcóatl fue fabricada por la visión cristiana que los frailes transmitieron a los indígenas educados en los colegios para la nobleza.<sup>222</sup>

Estas reflexiones no dejan de ser inquietantes e interesantes. Entre descubrir si fue una o la otra, o ambas, en la imagen de Quetzalcóatl, algo no deja de ser patente y es que indudablemente, de la forma en que haya sido, la figura de la Serpiente Emplumada, sigue conservando su aspecto mítico y hasta la actualidad nos llena de misterio. No deja de mostrársenos como parte de esa tradición mesoamericana, incluso en la creación del mexicano actual, todos nosotros como integrantes de la cultura mestiza, somos consecuencia de ese gran mito heredado de los antiguos pueblos de Mesoamérica, de ese mito llamado Quetzalcóatl. Haya sido Hernán Cortés, el hombre que haya sido, su vida dentro de las crónicas y de los mitos de los antiguos nahuas se ha integrado como parte de la gran complejidad que envuelve a la Serpiente Emplumada desde su síntesis en *Tula Xicocotitla*. Bien o mal, Cortés ocupó el lugar de aquel que volvería, ya sea por las creencias de los indígenas o por las artimañas de los españoles, y a pesar de que fue descubierta esta falsificación, Cortés fue por un momento en la historia de Mesoamérica el héroe que regresaba. Los mexicanos somos resultado de esa historia mítica, y por tanto no dejamos de ser hijos de Quetzalcóatl, y tal y como refiere la *Leyenda de los Soles*, fue él quien creó al hombre; y aún hoy nos debemos culturalmente a ese mito.

---

<sup>221</sup> Michel Graulich, *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca* (México: Ediciones Era, 2014). p. 305-307

<sup>222</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 18

### Del petate al *tepotzoicpalli*: una interpretación formal

Se ha analizado hasta este punto el surgimiento de la Serpiente Emplumada como símbolo dinástico y de gobierno, a partir de un posible gobernante que portó ese nombre y a través del cual se estableció la tradición de gobierno en Teotihuacán, que fue heredado a distintos grupos mesoamericanos hasta ser legado a los mexicas, habitantes del último periodo de Mesoamérica. Así pues, la Serpiente Emplumada surge como símbolo, y como tal representa al gobernante, a la estirpe del *tlatoani*, modelo del gobernante en la zona del Altiplano, y que como han señalado algunas investigaciones, también influyó en el mundo maya. De este modo ligado a este símbolo se encuentran las insignias de poder que eran otorgadas y transmitidas a quien se convertía en *tlatoani*, entre las que se encontraba el petate y el *icpalli*.

El gobernante, se ha constatado, era visto como el descendiente de Quetzalcóatl, y visto como la propia encarnación de esta entidad mítica. No son pocas las imágenes que conocemos en las que los personajes que se encuentra ligados al gobierno aparecen enmarcados por una Serpiente Emplumada, o montados sobre ella. En los costados de la pirámide de Xochicalco (fig.29) vemos a un dirigente posarse encima de una serpiente emplumada. Aspecto a resaltar es que este relieve está enmarcado en uno de sus costados por el símbolo del petate. Otros dos casos similares se pueden señalar: el primero, es una representación sobre una vasija que fue encontrada en Chichén Itzá y que corresponde a un guerrero tolteca que viaja en una balsa de serpiente (fig.30). El segundo se encuentra en uno de los murales de la ciudad de Cacaxtla (fig.31), en la que vemos a un gobernante de pie, con garras de ave, montado sobre una serpiente que a su vez enmarca todo su cuerpo.

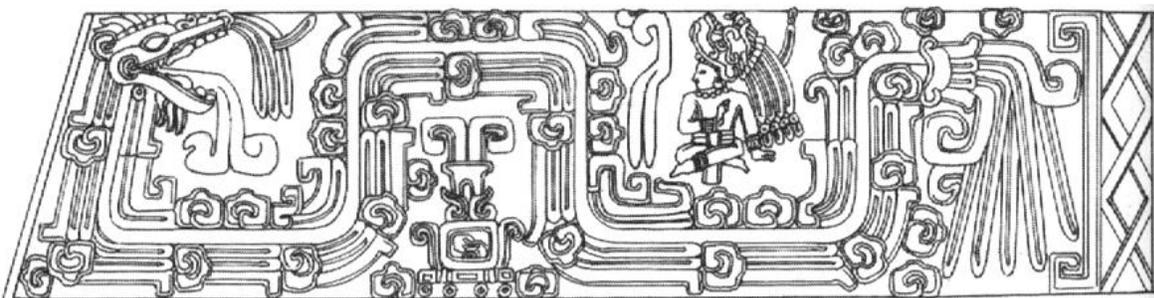


Fig. 29. Relieve de uno de los costados de la pirámide de Xochicalco, en la que un personaje descansa sobre una Serpiente Emplumada, a la vez que se encuentra enmarcada por la figura de la estera, símbolo de poder. Dibujo basado en Smith, tomado de Florescano en "Quetzalcóatl y los mitos...".

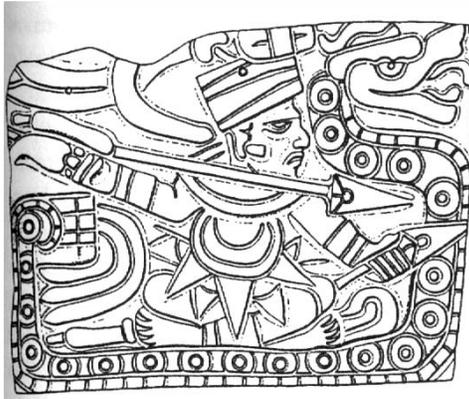


Fig. 30. Vasija encontrada en Chichén Itzá, en donde se muestra a un guerrero tolteca en una balsa de serpiente. Dibujo de Coggins, tomado de Florescano en "Quetzalcóatl y los mitos...".



Fig. 31. Mural en la ciudad de Cacaxtla, donde vemos a un personaje montado sobre una serpiente. Dibujo basado en Foncerrada de Molina, tomado de Florescano en "Quetzalcóatl y los mitos...".

En los dos últimos casos es conveniente recordar la referencia a la representación que hace Durán de *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl* dejando la ciudad de Tula montado sobre una balsa de serpientes. De este mismo personaje hay una representación hecha en piedra en el Cerro de la Malinche (fig.32), en las inmediaciones de la ciudad de Tula de Hidalgo. Por el tipo de representación de la serpiente se cree que es del estilo mexica: en la parte superior derecha aparece el glifo 1 Ácatl (caña), fecha relacionada a Topiltzin, por lo que se piensa que es una representación de él.<sup>223</sup> En esta imagen se observan conjugados tres de los elementos que representan el poder en Mesoamérica y que guían el presente análisis: la Serpiente Emplumada, el gobernante que representa a este mismo emblema, en este caso *Ce Acatl Topiltzin*, y por último la representación de la estera, misma que está relacionada con el *icpalli*.



Fig. 32. Relieve hecho en el periodo mexica, sobre una roca en el Cerro de la Malinche, cerca de la ciudad de Tula de Hidalgo. Dibujo de Meyer, tomado de Nicholson en "The iconography of...".

<sup>223</sup> Nicholson, "The iconography of the feathered serpent in late postclassic Central Mexico."

Siguiendo este análisis visual, se considera al petate (bajo el contexto de poder) como una representación propiamente de la Serpiente Emplumada, es decir que el tejido característico del petate es una abstracción de la piel de la serpiente, de sus propias plumas de *quetzalli*; de ahí la importancia en que este objeto simbólico sea fabricado de tule, elemento vegetal que es otorgado por *Nappatecuhtli*, representante de Tláloc. De esta manera el petate no será un mero objeto, sino un recubrimiento que, al igual que la piel del jaguar, en este caso se usó para representar a la Serpiente Emplumada; por tal motivo la Casa del Consejo, *Popol naah*, está simbolizada por la estera (ver Fig.26), igualmente el palacio de los gobernantes mexicas se le ve recubierto de petate (fig.33). Siguiendo este análisis se propone que debido a esto, el *icpalli* era recubierto del tejido de la estera.

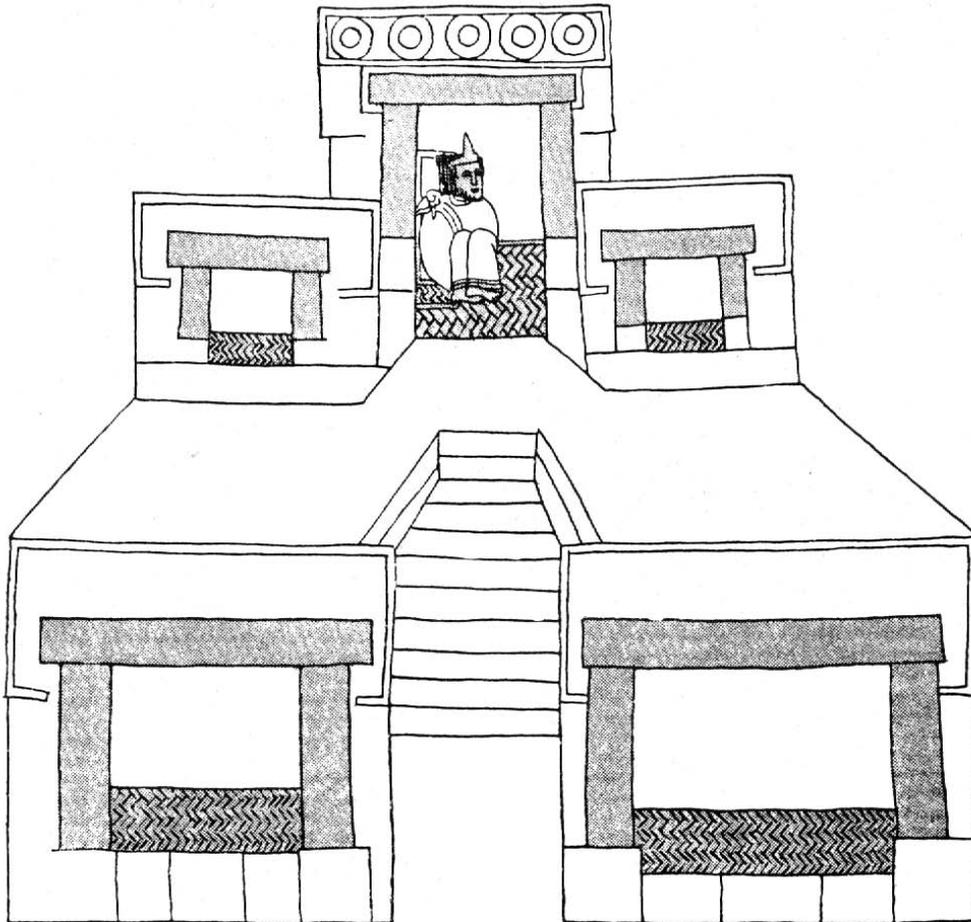


Fig. 33. Palacio real de Tenochtitlán, recubierto en sus interiores con petate, el símbolo de poder. Dibujo del *Códice Mendoza*, tomado de Krickeberg en "Las antiguas culturas mexicanas".

En varias representaciones escultóricas se observa la clara conjunción entre la serpiente y el tejido del petate. En un relieve hecho sobre un monumento cilíndrico, proveniente de Tlatelolco (Fig.34), se ve una Serpiente Emplumada enmarcada, en su parte inferior y superior, por el tejido de la estera. En otra, en la que aún es más evidente esta simbiosis, que proviene de una estela del sitio de Santa Lucía Cotzumalhuapa, en Guatemala, se ven dos personajes que sostienen, cada uno, a una serpiente, mismas que al entrelazarse alrededor del rostro de otro sujeto, forman con sus cuerpos el tejido de la estera (Fig.35).



Fig. 34. Relieve en piedra con la representación de la Serpiente Emplumada enmarcada por petates. Actualmente en el Museo de Historia Natural de Chicago. Foto del Museo, tomado de Nicholson en "The iconography of..."



Fig. 35. Estela con relieve con la representación de dos personajes quienes toman, cada uno una serpiente, las cuales forman el tejido de la estera. Pieza de la zona de Cotzumalhuapa en Guatemala. Tomado de Duverger en "El primer mestizaje".

De tal forma en este estudio se cree que la evolución formal que va del petate al icpalli, y de éste al *tepotzoicpalli*, es la misma concepción simbólica de representar a la Serpiente Emplumada. Es decir, que cuando el *tlatoani* ocupaba el “*icpalli* sobre el petate”, o ya en época posclásica de los mexicas, el *tepotzoicpalli*; cuando se asentaba en éste, era un acto simbólico de sentarse sobre la Serpiente Emplumada. Al respecto de esta idea existen varios registros que se examinan a continuación.

Para esto recuérdese la historia de *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl* y la huida de Tula hacia la región de *Tlillan Tlapallan*. La primera referencia que se observa es la balsa de serpientes, *coatlapechtli*, en la que este personaje se sube para irse navegando. Así se ve, según la lámina de Durán, que sobre el cuerpo de las serpientes, Quetzalcóatl coloca su *teoicpalli*, tal y como se colocaba sobre el petate (ver Fig. 28).

Ahora bien, sobre esa misma historia, siguiendo las narraciones de Sahagún cuando Quetzalcóatl parte hacia el mar, se encuentra la siguiente descripción:

“Así iba caminando el dicho Quetzalcóatl, e iban delante tañéndole flautas, y llegó a otro lugar en el camino donde descansó y se asentó en una piedra; y puso las manos en la piedra y dejó las señales de las manos en la dicha piedra. Y estando mirando hacia *Tulla* comenzó a llorar tristemente, y las lágrimas que derramó cavarón y horadaron la dicha piedra, donde estaba llorando y descansando el dicho Quetzalcóatl.

“El dicho Quetzalcóatl puso las manos tocando a la piedra a la piedra grande donde se asentó, y dejó señales de las palmas de sus manos en la dicha piedra, así como si las dichas manos pusiera en lodo, que ligeramente dejase las palmas de las manos señaladas; y también dejó señales de las nalgas en la dicha piedra donde se había sentado, y las dichas señales parecen y se ven claramente, y entonces nombró el dicho lugar *Temacpalco*.”<sup>224</sup>

Esta historia puede estar ligada a la herencia y cambio de poder de los toltecas hacia los mexicas, a manera de transición entre la ciudad de *Tula Xicocotitla* y la ciudad de México Tenochtitlán. Será en este lugar, donde estuvo Quetzalcóatl llorando, desde el cual se lance la semilla de la futura ciudad de los mexicas. Creando una conexión y una continuidad, así como una transmisión de una hacia la otra. Quetzalcóatl llora al dejar Tula, sentado sobre la roca, y sabemos que es el periodo de la caída de esta ciudad. Años después, mientras los mexicas se encuentren peregrinando en busca de las señales dichas por *Huitzilopochtli*, llegarán a este sitio donde estuvo sentado *Ce Acatl Topiltzin*, antes de partir, y en ese lugar en el que estuvo asentado, que en otra versión sabemos que lo hizo “sobre el petate y el *icpalli*”, ahí mismo, en el asiento de Quetzalcóatl,

---

<sup>224</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. p. 196

*Cuauhtlequetzqui* se colocará para lanzar el corazón de Cópil hacia la zona de los tules, en donde brotará el nopal sobre el que ha de posarse el águila.

De tal modo, desde el mismo sitio en que se asentó Quetzalcóatl, desde ahí será planteado el surgimiento de la ciudad de Tenochtitlán, que sustituirá a la antigua *Tollan* de Quetzalcóatl. Se ve, pues, una conexión entre ambas ciudades, y un aspecto a resaltar es que se hace desde el lugar en el que *Ce Acatl*, estuvo “sobre el petate y sobre el *icpalli*”, antes de partir al mar. Esto se entiende como si al pararse en el mismo sitio de gobierno de Quetzalcóatl, desde ahí se proyecta la que será la ciudad sucesora de los toltecas. Una transmisión de ciudad a ciudad, por medio de ocupar “el petate y el *icpalli*” del gran sacerdote. Así ha llegado hasta nosotros esta historia en palabras de Tezozómoc:

“... Y [Huitzilopochtli] prendió a Cópil en Tepetzinco. Después lo mató, lo degolló, le abrió el pecho y le sacó el corazón; puso su cabeza arriba del cerro, donde ahora se llama Acopilco, y allí se quedó la cabeza muerta de Cópil. Después de matarlo, Huitzilopochtli echó a correr con el corazón de Cópil; y el teomama Cuauhtlequetzqui le salió al encuentro. [Este] lo saludó: ‘¡Enhorabuena, sacerdote!’. Y él le respondió: ‘¡Mira, Cuauhtlequetzqui! Éste es el corazón del malvado Cópil, a quien acabo de matar. Ve corriendo al medio de los tules y las cañas, y verás que hay allí un petate de piedra, donde Quetzalcóhuatl descansó cuando iba de camino, en un asiento rojo y en otro negro<sup>225</sup>; allá te pararás, y arrojarás el corazón de Copil’. Luego fue Cuauhtlequetzqui a arrojar el corazón; al llegar adonde se le dijo, vio el petate de piedra, se detuvo y arrojó el corazón, el cual fue a caer en medio de los tules y las cañas.”<sup>226</sup>

En esta versión de Tezozómoc, se observa que Quetzalcóatl descansa sobre un petate de piedra, y que sobre éste lo hace en dos *icpalli*, uno rojo y otro negro, que pueden referirse al mismo sitio al cual se dirige, es decir *Tlillan Tlapallan*, “el lugar del rojo y del negro”. Este diafratismo, Enrique Florescano lo interpreta como referente a la escritura<sup>227</sup>; igualmente Miguel León-Portilla lo refiere a la escritura, o más precisamente a los códices, explora este significado sobre un poema nahua: “*Xicmocuitlahui in tllili, in tlapalli...* / Cuida de la tinta negra y roja...” Esta expresión la interpreta como el conocimiento, lo que es prudente y sabio.<sup>228</sup>

Por tanto, en este relato de la vida de Quetzalcóatl, existe una referencia a dos *icpalli*, que al tener los colores que remitían al conocimiento de los códices, pueden ser interpretados como si al ocupar ese lugar de Quetzalcóatl, al ocupar su petate y su *icpalli* de manera momentánea, era

<sup>225</sup> Según la versión en náhuatl: “*Auh xicmotlalochtli yn tollitic yn acaythic yc tiquittaz || [29r] oncan mani tepetlatl, oncan mochehui yn Quetzalcohuatl yn iquac ya, auh yn icpal centetl tlahuyo centetl tliltic.*”

<sup>226</sup> Alvarado Tezozómoc, “Crónica mexicáyotl.” p. 57

<sup>227</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 72

<sup>228</sup> León-Portilla, *La tinta negra y roja*. p. 16

ocupar un cargo de sabiduría y de espiritualidad, mismo que estaba implícito en el nivel jerárquico del *tlaotoni* como máximo representante del sacerdocio nahua. Por tanto, al leer en las crónicas que desde allí es arrojado el corazón de Cópil, se entiende que en la base de esta sabiduría ancestral de la tradición mesoamericana, es desde la cual se da el surgimiento de México-Tenochtitlán como pueblo sucesor.

Ahora bien, regresando al análisis que se planteaba sobre la interpretación de que ocupar el *icpalli* era el equivalente a estar montado sobre la serpiente; se encontraron dos registros en esculturas mexicas que ayudan a sustentar esto que se dice. Piezas en las que de manera probable se hace referencia al relato del petate de piedra y a los dos *icpalli*, el rojo y el negro. En la primera imagen (Fig.36), se observa una escultura en piedra en la cual dos cabezas de serpientes emplumadas se encuentran de frente, éstas están enmarcadas por el símbolo del petate en su parte inferior y superior; en tanto que si se presta atención a la parte superior de los ojos, se nota que en cada uno está el símbolo del *icpalli*, mismo que reconocemos por el tejido del petate.



Fig. 36. Escultura en la que dos Serpientes Emplumadas se encuentran de frente, mientras que son enmarcadas por el símbolo del petate, y en las que sobre sus ojos reconocemos el símbolo del *icpalli*. Tomado de Nicholson en "The iconography of..."

Siguiendo el relato de Quetzalcóatl cuando se sienta sobre el petate de piedra, se puede suponer que los símbolos del *icpalli* que se encuentran sobre los ojos de la serpiente emplumada de la escultura, remiten al *icpalli* rojo y al negro, sobre los cuales descansó *Ce Acatl*, antes de partir. Otra escultura que se analiza en relación a esta misma idea, consiste en una serpiente que aparece enroscada sobre su cuerpo (Fig.37). En ésta aún más claramente se ve la referencia a este relato. De igual forma sobre su cabeza y exactamente encima de los ojos, se encuentra doblemente la representación del símbolo del *icpalli*, que puede interpretarse como el rojo y el negro; mientras

que debajo de estos se encuentra el glifo que remite a este personaje, es decir, en el cuadrado está anotado el nombre de *Ce Acatl* (1 caña), fecha relacionada a Quetzalcóatl.



Fig. 37. Escultura de la Serpiente Emplumada en la que incorpora en su cuerpo, lo que interpretamos como el *icpalli* rojo y el *icpalli* negro, en los que *Quetzalcóatl* descansó en su ida a *Tlillan Tlapallan*. Tomado de Nicholson en "The iconography of ..."

Sobre la base de este análisis se piensa que el simbolismo de "*in petlatl in icpalli*", señala una referencia al cuerpo de la serpiente emplumada, haciendo alusión al gobernante sacerdote en tanto que encarnación de Quetzalcóatl. Al estar asentado sobre ésta, el *tlatoani* se vuelve él mismo esta entidad mítica dinástica. ¿De qué manera se cree que sucede esto? ¿Cómo es que evoluciona el diseño del *icpalli* hacia el *tepotzoicpalli* en su referencia a Quetzalcóatl, según el análisis hecho?

La evolución del petate al *icpalli* cuadrado y de éste al *tepotzoicpalli*, se presupone tuvo en su base diferenciar al objeto de uso común del objeto con carga simbólica. De momento no se sabe desde qué periodo y en qué fecha el *icpalli* surge como un objeto utilitario. Si éste es una creación

propriadamente teotihuacana que se da durante el inicio de su asentamiento en el Valle de México, podríamos dar como fecha de su creación hacia el siglo II a. C., que es el momento en que se considera da inicio la fase de Teotihuacán I.<sup>229</sup> Pero de momento no existen las referencias para poder determinar esto, lo que sí se puede establecer es su surgimiento como objeto simbólico, asociado al personaje “Serpiente Emplumada” hacia el siglo II d. C.

De modo tal que el primer referente de poder estaba asociado al petate; y más que al objeto propriadamente dicho, al simbolismo de su textura, a su tejido característico. Pero se sabe que éste era utilizado entre los nahuas de diversas formas, no únicamente de manera simbólica, si no que era utilizado como comedor, o como soporte para dormir. Debido a esto se piensa que para destacar su aspecto simbólico se ligó directamente al *icpalli*, y que cuando querían referir al símbolo de Quetzalcóatl tenían que hacerlo en conjunto, ya que el *icpalli* también era un objeto de uso común, pero en conjunción formaban el binomio “*in petlapan in icpalpan*”, mismo que era utilizado sólo por el *tlatoani*.

Así pues, siendo el *icpalli* un objeto de uso común, lo que se supone es que para diferenciarlo se modificó el diseño hacia el *tepotzoicpalli*, objeto usado exclusivamente por el *tlatoani*. Creación simbólica que va a coincidir con el gobierno de *Itzcoatl*, “Serpiente de obsidiana”, quien fuera el *tlatoani* que liberó a los mexicas de la opresión de los *tepanecas* de Azcapotzalco. Momento a partir del cual, los *tenochcas* serán el grupo dominador de los nahuas que se encontraban en el Valle de México, y desde el cual extenderán su dominio hacia otras zonas de Mesoamérica. Así pues, se sugiere que el surgimiento de este diseño se hace para conmemorar o celebrar la imposición del pueblo mexica sobre los demás, y de exaltar, ahora sí, la figura del *tlatoani* mexica como el heredero legítimo de Quetzalcóatl, en el momento en que dejó de ser un pueblo tributario para convertirse en el dominador.

¿Qué puede ayudar para corroborar esta suposición? En la guerra de independencia contra los *tepanecas*, *Itzcoatl* estaba al mando pero junto a él se encontraban Tlacaelel y el mismo Moctezuma Ilhuicamina quien sería el sucesor al *tlatocáyotl*. Eso por el lado de los mexicas, pero esa guerra sucedió bajo la Triple Alianza, de la que formaban parte Tlacopan y Texcoco. Este último pueblo había sido dominado por los *tepanecas* después que Tezozómoc asesinó a Ixtlilxóchitl, el padre de Nezahualcáyotl que era pariente de los mexicas y se había unido a Itzcóatl para derrocar a los *tepanecas* y recuperar el señorío de Texcoco.

En los Primeros Memoriales del Códice Matritense de Bernardino de Sahagún, se encuentran los registros de los sucesores al *icpalli* tanto los mexicas como del pueblo de Texcoco.

---

<sup>229</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 62

En ambos casos se observa que los *tlatoque* anteriores a Itzcóatl y Nezahualcóyotl, respectivamente, fueron registrados asentados en versiones austeras del *icpalli* como el *cuauhxiuicpalli*, *xiuicpalli* o *tolicpalli*, todos ellos rollos atados. Pero precisamente a estos dos gobernantes se les dibujó asentados ya sobre un *tepotzoicpalli*, (Fig. 38a-b). Lo que corrobora la suposición de que el *tepotzoicpalli* se diseñó una vez que se liberaron de la opresión tepaneca.



Fig. 38a. Gobernantes mexicas, desde Acamapichtli, hasta Itzcóatl. Se observa el cambio de uso del *tolipalli* al *tepotzoicpalli*. Tomado del Códice Matritense.



Fig. 38b. Gobernantes texcocanos, desde Tlattecatzin, hasta Nezahualcóyotl. Se observa el cambio de uso del *cuauhxiuicpalli* y *xiuicpalli* al *tepotzoicpalli*. Tomado del Códice Matritense.

Ahora bien, ¿de qué manera se interpreta este aspecto en el diseño del *tepotzoicpalli*? A lo largo de toda la tradición mesoamericana, desde el periodo clásico de Teotihuacán hasta los mexicas del postclásico, una representación constante será la de la serpiente emplumada que desciende hacia la tierra. Observemos una escultura proveniente de Teotihuacán (Fig.39), en la que la representación de la serpiente se hace de manera en que su cabeza es dirigida hacia abajo, mientras que su cascabel sobresale verticalmente. Lo mismo sucede en la pirámide de *Kukulcan* en *Chichén Itza*, en la que el fenómeno astronómico al que se encuentra asociado nos señala una hierofanía, en la cual se observa a la Serpiente Emplumada descender mientras en la parte inferior de las alfardas son rematadas con las cabezas de las serpientes (fig.40). En esta misma ciudad encontramos columnas que representan a serpientes, tanto en el templo de *Kukulcan*, como en el “templo de los guerreros”, las cuales muestran en su basa la cabeza de la serpiente y a manera de capitel la forma del cascabel (Fig.41).



Fig. 39. Escultura serpentiforme proveniente de Teotihuacán. Tomado de Duverger en “El primer mestizaje”



Fig. 40. Pirámide de *Kukulcán* en *Chichén*. Imagen de Andrews, tomado de Florescano en “Quetzalcóatl y los mitos...”

Las mismas características son sospechadas en la entrada del templo de la pirámide de Quetzalcóatl en la ciudad de Tula (Fig.42). En la reconstrucción que hace el arquitecto Marquina, coloca dos columnas en el pórtico, de la misma manera en que se encuentran en la ciudad de Chichén. Este rasgo es mencionado por Florescano citando a Cobean y Mastache, quienes refieren que el templo de Quetzalcóatl tenía una entrada enmarcada por dos columnas de serpientes que descienden, las cuales no fueron terminadas.<sup>230</sup>



Fig. 41. Columnas serpentiformes en Chichén. Imagen tomada de Duverger en “El primer mestizaje”

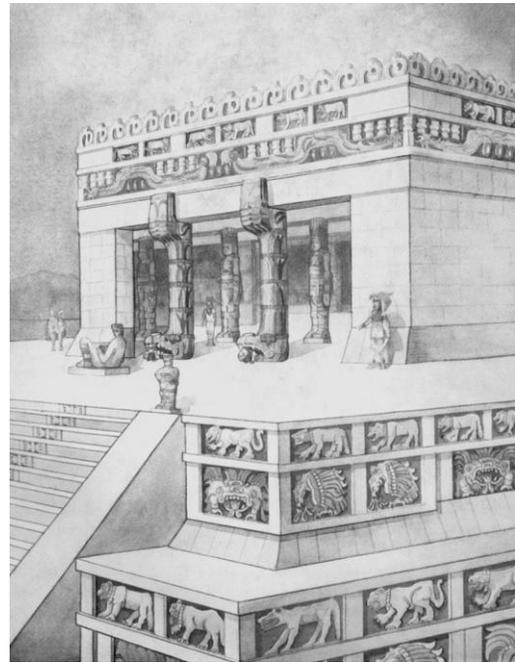


Fig. 42. Columnas serpentiformes en Tula Xicocotitla. Reconstrucción según Ignacio Marquina en “Arquitectura prehispánica”.

Otro ejemplo de serpiente emplumada que desciende se observa en la parte inferior de las alfardas que remataban la escalinata del Templo Mayor de Tenochtitlán. Actualmente todavía pueden observarse sobre las ruinas de esta ciudad. Interesa señalar que en esta representación de la serpiente, se encuentran, encima de sus ojos, la referencia al *icpalli*, tal como se ha visto en los otros ejemplos.

Una referencia que liga de manera más clara a esta idea, refiere a una escultura mexicana (Fig.43), en la que entre las plumas de quetzal se encuentran brotes de maíz, y en la parte superior de la escultura, misma que está de manera vertical, encontramos la cola de cascabel de la serpiente. De tal modo, se concluye la interpretación formal del *tepotzoicpalli* (Fig.44), al señalar que se entiende este objeto como una abstracción de la serpiente que desciende, en el cual la parte del

<sup>230</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p.95

prisma cuadrado y el petate refieren a la cabeza y al cuerpo emplumado, mientras que el respaldo remite al cascabel de la serpiente.

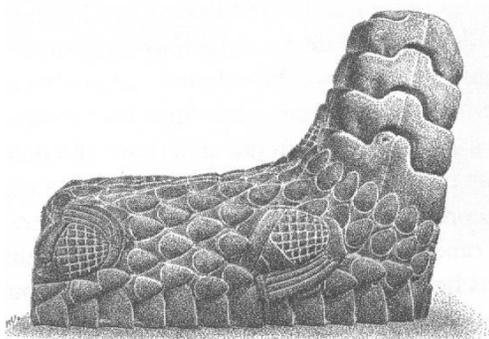


Fig. 43. Escultura de cola de serpiente con brotes de maíz. Dibujo de Felipe Dávalos, tomado de Florescano en “Quetzalcóatl y los mitos...”



Fig. 44. *Tepotzoicpalli* sobre petate. Dibujo hecho por el autor.

### La relación entre *Quetzalcóatl* y *Nappatecuhtli* en el simbolismo del *icpalli*

Uno de los aspectos que se han encontrado en esta relación de dos deidades, *Nappatecuhtli* como Dios creador e inventor del *icpalli* y *Quetzalcóatl* como la deidad a la cual evoca el simbolismo del *icpalli*; relación que pareciera un tanto extraña, pero que en el fondo son complementarias dentro de la visión del pensamiento religioso mesoamericano y de su interpretación del cosmos. Esta relación entre ambos está asociada a la fertilidad, ambas deidades representan para el hombre nahua los elementos asociados a la fecundación de la vida, y particularmente el brote del maíz, alimento mítico dado a los hombres por *Quetzalcóatl*.

Davies menciona que *Quetzalcóatl* nunca va a perder su asociación con el agua, y esta conexión con el Dios acuático *Nappatecuhtli* es la que refiere a la regeneración vegetal. Este autor añade que según las notas de Seler sobre la “canción de Xipe”, sugiere que las plumas verdes de *Quetzalcóatl* también pueden identificarse con *Xipe Totec*<sup>231</sup>; y sabemos que esta deidad estaba asociada con las ceremonias de desollamientos que habían surgido a partir del sacrificio de *Atotoztli*, la hija del soberano colhua, y madre de *Acamapichtli*, que se convertiría en la Diosa *Toci* para los mexicas; eventos ya relatados. De importancia es mencionar que los desollamientos en la fiesta de *tlacaxipehualiztli*, tenían un carácter agrícola que Seler había identificado con la renovación vegetal.<sup>232</sup> En la figura 39 se ve esta relación de manera evidente en la concepción de dicha

<sup>231</sup> Davies, *The Toltecs*. p. 61

<sup>232</sup> González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. p. 16

escultura, la cual es una alusión al momento de inicio de la primavera en que la tierra se revestía de las hojas verdes del maíz.<sup>233</sup>

En la mayoría de las representaciones, la serpiente emplumada está asociada a medios acuáticos. Si se revisan los elementos escultóricos contenidos en los tableros de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, se observa que la cabeza de la serpiente está alternada con otra representación, que algunos autores como Sugiyama<sup>234</sup> han interpretado como *Cipactli*, “cocodrilo”, y alrededor de ambos vemos motivos marinos como conchas y caracoles de mar. Así muchas veces aparece rodeada de lirios, chalchihuites y semillas, todos estos símbolos de fertilidad.<sup>235</sup>

Así pues esta estrecha relación entre *Nappatecuhtli*, el representante de los cuatro Tlaloques, con las serpientes está relacionada con la fertilidad de la tierra; siguiendo idea Florescano cita a Pedro Armillas cuando éste mencionaba que en “la mitología indígena serpientes y lluvias están estrechamente relacionadas; se considera a estos reptiles como imagen del rayo, por eso llevan serpientes en las manos los Tlaloques [...]”<sup>236</sup>

En una descripción de Sahagún hecha en los *Primeros Memoriales*, que señala Taube, menciona que “el viento llamado Quetzalcóatl, dizque barre el camino a los Tlállocs”; sobre este análisis el autor agrega que la Serpiente Emplumada, asociada al viento, acarrea el agua terrenal y subterránea, elevándola al cielo y dispersándola posteriormente sobre la tierra (Fig.45).<sup>237</sup> Este aspecto del agua como un elemento que es llevado por Quetzalcóatl a todos los lugares de la tierra para que pueda fecundarla, es lo que le imprime su carácter celestial y divino, su aspecto de líquido precioso.

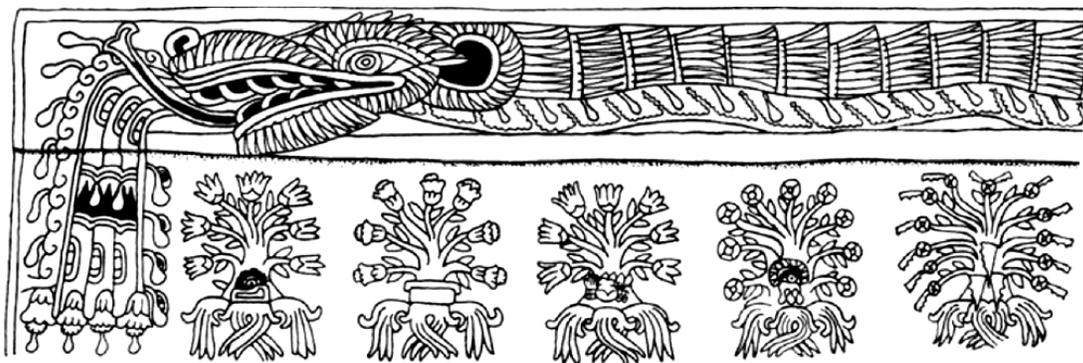


Fig. 45. Fragmento de un mural en *Techinantla*, en la ciudad de Teotihuacán, donde se observa a la Serpiente Emplumada vertiendo agua. Dibujo de Karl Taube.

<sup>233</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 18

<sup>234</sup> Sugiyama, “Teotihuacan as an origin for postclassic feathered serpent symbolism.”

<sup>235</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 19

<sup>236</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 106

<sup>237</sup> Taube, “La serpiente emplumada en Teotihuacán.”

Otra relación entre estas deidades está basada en la visión mesoamericana del cosmos, de las cuatro direcciones y el eje central. Así primeramente, y siguiendo este aspecto de las lluvias y del viento, se tiene que los Tlaloques de los cuatro rumbos del universo estaban ligados con los cuatro tipos de lluvias y con los cuatro vientos que la traían.<sup>238</sup> Igualmente en su asociación con 9 Viento Ehécatl, era entendido como Dios del aire y quien repartía el viento y la lluvia por los cuatro rumbos del universo.<sup>239</sup> Esta relación se encuentra contenida directamente en el nombre de *Nappatecuhtli*, que se interpreta como “el cuatro veces señor”. Krickberg menciona que *Ce Acatl Topiltzin*, era conocido algunas veces como *Nacxitl*, “cuadrúpedo”<sup>240</sup>; e igualmente Ángel Ma. Garibay asocia este nombre con una de las fases de Quetzalcóatl.<sup>241</sup> Agregando a esto se menciona en varias de las crónicas que *Ce Acatl Topiltzin* era poseedor de cuatro casas de oración, las cuales se encontraban dirigidas hacia los cuatro rumbos del cosmos.<sup>242</sup>

De tal manera ambos estaban unidos en cuanto a que juntos repartían el líquido precioso por los confines del universo; *Nappatecuhtli* era visto como el Tlaloque que se desdoblaba en las cuatro direcciones, quien llevaba las aguas de los rumbos y las cuatro diferentes lluvias; en tanto que Quetzalcóatl, era la deidad asociada al viento dador de vida, a los vientos de los cuatro rumbos, quien barría el camino para que los Tlaloques pudieran fecundar la tierra, y que de esta acción brotara el maíz, mismo que se asociaba al plumaje de *quetzalli*. Se observa que estaban unidos en el ciclo cósmico de fecundación y regeneración vegetal.

Ahora como último aspecto de esta relación se analiza la visión del eje central cósmico. Párrafos anteriores se explicó que *Nappatecuhtli* era el Tlaloque que se desdoblaba en los cuatro pilares del cosmos; siendo Quetzalcóatl, quien soplabla y llevaba el agua hacia estos cuatro rumbos para que se vertieran sobre las cementeras. Esto nos habla del ciclo de renovación de la vida, y del orden cósmico, al ver la estrecha relación con los cuatro rumbos del universo. Pero si esto es así, falta un elemento para completar la visión nahua del universo, es decir, la quinta dirección, el eje vertical que une los tres niveles de la cosmovisión mesoamericana: el inframundo, el nivel terrenal y el nivel celeste.

Esta quinta dirección está representada por Quetzalcóatl, y junto a *Nappatecuhtli* se configuran los cinco rumbos del cosmos. Dentro de las diversas asociaciones que mantiene “Serpiente Emplumada”, una de ellas es con la deidad *Xolotl*, “el hermano gemelo”, con quien comparte algunos aspectos de la indumentaria; Selser lo asociaba con esta deidad, en tanto que uno

---

<sup>238</sup> Batalla Rosado y Rosas, *La religión azteca*. p. 36

<sup>239</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*.

<sup>240</sup> Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*. p. 208

<sup>241</sup> Garibay, “Vocabulario de las palabras y frases que usa Sahagún en su obra.” p. 910

<sup>242</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 65

era Dios del viento y el otro Dios del rayo, ambos bajaban al inframundo y ascendían al cielo.<sup>243</sup> Como serpiente emplumada es capaz de ascender al cielo, y tal como se narra en la *Leyenda de los cinco Soles*, Quetzalcóatl bajó al inframundo para robar los huesos de manos de *Mictlantecuhtli*, con los que creó al hombre. Se observa pues que tiene la capacidad de acceder a los tres niveles.

Quetzalcóatl se encuentra asociado a la creación del tiempo y por tanto del calendario. Cuando los Dioses se reunieron para crear el *tonalpohualli*, consultan a Quetzalcóatl y es él quien propone que el primer día sea 1 Cipactli (cocodrilo), el segundo 2 Ehecatl (viento), y el tercero 3 Calli (casa), mismos que representan los tres niveles cósmicos (cocodrilo el inframundo, casa el nivel terrestre y viento el mundo celeste), que asociados con los trece meses y los veinte signos de los días, están ligados a los cuatro rumbos del cosmos.<sup>244</sup>

En su aspecto de 9 Viento, una vez que ha bajado del cielo, se le encomienda una de sus primeras tareas, la cual es ser el cargador de la bóveda celeste (Fig.46).<sup>245</sup> En esta actividad se le identifica como el pilar central que carga la bóveda, colocado en la quinta región, la región central. Esto último se relaciona con otro de los aspectos a los que se encuentra ligada esta deidad, es decir, al quincunce (Fig.19 y 20). Este símbolo representado por cuatro puntos y uno central, hace referencia al centro, según Selser, y este punto constituye el lugar de contacto entre lo terrenal y lo celeste.<sup>246</sup>

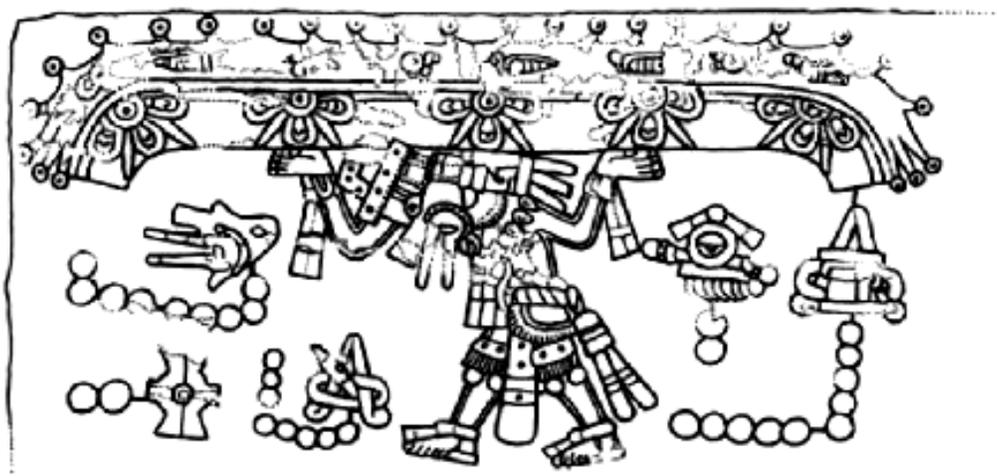


Fig. 46. Ehecatl es encargado de cargar la bóveda celeste. Imagen del *Códice Viena*. Dibujo basado en Kingsborough, tomada de Florescano, "El mito de Quetzalcóatl".

<sup>243</sup> González Torres, *El culto a los astros entre los mexicas*. p. 112, 113

<sup>244</sup> Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*. p. 90

<sup>245</sup> *Ibid.* p. 52

<sup>246</sup> Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984). p. 101

Este símbolo del quince está asociado con Venus, esto desde tiempos teotihuacanos.<sup>247</sup> Así pues, recordando la historia cuando *Ce Acatl Topiltzin* se marcha hacia la región de *Tlillan Tlapallan*, Caso la interpreta como una manera de explicar el mito de la muerte del planeta Venus.<sup>248</sup> Es decir, el ciclo de éste, que coincide con el ciclo solar cada 8 años, tiene distintas fases: una en la que aparece durante el día, la cual se relaciona con *Tlahuizcalpantecuhtli*, “el señor de la casa del alba”, que representa a Quetzalcóatl resucitado; la segunda como estrella diurna está ligada a Xolotl, “el gemelo precioso”.<sup>249</sup> Este ciclo venusino está asociado a Quetzalcóatl en cuanto a que representa su mismo proceso de purificación.

Ahora queda la pregunta ¿qué relación existe entre el *icpalli* y los dioses *Nappatecutli* y Quetzalcóatl? En términos generales y sintéticos se puede afirmar que esto se refleja directamente en el papel del gobernante, del *tlatoani*, quien era la encarnación misma de la Serpiente Emplumada. Complementando esta idea se recurre a algo que Krickeberg menciona al respecto, cuando señala que a esta relación entre el *tlatoani* y Quetzalcóatl, se debía el hecho de que, una vez muerto el gobernante, a una estatua de madera hecha a su semejanza se le ataviara con el traje de este Dios, durante las ceremonias fúnebres.<sup>250</sup>

Karl Taube cita a Andrés de Olmos en su *Arte para aprender la lengua mexicana* cuando describe al gobernante, y lo hace de la siguiente manera: “cubre todo, todo lo abarca. Propicia el crecimiento, el reverdecimiento. Su plumaje es iridiscente”.<sup>251</sup> Esto asocia directamente al *tlatoani* con el mismo poder de Quetzalcóatl, con su capacidad de hacer reverdecer, de abarcar todo, lo cual se interpreta como la posibilidad de estar en los cuatro rumbos y en los tres niveles del eje central del cosmos. Siguiendo a Florescano, señala que el gobernante es la figura central de la historia mesoamericana en las representaciones del cosmos, el territorio, el reino, el pasado o el poder; así se entiende que desde la época del periodo formativo de Mesoamérica, el gobernante sea el personaje mayormente retratado, y así entre los olmecas su imagen representaba el cosmos, el territorio, la realeza y la fertilidad.<sup>252</sup>

Si este era el papel del gobernante divino del universo mesoamericano, no podía ser menor la carga simbólica que tuviera el objeto sobre el cual se asentaba para dar muestra de esta importancia. Se entiende que el *tlatoani*, como máximo representante del sacerdocio nahua, era quien establecía la comunicación entre los Dioses y el pueblo; por tal motivo se piensa que a esto se debía su relación simbólica con el quince: a su capacidad de poder entrar en contacto con los

---

<sup>247</sup> Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*. p. 308

<sup>248</sup> Caso, *El pueblo del Sol*. p. 39

<sup>249</sup> Batalla Rosado y Rosas, *La religión azteca*. p. 25, 26

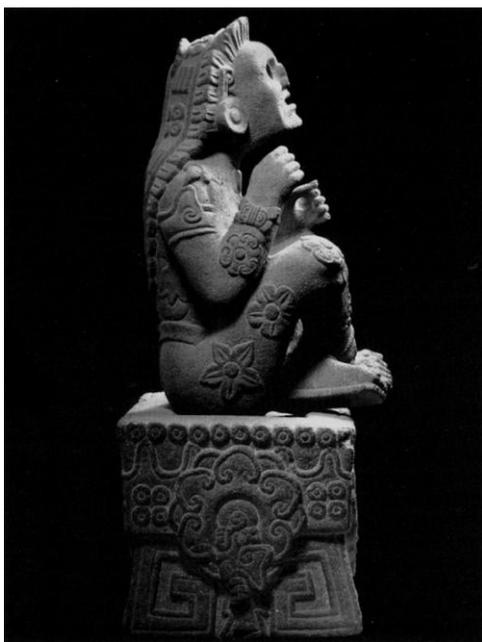
<sup>250</sup> Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*. p. 46

<sup>251</sup> Taube, “La serpiente emplumada en Teotihuacán.”

<sup>252</sup> Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. p. 281

tres niveles cósmicos. Aunque no nos ha llegado hasta nosotros un relato de algún ritual o ceremonia en la que se explique de qué manera el *tlatoani* entraba en contacto con los Dioses; es probable que ésta haya existido, debió haber un rito chamánico en que el representante de Quetzalcóatl estableciera contacto con los Dioses a través del uso del *icpalli*. No se puede afirmar por falta de datos relacionados con este objeto, pero es supuesto basándose en lo que sucede alrededor del *uwéni* con los *wixaritari*, entre los cuales el uso de este objeto está restringido al dirigente espiritual, el *marakame*, quien por medio del *uwéni* logra la conexión espiritual con los Dioses. Esto se señala según lo que Konrad T. Preuss analizó de las culturas de Nayarit, en las cuales, afirma, se han conservado mucho de las antiguas concepciones.<sup>253</sup>

A pesar de la falta de información al respecto, un elemento que nos arroja luz sobre este tema es la escultura de Xochipilli, “Príncipe de las Flores”. El antropólogo y etnobotánico Gordon Wasson, realizó una interpretación de esta pieza<sup>254</sup>, en la que señala que la característica principal de este Príncipe es tener cubierto su cuerpo de distintas “flores”, las cuales este autor alude como enteógenos, plantas alucinógenas sagradas para los antiguos mesoamericanos, entre las que identificó la planta del tabaco, los hongos, el *ololiuhqui*, el *sinicuichi*, y la *poyomatli* la flor



característica del *cacahuaxóchitl* (cacao), planta fundamental de la nobleza indígena; por lo que concluye diciendo que entre los nahuas el uso de la palabra “flores” era una metáfora para referir a los enteógenos. Así, al ver la expresión de Xochipilli, Wasson dice que “no se encuentra entre nosotros; se halla en un mundo remoto. Está absorto por *temicxoch*, las “flores del sueño” [...] las plantas milagrosas capaces de llevarnos al paraíso celestial”, es decir al *Tlalocan*, el paraíso de Tláloc. Pero no es de sorprendernos que este personaje que se encuentra en éxtasis, entablando comunicación con lo sagrado y lo divino lo haga precisamente asentado en un *icpalli*, o para ser más específico, sobre un *teoicpalli* (Fig.47).

Fig. 47. Escultura de Xochipilli, sentado sobre un *teoicpalli*. Ubicada en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en México. Fotografía tomada de Duverger, en “El primer mestizaje”.

<sup>253</sup> Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, “El pasado prehispánico y el presente indígena: Seler, Preuss y las culturas del Gran Nayar,” en *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (México: INAH, 2003). P. 24

<sup>254</sup> Robert Gordon Wasson, “Xochipilli. ‘Príncipe de las flores,’” *Revista de La Universidad de México*, no. 11 (1982): 10–18.

Para concluir se señala que el simbolismo del *icpalli* evocaba todos estos aspectos relacionados a Quetzalcóatl, e igualmente a su vínculo con el poder. Por un lado al ser, el *tlatoani*, la “semejanza” de este Dios, era el responsable del orden cósmico, de ahí que ocupara el *icpalli*, objeto que simbolizaba a la propia serpiente emplumada en su acto de descender o ascender sobre el eje central cósmico, estableciendo contacto con los Dioses. Así mismo para contener en su simbolismo la cosmovisión mesoamericana del universo, el *icpalli* y el petate eran creaciones de *Nappatecuhtli*, “el cuatro veces señor”, quien representaba los cuatro rumbos del cosmos, conformándose de esta manera los cinco puntos del quincunce.

Por otro lado, se ha revisado la manera en que los mexicas se convirtieron en los herederos del poder y de la tradición tolteca, misma que venía desde la época clásica en el periodo teotihuacano. Se analizó cómo el poder se les transfiere por medio de la obtención del maíz; y de otra manera a través del *tlatocáyotl*, es decir, de decirse herederos de la estirpe del Quetzalcóatl. Ambas formas de obtención del poder están contenidas en el *icpalli*. Por un lado la tradición del *tlatoani* surge en Teotihuacán asociada al personaje Quetzalcóatl del que los mexicas decían descender, personaje a quien el uso del *icpalli* estaba ligado; de manera que era una evocación de la propia Serpiente Emplumada. A su vez quien les entrega el maíz a los mexicas es uno de los Tlaloques, quienes después del sacrificio de *Quetzalxotzin* les comunica ser los sucesores de los toltecas, de tener el maíz y por tanto la gracia de los Dioses. De modo que en su simbolismo como elemento de poder, el petate y el *icpalli* son creaciones del mismo Tlaloque quien les había otorgado el maíz. Y aún más, ya que cuando descubren el sitio donde fundaron la ciudad de Tenochtitlán, nos comenta Chimalpahin, que *Axolohua* dijo a los mexicas: “Allá he visto a Tláloc, que me habló y me dijo: ‘Se ha fatigado mi hijo *Huitzilopochtli* viniendo acá; aquí estará su casa, y será preciosa para que [en ella] vivamos juntos sobre la tierra’”.<sup>255</sup> Así vemos que el poder es otorgado por Tláloc y los Tlaloques, así como por descender de *Quetzalcóatl*; ambos aspectos se encuentran contenidos en el simbolismo del *icpalli*.

Por tanto se quiere dar otra interpretación a la frase “*in petlapan in icpalpan*”. Se ha visto que sugiere estar “sobre el petate, sobre el *icpalli*”; metáfora de gobernar, la cual dentro de esta investigación se traduce como: “aquel que está asentado sobre la Serpiente Emplumada y por tanto es quien gobierna en el cosmos”.

---

<sup>255</sup> Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. p. 213

## CAPÍTULO 2

# EL UWÉNI EN LA CULTURA WIXÁRIKA

---

### El presente etnográfico del *uwéni*

En este capítulo se aborda el análisis del *uwéni*, fabricado por la cultura *wixárika*, conocida comúnmente como huichola. Objeto que guarda relación con el máximo dirigente espiritual, que en este caso es el *mara'akame*, y que entre los nahuas era personificado por el *tlatoni*. Así pues en este capítulo se proponen tres cosas: en primer lugar entender al *uwéni* como objeto continuador de la tradición del *icpalli* proveniente del mundo teotihuacano, mismo que al ser adoptado por la cultura *wixárika* se modificó y tomó sus propias características para adaptarse a las necesidades simbólicas de este grupo. En segundo lugar se pretende descifrar la estructura simbólica que existe detrás del *uwéni* en el contexto propio de su cultura. Y como tercer objetivo, establecer el análisis de este objeto que nos permita demostrar que es éste del cual deriva el equipal tradicional de Zacoalco, mismo que forma parte de la cultura mestiza. Lo que se busca demostrar es que el *uwéni* es el punto de enlace entre el equipal mestizo y las antiguas culturas mesoamericanas, de las cuales los huicholes han conservado sus tradiciones.

Esto último es importante resaltarlo en relación a las reflexiones de Konrad T. Preuss sobre la permanencia de los grupos indígenas contemporáneos. Jáuregui y Neurath<sup>256</sup> señalan que la diferencia entre Seler y Preuss consiste precisamente en la visión del pasado arqueológico frente al presente etnográfico, en el que la concepción de lo prehispánico se considera más original que los grupos indígenas actuales; señalan que este aspecto fue tomado por la política centralista del Estado en la construcción simbólica indigenista que parte de la Revolución Mexicana; pero que la demostración de Preuss de que el pensamiento indígena actual es de igual importancia que el prehispánico, lo han convertido en un autor incómodo.

Este aspecto de la postura de Preuss se quiere enfatizar considerando lo que éste señalara al afirmar que la reconstrucción histórica debe tener de base el presente de los grupos indígenas, y no únicamente completar las fuentes con los vestigios arqueológicos.<sup>257</sup> Esto que menciona es de gran importancia para llevar a cabo el análisis de la presente investigación, ya que por una parte, al rastrear los orígenes del equipal lo hemos hecho a partir de los registros documentales sobre los grupos nahuas; mientras que al enfocarnos en el *uwéni* de los huicholes, nos permite entender en el

---

<sup>256</sup> Jáuregui y Neurath, "El pasado prehispánico y el presente indígena: Seler, Preuss y las culturas del Gran Nayar." p. 20-21

<sup>257</sup> Ibid. p. 25

presente la tradición que proviene de las antiguas culturas de Mesoamérica en relación al uso simbólico de estos objetos, y que ha logrado sobrevivir con los *wixaritari*.

A pesar de que el *uwéni* difiere del *icpalli*, en cuanto a concepción formal y simbólica, sí se puede afirmar que se ligan bajo el aspecto de las tradiciones mesoamericanas, de la cual los huicholes han sido herederos y continuadores. Jáuregui señala que una de las hipótesis que Preuss demostró de manera detallada, fue que el estudio de los grupos indígenas del Gran Nayar, debe ser el punto de partida para comprender las antiguas culturas mexicanas.<sup>258</sup> De modo que al analizar el *uwéni* en el contexto presente de los huicholes, puede ayudar a comprender la manera en que el *icpalli* pudo haber sido utilizado por el *tlatoani* como una manera de establecer contacto con los Dioses; así como entenderlo como un objeto de origen mítico, tal como es el caso del *uwéni* del cual existe el mito relativo a su creación.

### **Aspectos generales de la cultura *wixárika***

Este grupo indígena se llama a sí mismo *wixárika* (pl. *wixaritari*), que según Lumholtz el sentido de esta palabra puede entenderse como “curandero”, “doctor” o “adivino”.<sup>259</sup> Sobre su historia del periodo prehispánico no se sabe casi nada, y en relación al periodo colonial temprano también es poco lo que se puede decir, por tanto será hasta el siglo XVII cuando se comiencen los registros históricos de los huicholes.<sup>260</sup> Actualmente viven en la Sierra Madre Occidental, en el territorio que comprende los estados de Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas. Se cree que se recluyeron hacia esa zona debido a la invasión de los españoles para hacer inaccesibles sus comunidades, hasta que los misioneros ocuparon sus sitios hacia 1722<sup>261</sup>; aunque actualmente ya no hay sacerdotes en esta zona. Comparten el territorio con el grupo de los coras y los tepehuanes con quienes también comparten aspectos culturales, y según la información contenida en unos mapas que recuperó Beatriz Rojas, se observa que a la llegada de los españoles estos grupos ya estaban asentados en esa zona. Entre otros grupos con los que mantienen contacto se encuentran los tecuexes y cocas, entre otros (Fig.48 y 49).

---

<sup>258</sup> Jesús Jáuregui, “El cha’anaka de los coras, el tsikuri de los huicholes y el tamoanchan de los mexicas,” en *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (México: INAH, 2003). p. 251

<sup>259</sup> Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1986). p. 31

<sup>260</sup> Beatriz Rojas, *Los huicholes en la historia* (México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1993). p. 9-10

<sup>261</sup> Barbara G. Myerhoff, *Peyote hunt: The sacred journey of the huichol indians* (United Kingdom: Cornell University Press, 1976). p. 55

Lumholtz menciona que según sus tradiciones ellos llegaron del sur y en su peregrinación hacia el norte se perdieron debajo de la tierra hasta que reaparecieron en la tierra del *hikuri* (peyote)<sup>262</sup>, esto es en el desierto San Luis Potosí, donde se encuentra la zona sagrada de *Wirikuta*. Según Myerhoff esto puede ser corroborado por su peregrinación que hacen cada año a este desierto, misma que puede ser interpretada como una peregrinación hacia sus orígenes; después de haberse internado en la Sierra esta ruta fue redescubierta gracias a los Dioses quienes llevaron de vuelta a los huicholes a Wirikuta, guiados por el primer *mara'akame*, siguiendo la ruta de los ancestros.<sup>263</sup>

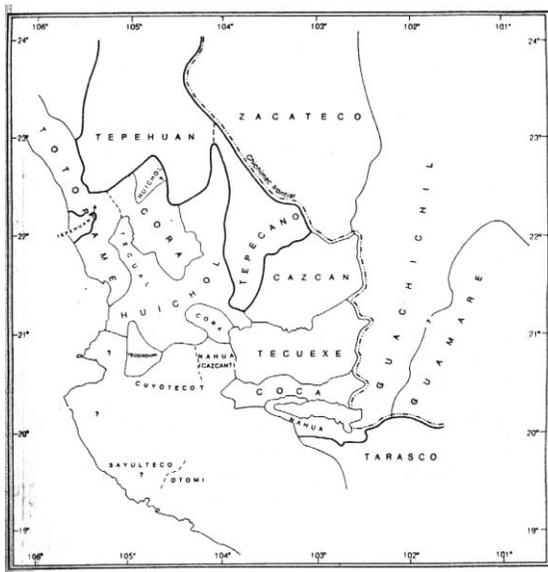


Fig. 48. Mapa de la Nueva Galicia en relación a las lenguas nativas, según Peter Gerhard realizado en 1530. Tomado de Beatriz Rojas en "Los huicholes en la Historia".

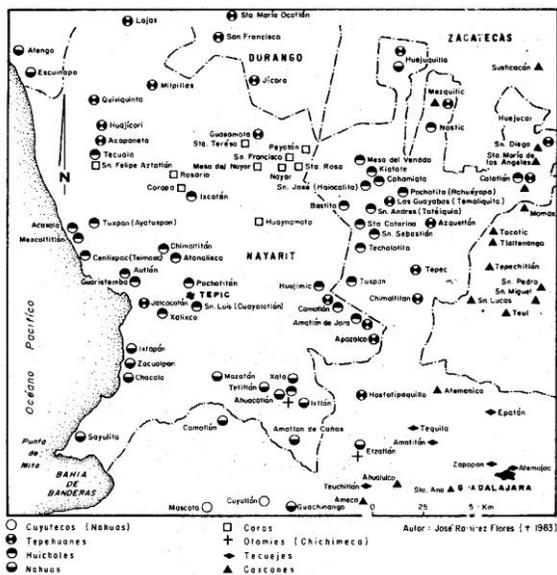


Fig. 49. Mapa de las lenguas indígenas en el momento de la conquista según José Ramírez Flores, tomada de Beatriz Rojas en "Los huicholes en la Historia".

<sup>262</sup> Carl Lumholtz, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, vol. I (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1904). p. 23

<sup>263</sup> Myerhoff, *Peyote hunt*. p. 55-56

Dentro de la dinámica de Mesoamérica siempre existió contacto entre los diversos grupos culturales que ocuparon el territorio. Aunque no se puede determinar con exactitud las relaciones que debieron existir entre los grupos nahuas y los huicholes de la época prehispánica, no por eso se puede pensar que no existió tal comunicación e intercambio. Como muestra de esto Myerhoff cree que aquellos primeros pobladores del desierto debieron haber tenido contacto con los grupos que provenían del altiplano después de la caída del periodo Clásico entre los siglos IX y X, y que se internaron hacia el norte en el desierto, por lo que debido a este contacto, los huicholes del desierto aprendieron las técnicas agrícolas para sembrar maíz, mismas que conservan y practican en la Sierra.<sup>264</sup>

Ya una vez establecidos en el Occidente de México, mantuvieron contacto con los grupos nahuas de la región costera de Nayarit, así como con los grupos nómadas que habitaban la parte norte de Mesoamérica, conocidos comúnmente como chichimecas, con quienes se cree que se mezclaron.<sup>265</sup> Según el análisis que hizo Preuss, él comprende que las culturas de Nayarit se encuentran relacionadas de manera “sistémica”, y que esto puede ampliarse a un nivel de “círculo cultural mexicano”, de modo que la religión de los aztecas plantea un puente entre los coras y los huicholes.<sup>266</sup> Esto resulta más claro si se observan los mapas (Fig.48 y 49), en los cuales se percibe la diversidad cultural que poblaba esa región a la llegada de los españoles.

En relación a los contactos entre los huicholes y los mexicas, Preuss analiza los elementos culturales que han sobrevivido en la cultura *wixárika* de los antiguos mexicanos. Un primer aspecto consiste en la individualización de los Dioses así como en la deificación de los fenómenos naturales que, según este autor, son conceptos que se deben más a los mexicas que a los coras con quienes comparten el territorio.<sup>267</sup> Igualmente encuentra relación entre *Tatewarí*, el “Dios viejo del Fuego” de los huicholes, y el “Dios viejo” de los nahuas, *Huehuetēōtl*, ambos asociados al fuego volcánico. El personaje conocido como *Tamats Kauyumari*, “Bisabuelo Cola de Venado”, es relacionado con el héroe cultural de los nahuas, *Quetzalcóatl*, “Serpiente Emplumada”. También entre los huicholes tienen a una deidad que es madre de los Dioses, llamada *Takkóti*, misma que se relaciona con la madre de los Dioses mexicas *Teteoínnan*. Igualmente entre ambos grupos el surgimiento del sol, en sus narraciones míticas, sucede cuando un Dios es arrojado al fuego.<sup>268</sup> Sobre estos mitos hay que

---

<sup>264</sup> Ibid. p. 57

<sup>265</sup> José Antonio Nava, “Hikuri Neirra,” en *Corazón de venado*, ed. Pablo Ortiz Monasterio (México: Casa de las Imágenes, 1998). p. 9-10

<sup>266</sup> Jáuregui y Neurath, “El pasado prehispánico y el presente indígena: Seler, Preuss y las culturas del Gran Nayar.” p. 26

<sup>267</sup> Dahlgren De Jordán, “Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo,” en *Coras, huicholes y tepehuanes*, ed. Thomas B. Hinton (México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1972). p. 107

<sup>268</sup> Konrad T. Preuss, “Paralelos entre los antiguos mexicanos y los actuales indígenas huicholes,” en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. (México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998). p. 99-102

añadir que en el caso de los huicholes, quien es arrojado es el hijo de la Luna, que era tuerto y cojo, es decir estaba deforme; mientras que en el caso de la *Leyenda de los Soles*, mencionan a *Nanahuatzin*, como el buboso, un Dios que igualmente era deforme.

De las primeras expediciones que se hicieron a la zona del Occidente a la zona del Nayar, estuvo la de Francisco Cortés Buenaventura en 1524, y después de ésta llegaron las huestes de Nuño de Guzmán, quien es conocido por su crueldad, mismo que durante los cinco meses que duró en la región diezmó la población indígena, e igualmente les impuso cargas y obligaciones, mientras que los poblados por donde pasaba eran saqueados y los indígenas asesinados.<sup>269</sup> Seguido de esto comenzó la explotación de los indígenas de la zona, frente a lo cual se dio una primera rebelión en 1538, pero de mayor importancia fue la llamada rebelión del Mixtón en 1541, misma que se extendió en toda la Sierra. Otra fue la Guerra Chichimeca, que terminó con la denominada “paz chichimeca” que fue lograda por el mestizo Miguel Caldera.<sup>270</sup>

De manera que hacia 1722 comenzaron a adentrarse a la Sierra los misioneros quienes construyeron iglesias, culminando su evangelización con la destrucción de los antiguos templos prehispánicos hacia el año 1850, eventos que propiciaron otra rebelión, esta vez encabezado por otro mestizo de nombre Manuel Lozada, en la denominada Guerra de Castas de Occidente; hasta que bajo el gobierno del Tigre de Alicia (1856-1873) se reconstruyeron los centros ceremoniales de tradición prehispánica, pero sin dejar de mostrar la influencia del cristianismo.<sup>271</sup> Pese a la influencia del cristianismo en las tradiciones huicholas, Preuss lo analiza bajo la comprensión de la naturaleza sincrética de las religiones indígenas y deja de lado la visión de separar lo “auténtico” de lo “impuesto”, observando estas manifestaciones religiosas como una totalidad.<sup>272</sup>

En relación a su organización, Lumholtz menciona que están divididos en cuatro facciones: Santa Catarina, el centro religioso más importante, dedicado a *Tatewarí*, “el Abuelo Fuego”; San Sebastián, que se encuentra bajo otro Dios del fuego, “Bisabuelo Cola de Venado”; el pueblo de San Andrés, bajo el “Padre Sol”; y otros dos sitios al norte, Soledad y Tezompa, que están dedicados al equivalente de Ehécatl, “Dios del Viento”.<sup>273</sup> Los principales lugares de culto corresponden a los cinco puntos cardinales. Poniente: “la piedra blanca”, Waxieme, cerca de la playa de San Blas en Nayarit. Oriente: Cerro Parietek+a o Reu’unari, es el lugar donde nace el sol en Real de Catorce. Norte: Hauxamanaka, el Cerro Gordo en Durango. Sur: Xapawiyeme, la Isla de los Alacranes en el Lago de Chapala, Jalisco. El centro: Te’akata, “el lugar del horno”, es el

---

<sup>269</sup> Rojas, *Los huicholes en la historia*. p. 25, 27

<sup>270</sup> *Ibid.* p. 31-32

<sup>271</sup> Johannes Neurath, *Huicholes* (México: CDI: PNUD, 2003).

<sup>272</sup> Jáuregui y Neurath, “El pasado prehispánico y el presente indígena: Selser, Preuss y las culturas del Gran Nayar.” p. 26

<sup>273</sup> De Jordán, “Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo.” p. 107

santuario donde el templo principal es el del Dios del Fuego, *Tatewarí*, está en el pueblo de Tuapurie, en Mezquitic, Jalisco. Estos cinco puntos forman la cruz romboide, emblema cosmogónico por excelencia de los huicholes.<sup>274</sup>

Su comunidad se constituye por *rancherías*, y éstas las conforman sus conjuntos ceremoniales llamados *callihuey* o *tukipa*, los cuales consisten en una serie de templos ubicados alrededor de una plaza central donde se danza. El templo principal ubicado al poniente del patio se le conoce como *tuki*, mientras que las otras edificaciones son las *xirikite*. Estas construcciones son edificaciones simples que guardan similitud con las formas de sus casas, aunque un poco más grandes. Según Preuss, esta carencia de templos y de imágenes se debe a la destrucción de los misioneros, por lo cual su simbolismo se concentró en la plaza ceremonial, que cada aldea tiene, en la que se representa al cielo sobre la tierra, y el “Padre Sol” es simbolizado en la hoguera central.<sup>275</sup>

Las comunidades huicholas tienen una jerarquía descendiente que consiste en gobernador, alcalde, capitán, alguacil, sargento, secretario y topiles.<sup>276</sup> Los cargos de la comunidad son establecidos por el Consejo de Ancianos, *kawiterutsixi*, el cual generalmente está integrado por los *mara’akate*, quienes son los que conservan el conocimiento de las tradiciones del pueblo huichol, además de ser quienes consultan a los Dioses. Igualmente existe un edificio público llamado Casa Real, el cual es encabezado por el gobernador; éste y los demás miembros del gobierno portan las “varas de mando”, objetos que tienen un poder que proviene de “Nuestro Padre Sol”; a estos personajes se les conoce como *its+kate*.<sup>277</sup>

## Religión y mitos entre los huicholes

Igual que como la mayoría de los grupos mesoamericanos, este grupo étnico comparte el cultivo del maíz como una práctica religiosa de primera importancia para su comunidad, esta actividad es conocida entre ellos como el *coamil*, solamente sembrando las variantes sagradas del maíz los huicholes pueden participar en las ceremonias y obtener los beneficios de la tierra. Tan arraigado se encuentra a su cosmovisión que existen cinco variantes del maíz, mismas que corresponden a los cinco rumbos cósmicos: el maíz azul corresponde al sur, el blanco al norte, el morado al poniente, el amarillo está relacionado al oriente, y el pinto está ligado al punto

---

<sup>274</sup> Neurath, *Huicholes*. p. 23

<sup>275</sup> De Jordán, “Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo.” p. 104

<sup>276</sup> Joseph E. Grimes y Thomas B. Hinton, “Huicholes y coras,” en *Coras, huicholes y tepehuanes*, ed. Thomas B. Hinton (México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1972). p. 88

<sup>277</sup> Neurath, *Huicholes*. p. 12

central.<sup>278</sup> Este trabajo agrícola encierra para el huichol un deber religioso que está al centro de su existencia, ya que por medio de éste se establece una relación y un equilibrio entre los Dioses del fuego y del sol por un lado, y las Diosas de la tierra y el agua por el otro.<sup>279</sup>

De igual manera el maíz forma parte de la entidad mítica que comprende la tríada constituida por el maíz-peyote-venado, aspectos centrales de la religión huichola que pueden entenderse cada uno por separado, pero que son lo mismo; este complejo tripartita es el que se encuentra en la base de la cacería y sacrificio del venado, así como en la peregrinación que se realiza anualmente al desierto de San Luis Potosí, en la zona sagrada de Wirikuta; esta peregrinación es una reconstrucción de la primera que fue hecha por los Dioses en tiempos míticos.<sup>280</sup> Seler menciona que entre los *wixaritari* se cree que los Dioses realizaban esta misma peregrinación para recoger peyote fresco del desierto; y que por tanto, a quienes participan en éstas son vistos como aquellos mismos Dioses que recrean el viaje mítico al lugar de origen de los huicholes, tanto es así que el jefe de esta expedición porta las insignias del Dios Viejo, *Tatewarí*.<sup>281</sup>

Según la mitología, el maíz fue inicialmente venado, conocido por el nombre de Tamatz Kauyumari, llamado Bisabuelo porque se cree que también existió antes del fuego. Y es gracias al venado por quien existe el maíz, las lluvias, las cosechas, la salud, el conocimiento y la vida. El venado, el maíz y el peyote son hermanos, y al mismo tiempo son uno. Se considera que cuando el maíz recién sembrado echa sus primeras hojas, son el símil de las orejitas del venado, ya cuando de la milpa cuelgan sus largas hojas, éstas representan la cornamenta del venado; y cuando éste camina por el desierto de las huellas que va dejando brota el peyote (*hikuri*). Por tal motivo es un acto mágico la cacería del peyote.<sup>282</sup> Siguiendo esta idea, Zingg señala que al arrancar el maíz éste se saca de las sagradas astas del venado; igualmente este complejo tripartita es quien enlaza la temporada de secas con la de lluvias, ya que se siembra en la primera y brota en la segunda.<sup>283</sup>

Por tal motivo, así como la actividad del *coamil*, (la siembra del maíz), también entre los huicholes una de sus principales actividades es producir lluvias, para que esta planta pueda crecer; evento que está relacionado con el peyote y el venado, de modo que los granos se salpican con

---

<sup>278</sup> Ibid. p. 9, 10

<sup>279</sup> De Jordán, "Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo." p. 91

<sup>280</sup> Ibid. p. 111

<sup>281</sup> Eduard Seler, "Indios huicholes del estado de Jalisco," en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. (México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998). p. 281

<sup>282</sup> Ramón Mata Torres, "El maíz fue venado," en *Corazón de venado*, ed. Pablo Ortiz Monasterio (México: Casa de las Imágenes, 1998). p. 23, 24

<sup>283</sup> Robert M. Zingg, *Los huicholes: una tribu de artistas*, vol. I (México D.F.: CDI, 2012). p. 379

sangre de venado para su siembra. Y para propiciar las lluvias los huicholes deben reverenciar al Dios del Fuego, *Tatewarí*, cada año, de lo contrario no lloverá.<sup>284</sup>

El panteón huichol es demasiado extenso, pero entre algunos de los Dioses que viven en el *callihuey* (los centros ceremoniales huicholes), se encuentran los siguientes: *Tatewarí*, “Nuestro Abuelo”: Dios del Fuego; *Tatusti Maxakwaxi*, “Nuestro Bisabuelo Cola de Venado”; *Tayau*, “Nuestro Padre”: el Dios del sol; *Tamatsi Parietsika*, “Nuestro Hermano Mayor, el que Camina en el Amanecer”: el Dios venado-peyote; *Xurawe Temai*, “el Joven Estrella”: el lucero del alba; *Tamatsi Eaka Teiwari*, “Nuestro Hermano Mayor, el vecino viento”; *Tatei Wierika Wimari*, “Nuestra Madre, la joven Águila”: la Diosa del cielo diurno; *Tatei Nia'ariwame*: la Diosa madre de la lluvia occidental, también madre del venado; *Tatei Xapawiyeme*, “Nuestra Madre, la Higuera de la Lluvia”: la Diosa madre de la lluvia del sur, que habita en Lago de Chapala; *Tatei Haramara*, “Nuestra Madre, el mar”, y *Takutsi*, “Nuestra Abuela”: la vieja Diosa de la fertilidad, del crecimiento y del cielo nocturno.<sup>285</sup>

Debido a la complejidad y a la diversidad de las deidades huicholas, Myerhoff las sintetiza en cuatro categorías, según su importancia dentro de la religión de este grupo cultural. Primeramente destaca a *Tatewarí*, “Nuestro Abuelo el Fuego”, considerado el más viejo de los Dioses; es el *mara'akame* de los Dioses y el primero en la historia mítica de los huicholes, fue éste quien los llevó a la primera cacería de venado, enseñándoles las ceremonias y los mitos, construyó el primer *tuki*, y enseñó el modo correcto de hacer ofrendas en tiempos primigenios. Este Dios es quien le da su poder a los *mara'akate*, y por tal motivo es el Dios particular de estos, siendo esta relación de las más importantes dentro de su religión.<sup>286</sup>

El segundo Dios en importancia, según esta autora, es *Tayaupá*, “Nuestro Padre Sol”. Relacionado a *Tatewarí* por ser también un Dios del fuego, es responsabilidad de los *mara'akate* cuidar que éste conserve su lugar en el cielo, así como fue responsabilidad del “Abuelo Fuego” que el sol alcanzara su lugar en el cielo, según se relata en el mito del Sol. De modo que para lograr esta hazaña, *Tatewarí* levantó cinco árboles de Brazil, los cuales soportan las esquinas de la tierra y el punto central del Cielo.<sup>287</sup>

El otro Dios es *Tamatsi Maxa Kwaxí-Kauyumari*, “Nuestro Hermano Mayor Cola de Venado”; éste es importante por su relación con el complejo venado-maíz-peyote, es el venado principal y es quien guía las peregrinaciones hacia *Wirikuta*. *Kauyumari* es el mediador entre los *mara'akate* y

---

<sup>284</sup> Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. p. 16-18

<sup>285</sup> Neurath, *Huicholes*. p. 15

<sup>286</sup> Myerhoff, *Peyote hunt*. p. 77-79

<sup>287</sup> *Ibid.* p. 81

*Tatewarí*, él es el principal intérprete. Y por último, considera en una última categoría a las distintas Diosas del maíz, el agua y la tierra, conocidas colectivamente como Tateima, “Nuestras Madres”.<sup>288</sup>

Uno de los aspectos de mayor importancia para los huicholes, así como lo fue para la mayoría de los grupos mesoamericanos, es el simbolismo del quincunce, que refiere a las cinco regiones cósmicas. Entre esta etnia encontraremos referencias a estas cinco regiones tanto a nivel micro como las jícaras, hasta los trazos arquitectónicos de sus edificaciones, cambiando la escala a su patrón de asentamiento, hasta llegar a los confines del mundo.<sup>289</sup> Es interesante resaltar este aspecto de la cultura *wixárika*, ya que el *mara'akame*, personaje que ocupa el *uwéni*, también estará situado en el eje central como en el caso del *tlatoani*.

Siguiendo el aspecto de las cinco regiones, se vio que existen cinco tipos de granos de maíz, que están asociados a los cinco rumbos; también hay cinco venados asociados a los cinco lugares sagrados de peregrinación de los huicholes<sup>290</sup>: el rojo se encuentra en el Cerro el Quemado, en el oriente; el azul en las aguas de Rapawiyemeta, en el sur, en la Isla de los Alacranes en el lago de Chapala; el blanco en el poniente, cerca de San Blas; el negro en el norte, en el Cerro Gordo de Durango; y el amarillo está en el punto central, en *Te'akata*. El tuki también es un reflejo del cosmos, en el cual el centro se encuentra la quinta región, el eje de contacto entre el inframundo y el nivel celeste.<sup>291</sup>

Dentro de su cosmovisión se encuentra el conocimiento tradicional preservado por su cuerpo mítico, el cual está dividido en tres ciclos: el primero nos habla de la salida de los antepasados del mar y su peregrinación hacia la zona del desierto, el lugar del amanecer, aquí se encuentran los mitos de la creación del sol y la primera cacería de venado; el segundo ciclo trata sobre la historia del diluvio y la creación de los hombres y el maíz; el tercer ciclo habla sobre Cristo, incluye los aspectos que se relacionan con la interacción entre los huicholes y los mestizos.<sup>292</sup>

Estos mitos son recitados por el *mara'akame*, y en estos cantos existen los que se llaman *kawitu*, palabra que hace referencia a la oruga *kawi*, según la cual traza las rutas de los peregrinos hacia los cinco lugares sagrados. Sobre estos *kawitu*, existen tres principales que coinciden con los tres ciclos míticos huicholes; así el primer *kawitu* se relaciona con los mitos de creación del sol y la

---

<sup>288</sup> Ibid. p. 77, 84, 85

<sup>289</sup> Jáuregui, “El Cha'anaka de los coras, el tsikuri de los huicholes y el tamoanchan de los mexicas.” p. 281

<sup>290</sup> Mata Torres, “El maíz fue venado.” p. 23

<sup>291</sup> Nava, “Hikuri Neirra.” p. 18

<sup>292</sup> Neurath, *Huicholes*. p. 21, 22

primera peregrinación; el segundo *kawitu* con el diluvio y la creación del maíz y el hombre; y el tercer *kawitu* con la vida de Cristo.<sup>293</sup>

### **El *mara'akame*: sacerdote guardián y transmisor del conocimiento huichol**

Toda la historia y el conocimiento de la cultura *wixárika* se encuentra contenida en los cantos míticos que son recitados durante las ceremonias, en las que los *mara'akate* recitan de memoria todo el conocimiento<sup>294</sup>; ésta es la manera en que sus tradiciones son transmitidas de generación en generación, y así sabemos que el primer *mara'akame* de los huicholes fue el “Abuelo Fuego”, *Tatewarí*, quien les enseñó los cantos, los ritos y la forma de construir el *tuki*, entre otras cosas; de manera que desde tiempos inmemoriales esta tradición es transmitida de *mara'akame* a *mara'akame*.

A este conjunto de conocimientos es a lo que se le llama *el Costumbre*, que es el conocimiento que consiste en revelaciones hechas por los Dioses y que son transmitidas por los *mara'akate* por medio de los cantos sagrados, siendo una manera en que los huicholes entran en contacto con la divinidad. Estos cantos constituyen la manera en que se educan e instruyen a sí mismos, así es cómo aprenden los mitos, las ceremonias, los ritos, cómo realizar los templos, hasta el conocimiento sobre la “caza del peyote”, y la siembra del maíz.<sup>295</sup>

El trabajo del *mara'akame* requiere de gran esfuerzo tanto físico como espiritual, a su vez gran conocimiento sobre sus mitos, debe poseer dones espirituales ya que su trabajo lo comunica con lo sacro, por lo cual desarrolla su capacidad para realizar viajes a otros niveles cósmicos con la finalidad de comunicarse con las deidades; es quien sabe cómo curar a sus pacientes y traer de vuelta a las almas perdidas.<sup>296</sup> Su trabajo espiritual está íntimamente ligado al peyote y por tanto a la peregrinación a *Wirikuta* de donde obtienen este alimento sagrado. Antes de realizar este viaje se someten a pruebas espirituales para llegar purificados antes de ingerir peyote, por medio del cual obtienen *nierika*, “el don de ver”, el poder sagrado.<sup>297</sup> Igualmente al llegar a *Wirikuta* pasan una noche hablando con *Kauyumari* de quien reciben consejos y le indica si va por el buen camino para convertirse en un buen *mara'akame*.<sup>298</sup> También cuando realiza sus cantos establece comunicación

---

<sup>293</sup> Johannes Neurath y Arturo Gutiérrez, “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes),” en *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (México: INAH, 2003). p. 292-294

<sup>294</sup> Rojas, *Los huicholes en la historia*. p. 13

<sup>295</sup> Nava, “Hikuri Neirra.” p. 14

<sup>296</sup> Myerhoff, *Peyote hunt*. p. 34

<sup>297</sup> Neurath, *Huicholes*. p. 16-18

<sup>298</sup> Mata Torres, “El maíz fue venado.” p. 29

con Kauyumari, misma que puede entenderse como un diálogo entre los Dioses y el mismo *Tatewarí*, según Preuss.<sup>299</sup>

Por tanto, la labor del *mara'akame* es dirigir las ceremonias mediante sus cantos que pueden durar toda la noche o incluso días, y durante todo este tiempo permanece en el *uwéni* tocando el tambor, llamado *tepo*. A veces es acompañado por dos asistentes que hacen los estribillos (Fig. 50). Para estas ceremonias es fundamental el uso del peyote ya que por medio de éste provocan sus visiones y entran en sueños.<sup>300</sup>



Fig. 50. *Mara'akame* tocando el *tepo*.  
Foto de Lumholtz, tomada de Pablo Ortiz en "Corazón de Venado".

<sup>299</sup> Konrad T. Preuss, "La boda del maíz y otros cuentos huicholes," en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. (México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998). p. 99-102

<sup>300</sup> Grimes and Hinton, "Huicholes y coras." p. 93, 94

## El mito del sol entre los huicholes

Existe una gran cantidad de mitos huicholes, y no se pretende hablar de ellos en general ni realizar un esbozo de estos, sino únicamente enfocarse en el mito del sol, ya que en éste se encuentran herramientas de análisis que permitan interpretar la función simbólica del *uwéni*. Este mito forma parte del primer *kawitu*, y sobre él existen distintas documentaciones, las que aquí se muestran son dos versiones que han sido recopiladas en un artículo escrito por los antropólogos Neurath y Gutiérrez.<sup>301</sup> El primero le fue relatado a este último en San Andrés Cohamiata, *Tateikie*, en el estado de Jalisco, y dice así:

“Nada se veía y todo era muy oscuro, y como nadie se veía no había nada, ni piedras ni nada, porque no se veía nada. Entonces ahí estaban los antepasados de nosotros, pero en el agua. Entonces el agua se empezó a hacer poquita y más poquita, y en Haramara [lugar de culto de la Diosa del mar, localizado en la costa del Pacífico frente a San Blas, Nayarit] unos antepasados salieron del mar para caminar; eran los primeros que fueron a la peregrinación, los Xukurikate [Jicareros, encargados del centro ceremonial *tukipa* y grupo de peregrinos], porque querían encontrar su vida. Pero no eran como nosotros, sino, como eran antepasados, eran puras víboras y animales.

“Nuestros antepasados caminaron mucho, muchísimo, pero no veían nada. Ellos tenían mucho frío y nada los calentaba, entonces a alguien se le ocurrió que tenían que cazar un viejito que brillaba en lo más alto de la sierra; era lo único que se veía; decían que era el fuego, pero era viejito, viejito, pero se movía mucho. Muchos le tiraban sus flechas, pero el viejo nada más sacaba chispas. Por más que le tiraban, no le daban con sus flechas. Entonces un lucero, que es una estrella, la más grande, le apuntó una flecha llamada *wainuri* y le dio. Entonces el viejo cayó de cabeza en medio, en Te’akata. Ahí donde cayó, hay una piedra tatemada que se llama *teka* [pedernal], que son las piedras del fuego. Ahí se alzó grandísimo el fuego. Entonces alguien dijo que tenían que levantar al sol, y dijeron que con un niño. Buscaron muchos niños pero no había ninguno. Una señora trajo a su niño. A los antepasados les gustó mucho porque el niño era un *hakeri*, pero la mamá se puso muy triste, tristísima. Y los antepasados le dijeron que no se pusiera triste y que vistiera a su niño con su flecha y su traje bonito, con su bule de tabaco y todo.

“Entonces, cuando se aventó el niño [al fuego], se sintió un trueno fuertísimo. Todo se movió y nuestros antepasados que estaban ahí se asustaron mucho y corrieron, porque del fuego saltó un venado con plumas; era un águila y también era el corazón del niño, el *wekika* del fuego. Luego el sol era como el niño y viajó por debajo de nosotros, que es el inframundo, como una serpiente que tiene dos cabezas, llenas de plumas. Y no era ni hombre ni animal. Ahí se lo querían comer muchas serpientes y una gran serpiente azul, pero él también era como serpiente, y corría mucho. Pero no le pudieron hacer nada porque había hecho unas plumas que lo protegían y que eran como estrellas. Luego salió del otro lado en Wirikuta [en el oriente], allá donde fuimos.

---

<sup>301</sup> Neurath y Gutiérrez, “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes).” p. 306-309

“Salió de la cueva de Reunari, allá en el Cerro Quemado, pero nació asustado y tiernito y todo lo empezó a quemar. Muchos que venían del mar se quedaron cansados y ahí se quedaron porque el sol los quemó, otros ya no llegaron y por eso se quedaron atrapados bajo la tierra. Pero muchos le gritaron al sol que se subiera un escalón más arriba porque quemaba mucho y el sol se subió otro escalón, pero seguía quemando mucho, entonces le gritaron que otra vez se subiera, y así el sol se subió por cinco escalones hasta llegar en medio. El sol ya había llegado al quinto escalón, les dijo que tenían que ponerle cuatro pinos en los rumbos cardinales para que no se cayera y que lo tenían que alimentar con sangre. Entonces todos los antepasados se reunieron en *Kutsaraipa*, en *Tatei Matinieri*. Ahí cortaron unos pinos y sostuvieron al sol y al cielo y ya no se juntó el sol y el agua y quedó hecho San Andrés Cohamiata [el centro] y los otros puntos [cardinales], ahí donde fuimos. Por eso los huicholes tenemos que ir todos los años a *Wirikuta* y a los cuatro rumbos a dejar ofrendas, pues, si no, el mundo se cae y todo desaparece.”

El segundo registro de este mito que se transcribe, también se encuentra contenido en el artículo señalado, pero éste fue escrito por Lumholtz durante sus expediciones a principios del siglo XX. Y lo relata de la siguiente manera:

“En los principios del tiempo, no había en el mundo más luz que de la Luna, lo que traía muchos inconvenientes a los hombres, reuniéronse entonces los principales de ellos para ver la manera de dotar al mundo de mejor luz, y le rogaron a la Luna que les enviase a su único hijo, muchacho cojo y tuerto. Comenzó ella por oponerse, pero consintió al fin. Diéronle al muchacho un vestido de ceremonia, con sandalias, plumas y bolsas para tabaco; lo armaron de arco y flechas, y le pintaron la cara, arrojándolo luego a un horno donde quedó consumido. Pero el muchacho resucitó, corrió por debajo de la tierra, y cinco días después apareció el Sol.

“Cuando éste irradió su luz sobre la tierra, todos los animales nocturnos (los jaguares y leones monteses, los lobos, los coyotes, las zorras y las serpientes) se irritaron muchísimo y dispararon flechas con el astro del día. Su tamaño era grande y sus deslumbrantes rayos cegaban a los animales nocturnos, obligándolos a retirarse con los ojos cerrados a las cavernas, a los charcos y a los árboles; pero si no hubiera sido por la ardilla y el pitorreal no hubiere podido el Sol contemplar su primer viaje por el cielo. Estos fueron los dos únicos animales que lo defendieron; ‘hubiera preferido morir antes que dejar que se diera muerte al sol’, dijeron. Le pusieron tejuino en el ocaso para que pudiera pasar. Los jaguares y los lobos los mataron, pero los huicholes ofrecen sacrificios hasta el presente a aquellos héroes y dan a la ardilla el nombre de Padre.”

Habiendo hecho ya el relato del mito del sol, es momento de entrar al análisis del *uwéni*, objeto sagrado que utiliza el *mara'akame* para realizar sus viajes extáticos a los niveles cósmicos del inframundo y el lugar celeste, así como para entablar comunicación con los Dioses.

## El *uwéni* en el contexto del Occidente de México

Entre los objetos característicos del *mara'akame*, Robert Zingg menciona al penacho, llamado entre los huicholes como *moyéli*, el cual puede ser usado en la cabeza; también como parte de la indumentaria señala los cestos donde se guardan estos penachos; y por último menciona al *uwéni*, como otro de los objetos característicos asociados al *mara'akame*.<sup>302</sup> Sobre éste señala, al igual que Lumholtz, que es de fabricación nativa, y se basa en esto marcando que el *icpalli* de los antiguos mexicas aparentemente se difundió hacia el norte, hasta haber llegado a los huicholes. Agrega diciendo que este tipo de objeto llegó incluso hasta Zacatecas y Jalisco, en el que una versión parecida fue adoptada por los españoles y que se observan en sus patios.<sup>303</sup> Este último se infiere que hace referencia al equipal de tipo mestizo que se analiza en el siguiente capítulo. Abajo se muestra una serie de fotos del *uwéni* (Fig.51). Este objeto es una versión más sofisticada y posterior al *úpali* (Fig.55), del cual derivó; de la misma manera en que el *tepotzoicpalli* tiene su origen en el *icpalli*.

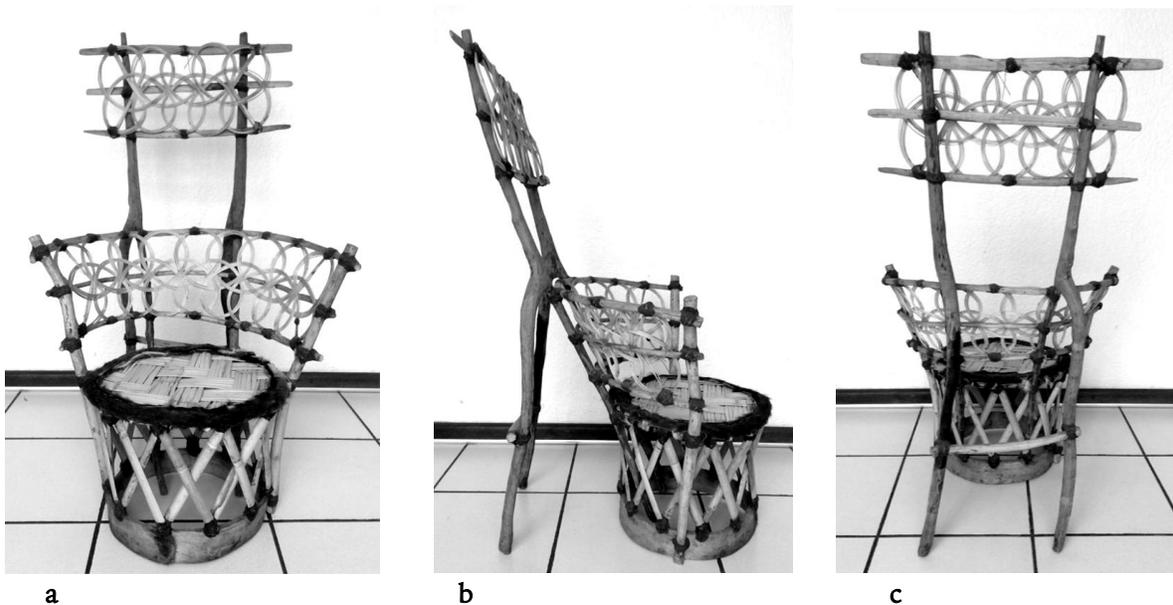


Fig. 51. *Uwéni* proveniente de la comunidad de San Andrés Cohamiata (*Tateikie*), en el estado de Jalisco en México. Año 2015.  
a) Vista frontal b) vista lateral c) vista trasera.  
Fotografías tomadas por el autor.

<sup>302</sup> Robert M. Zingg, *Los huicholes: una tribu de artistas*, vol. II (México D.F.: CDI, 2012). p. 330-333

<sup>303</sup> *Ibid.* p. 333

De Lumholtz nos ha llegado una descripción, según la cual, el *uwéni* representa a la planta de sotol de donde sacan el aguardiente nativo; está fabricado el taburete, el respaldo y los brazos generalmente de bambú, mismos que aseguran con cordoles y pegan con una especia de cola vegetal. Agrega que estos objetos están designados para las festividades del sacerdote así como para los mayores, y una vez que la ceremonia se termina cada quien toma su *equipal*, y se retira a su casa.<sup>304</sup> Más adelante se hace una suposición del proceso de fabricación, así como señalar algunos de los materiales con los cuales se elabora, aunque no se han podido identificar a todos. En relación a las descripciones que se tienen de éste, Hasso von Winning cita la hecha por Seler, y que aquí se transcribe:

“Los sillones o sillas en forma de tamborín (huichol: '*úpali*' [Zingg 1938:606 '*uwéni*']; cora: '*eupuári*-[t]'), que consiste en dos aros de madera unidos el uno con el otro por resistentes rajadas de varas de carrizo cruzadas y amarradas, son un producto especial de su industria. El aro superior que es algo más grande que el inferior, se tensa con una red de corteza de árbol cubierta con un tejido de carrizo que sirve de asiento, cuya periferia, además, se provee de un acolchado anular hecho de tiras de hojas de maguey anudadas. A estos sillones se agregan respaldos cuando han de servir a los jefes y sacerdotes. La estructura del respaldo se compone de dos horquillas de madera unidas entre sí por travesaños de carrizo. Las puntas de las horquillas se apoyan en el suelo y sirven de patas. El relleno de las superficies se logra con amarres de carrizo en los aros y nudos.”<sup>305</sup>

Hasso, al igual que Lumholtz y Zingg, también considera que éste es un objeto de las antiguas tradiciones, y menciona que una de las primeras descripciones de este objeto fue realizada por Matías de la Mota Padilla (1688-1766) en su *Historia de la Conquista de la Provincia de la Nueva Galicia*, escrita hacia 1742, así Winning, cita a Padilla: “[...] fabrican unos chimotlales o equipales muy ligeros, de otates con sus respaldos de unas varillas entretejidas, y el asiento de tule con palma tejida, y todo él es un asiento muy acomodado, por lo que lo usan en lo interior de las casas y los religiosos en las celdas, y se llevan por regalo a México y a todo el reino.”<sup>306</sup>

El análisis de Winning a partir del material arqueológico encontrado en el Occidente de México, es de gran importancia para un posible fechamiento sobre la creación del *úpali* que antecede al *uwéni*. Por un lado el *icpalli* que provenía del Altiplano Central es de forma cuadrada, y en las excavaciones llevadas a cabo en el sitio de las tumbas de tiro se encontraron cerámicas con objetos tipo *icpalli*, es decir, cuadrados. Frente a esto solamente el *uwéni* de los huicholes es de

---

<sup>304</sup> Lumholtz, *El México desconocido*. p. 30, 31

<sup>305</sup> Winning, Weigand, y Williams, *El arte prehispánico del Occidente de México*. p. 384

<sup>306</sup> *Ibid.* p. 384

forma circular. Para estas comparaciones, Winning, menciona unas figuras de barro encontradas en El Chanal (Fig.52), dentro del área de las culturas del Occidente.<sup>307</sup>



Fig. 52. Figuras de cerámica de El Chanal en Colima, en la que los personajes aparecen sentados en objetos redondos tipo *uwéni*. Foto de Sidney Newman, tomada de Winning, en "El arte prehispánico del Occidente de México".

De estas figuras el autor analiza el aspecto circular de los objetos donde están sentados, característica que es observada sólo en la cultura huichola, y que en los registros arqueológicos realizados en diversos sitios del Occidente de México no se habían encontrado formas de este tipo; igualmente señala las varas entrecruzadas como rasgo a observar. Estas reflexiones lo llevan a suponer como fechamiento probable en el periodo posclásico (1200-1500). Si bien estos datos resultan de gran interés, todavía hay uno de mayor relevancia que el autor apunta, ya que puede ayudar a determinar una posible conexión de estos objetos con los grupos nahuas y el *icpalli*. El personaje que aparece al centro, sugiere que es Mixcóatl, el Dios de la caza de los chichimecas del norte, suposición que hace al encontrar el parecido de su vestimenta con *Tlahuizcalpantecuhli*,<sup>308</sup> "el Señor de la casa del Alba", personaje que sabemos era el aspecto de Quetzalcóatl después de haberse ido a *Thillan Tlapallan* y haber resucitado como la estrella de la mañana, Venus.

---

<sup>307</sup> Ibid. p. 386

<sup>308</sup> Ibid. p. 386, 387

¿Cómo interpretar estas piezas con una posible relación con los grupos del Altiplano Central? Las culturas del Occidente de México, mantuvieron sus propias características aisladas de los grupos del valle hasta el siglo IX. Uno de los puntos de contacto entre ambos grupos se dio en Colima, este fue el lugar por donde la influencia del Valle de México llegó hacia el Occidente y viceversa. A partir de esos contactos Colima incorporó rasgos de la cultura nahua, pero con cierta especificidad del Occidente.<sup>309</sup> Al parecer las relaciones entre estos dos se mantuvieron distantes entre los siglos III y IX, pero a partir del 850 se comenzó una penetración de los grupos del centro hacia los grupos del Pacífico, aunque de manera rústica. Otra influencia se observa en la cerámica tipo *cloisonné*, la cual proviene de los grupos norteños; así, a partir de mediados del siglo IX, según Duverger, el Occidente observará una doble influencia, tanto del Altiplano Central como de los nómadas del norte.<sup>310</sup>

Ahora bien, la escultura en barro que hemos señalado antes, que Winning interpreta como Mixcóatl, puede ser resultado de esta doble influencia que señala Duverger. La fecha de la escultura proveniente de El Chanal en Colima, se estima hacia 1200 d.C. Y sabemos que las influencias entre ambos grupos comenzaron, aproximadamente, en el 850 d.C. Esta última fecha coincide con el periodo en que los toltecas empezaron a establecerse y a dominar sobre el Altiplano Central, y aún más, en una segunda fase de expansión, estos se adentraron en el Occidente, entre el 1100 y 1300 d.C., estableciéndose las comunicaciones entre el lago de Chapala y el Valle de México. Y como rasgo de esto el tipo de cerámica se uniformiza, siendo conocido como “complejo Aztatlán”, que comprende el lago de Chapala en Jalisco, el sur de Nayarit y San Blas en el mismo estado, así como Guasave en Sinaloa.<sup>311</sup>

Otro aspecto que es importante señalar sobre una posible influencia de los toltecas en la producción de cultura material en el Occidente, es nuevamente en el personaje identificado como Mixcóatl. Ya se revisó que la conformación de los toltecas se dio por medio de dos grupos que se unificaron en el Altiplano, unos provenientes del noroccidente, los *nonoalcas*, y el segundo los nómadas norteños llamados *tolteca-chichimeca*. Este último grupo era guiado por el Dios Mixcóatl, “Serpiente de nubes”, es decir, el mismo personaje que al parecer es el que está representado sentado en la escultura central. Ahora bien, por un lado se sabe que mantiene relación con *Tlahuizcalpantecuhtli*, quien está asociado a Quetzalcóatl. Pero todavía hay más: dentro de la historia mítica de los toltecas, cuentan que este jefe norteño, Mixcóatl, se casó con *Chimalma*, una mujer noble nativa del Altiplano Central, de quien nació *Ce-Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*.<sup>312</sup> Y regresando al

---

<sup>309</sup> Duverger, *El primer mestizaje*. p. 344

<sup>310</sup> *Ibid.* p. 500-503

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 511-513

<sup>312</sup> Xavier Noguez, *Escultura tolteca* (México: CONACULTA, 1998). p. 10, 11

sitio de El Chanal, en relación a los materiales utilizados de los objetos que se han encontrado en las excavaciones, así como a la existencia de esculturas de Xipe Totec, se piensa que el sitio estuvo relacionado en su momento de máximo esplendor (1100-1400 d.C.) con la ciudad de Tula.<sup>313</sup>

De modo que si se toma por cierta la relación entre el personaje central como Mixcóatl, podemos determinar la influencia en la creación del *úpali*, proveniente de los grupos chichimecas del Valle de México, que ya habían adoptado la tradición de los antiguos pobladores del Altiplano. En el caso de las figuras halladas en El Chanal, la influencia, haciendo una suposición, se habría dado por medio de los toltecas. Es importante señalar otro aspecto en torno a esta escultura: Winning, interpreta al personaje central como Mixcóatl, pero según Easby y Scott, de quienes toma las fotografías, sugieren que los personajes no presentan atributos divinos, por lo que probablemente representen a gobernantes.<sup>314</sup>

Esto último abre otra posibilidad y da otra lectura. Según lo visto, en las tumbas de tiro se habían encontrado objetos cuadrados tipo *icpalli*, y la pieza que contrasta y sugiere una primera referencia al *úpali* huichol es la que se encontró en El Chanal, hacia el 1200, bajo contacto con los toltecas de quienes los mexicas señalan haber heredado el *icpalli* y las demás insignias de poder. Y si a esto se suma el comentario de Easby y Scott, de que los personajes de las esculturas son gobernantes, nos remite directamente a la tradición del uso del *icpalli* por el gobernante. Lo que se observaría en este caso de Colima, sería la apropiación del uso simbólico de este objeto donde se asiente el gobernante, pero, como sugiere Duverger, las culturas del Occidente le imprimen su particularidad cultural; lo que pudo ser que hayan conservado sólo el aspecto simbólico del *icpalli* como objeto ligado al gobernante, pero habiéndolo adaptado formalmente a su cosmovisión, a las características formales de su producción material, según su tradición.

Algo que puede ayudar sobre esta supuesta transformación de un prisma cuadrado hacia uno cilíndrico, es la observación de la arquitectura del Occidente. Mientras que la visión del cosmos en el Altiplano Central se representaba de forma cuadrada, en las culturas del Occidente las representaciones del cosmos son circulares. En el caso de su arquitectura son conocidos sus conjuntos bajo el nombre popular de “guachimontes”, exclusivos de esta zona geográfica, que consisten en una planta circular que pueden tener hasta 125 m. de diámetro, y se conforman a partir de un basamento sobre el cual se realiza una superposición de cuerpos concéntricos, que en altura pueden alcanzar hasta los 17 metros.<sup>315</sup> Igualmente los templos de los huicholes, sus *tuki*,

---

<sup>313</sup> “Zona Arqueológica El Chanal,” acceso Marzo1, 2016, <http://www.inah.gob.mx/es/zonas/151-zona-arqueologica-el-chanal>.

<sup>314</sup> Winning, Weigand, y Williams, *El arte prehispánico del Occidente de México*. p. 386

<sup>315</sup> Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014). p. 137

son de planta circular o elíptica, que anteriormente compartían la misma forma con sus casas, tratando de representar con esto que ambos eran modelos del cosmos.<sup>316</sup>

Siguiendo sobre la consideración de que los personajes sentados sean gobernantes, baste recordar la historia mítica del héroe cultural de los huicholes *Maxa Kwaxí*, “Cola de Venado”, conocido como *Kauyumari*, con quien Preuss encuentra similitud con el héroe cultural de los nahuas. Según el registro hecho por Léon Diguét, relatado por el antropólogo Peter Furst; este héroe fue un antiguo *mara’akame*, innovador religioso, quien inventó la ceremonia de la caza del venado, y unificador de su región, quien propagó su propia religión centrada en el peyote. Se cuenta que era de piel clara, y fue enviado del cielo por el Dios creador *Tahuehuiekame*, con la instrucción de enseñar nuevos códigos más humanos de ley. Pero fue atacado por sus enemigos cruzando el desierto y sus cuencos donde guardarían agua para el viaje fueron rotos. Frente a esto los Dioses se compadecieron y convirtieron esos fragmentos de sus cuencos en plantas con propiedades mágicas, que eran peyotes. Así le tomó a *Maxa Kwaxi* cinco años alcanzar su objetivo hasta que llegaron a la Sierra. Ahí impuso sus nuevas leyes y se inició el culto al Sol y al Fuego. Cuando este personaje murió sus devotos lo convirtieron en Dios y colocaron sus restos dentro de una cueva, atándolo a un *úpali* en posición sentada como si estuviera vivo (Fig.53).<sup>317</sup>

La similitud entre la historia del héroe tolteca Quetzalcóatl con el héroe de los huicholes *Maxa Kwaxi*, resulta evidente. Al final de la vida de ambos, son puestos sobre sus respectivos objetos simbólicos: “Serpiente Emplumada” se marcha a *Tlillan Tlapallan* sentado en un *teoicpalli* sobre una balsa de serpientes (Fig.28); en tanto que “Cola de Venado” es envuelto por sus devotos colocándolo en un *úpali*. Ambos son gobernantes que establecen y reforman la religión y el culto de su pueblo, y por tal motivo ocupan cada uno su respectivo objeto simbólico en el que se asientan, como representantes divinos de su pueblo.

Mostrada así la historia. Se aprecia en el primer objeto cilíndrico proveniente de El Chanal, la influencia de los toltecas en cuanto a que sus gobernantes ocupen simbólicamente un objeto que los destaque. No se sabe cómo llamaron los grupos de Colima a este objeto, pero ya entre los huicholes tomó el nombre de *úpali*, que se ignora si es un préstamo del náhuatl *icpalli*. Tim Knab, antropólogo con estudios en lingüística, señala que los hablantes nahuas fueron una fuerte influencia de aculturación para los huicholes, a lo largo de 200 años, desde la Guerra del Mixtón, y hasta el siglo XVIII o posiblemente el XIX; pero entre los préstamos que muestra en su estudio no se encontró la referencia entre la palabra náhuatl *icpalli* y la huichola *úpali*; sin embargo el mismo

---

<sup>316</sup> Peter T. Furst, “Myth as history,” en *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997). p. 32

<sup>317</sup> Ibid. p. 32-39

autor señala que la investigación no está concluida y que futuros estudios pueden traer a la luz otros préstamos entre los huicholes.<sup>318</sup>

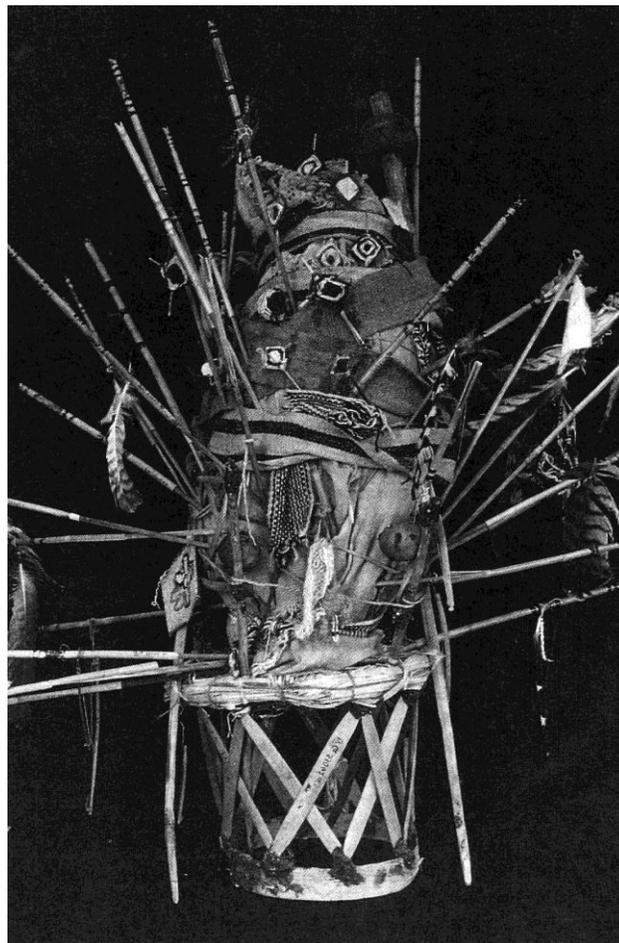


Fig. 53. Bulto sagrado con la efigie de *Tatutsi Maxa Kwaxí*, “Bisabuelo Cola de Venado”, sobre un *úpali*. El objeto fue recolectado por Preuss en 1907 en Santa Bárbara. Actualmente se encuentra en Berlín. Foto de Peter Furst, en “People of the Peyote”.

De manera que no se puede afirmar que la palabra *úpali* derive del náhuatl, pero sí se cree que la relación de este objeto con aquellos primeros gobernantes o Dioses que se encuentran sentados sobre los proto-*úpali* en El Chanal, y posteriormente asociado al personaje principal de los huicholes, sí derive de la influencia tolteca que se dio en Colima. Aunque bajo su propia cosmovisión y características culturales, se modificó el diseño cuadrado hacia uno cilíndrico, y a partir de aquí adquirió su propia esencia distintiva del Occidente de México.

Según Duverger, los hombres del Occidente de México se extendieron de Colima hacia el norte, y del lago de Chapala hacia el noroeste.<sup>319</sup> Esto explicaría la difusión de este primer objeto hacia las tierras del norte del Occidente donde se encuentran asentados los huicholes, en los

<sup>318</sup> Tim Knab, “Huichol-Nahuatl borrowings and their implications in the ethnohistory of the region,” *International Journal of American Linguistics* 42, no. 3 (1972): 261–64.

<sup>319</sup> Duverger, *El primer mestizaje*. p. 488

estados de Jalisco y principalmente en Nayarit. De modo que este objeto fue heredado de los pobladores de El Chanal a los huicholes y otros grupos de la región, sin poder determinar en qué fechas pudo darse este intercambio. Pero una vez adoptado, debió pasar un gran tiempo para que el diseño del *úpali*, entre los huicholes, evolucionara hacia el *uwéni*, objeto que se encuentra asociado principalmente a la deidad del Fuego *Tatewarí* y a su principal representante el *mara'akame*.

### Creación mítica del *uwéni*

Cuando en el capítulo anterior sobre los nahuas se revisaron los antecedentes míticos del *icpalli*, se lamentaba no haber conservado hasta nuestra época el mito de cómo fue creado éste por parte de *Nappatecuhtli*, tal y como sugieren algunas fuentes coloniales. Cosa contraria con el *uwéni* de los huicholes, de ellos hemos recibido la historia mítica sobre su creación, la cual fue registrada por Lumholtz, misma que se transcribe a continuación:

“El Hermano Mayor hizo sillas para todos los Dioses. Dijo: ‘la silla es la flor de sotol’. De un árbol llamado *re'tata Kwakwa'ri*, que es muy fuerte y dura mucho tiempo, cortó los dos horcones que conforman el armazón principal del espaldar de la silla. Fue con la Abuela Crecimiento para pedirle el pegamento y el pasto que se mezcla con éste. Le pidió al Abuelo Fuego una chispa para quemar el pasto y poder mezclarlo con el pegamento. Las espirales las hizo de una enredadera grande llamada *neoli'*, obtuvo permiso del Bisabuelo Cola de Venado para cortarla. El asiento lo hizo por medio de un favor del Abuelo *Kauyuma'li* y consiguió las tiras de *sotol* del Bisabuelo Cola de Venado. Toda la caña y el ixtle los consiguió él mismo.”<sup>320</sup>

Sobre esta técnica constructiva, según un reporte de Furst, señala que aquel primer *mara'akame* que fue dispuesto a ser “Dios del Fuego”, es decir *Tatewarí*, fue quien determinó los materiales y el proceso de fabricación.<sup>321</sup> Lo que se observa a partir de aquí es la importancia de este objeto en cuanto a su base mítica; en esta historia se señala la intervención en su creación por parte de los Dioses huicholes, lo que hace del *uwéni* un objeto hierofánico, confiriéndole su aspecto sagrado y simbólico. Y no solamente se encuentra envuelto en su propio mito, sino que su aparición también se hace dentro del mito cosmogónico de la creación del sol, y en su relación con *Tatewarí*, el “Dios Viejo del Fuego”.

---

<sup>320</sup> Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. p. 108

<sup>321</sup> Winning, Weigand, y Williams, *El arte prehispánico del Occidente de México*.p. 385

## Elementos del *uwéni* y su proceso de fabricación

Por cuestiones del tiempo que marcaba esta investigación ya no fue posible realizar la práctica de campo para registrar el proceso constructivo del *uwéni*. Lo que sí se consiguió fue un ejemplar para el presente estudio. Basándome en el registro hecho del equipal tradicional de Zacoalco (que se analiza en el siguiente capítulo) es como fue supuesto el proceso de fabricación del *uwéni*, aunque algunos materiales no se pudieron determinar a precisión. De cualquier manera es necesario analizar sus elementos para los objetivos de la investigación. Abajo se muestra una lámina (Fig.54) con las partes que constituyen al *uwéni*, sin ser los nombres dados por los huicholes, sino que han sido propuestos tomando como referencia los términos generales usados en la carpintería, y entre paréntesis se colocan los nombres populares con los que se conocen esas mismas partes en el equipal, según los equipaleros de Zacoalco de Torres, Jalisco.

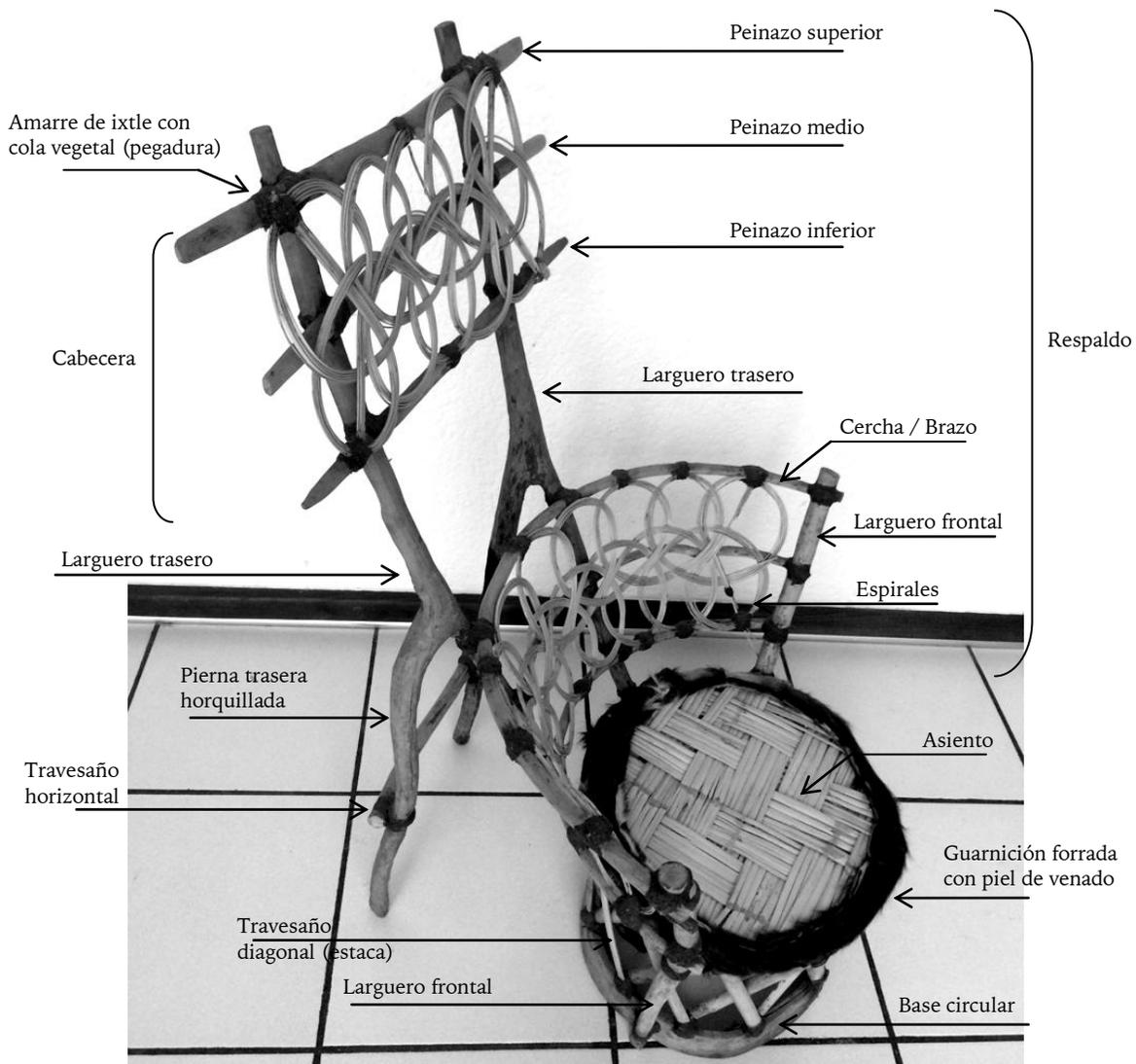


Fig. 54. Partes del *uwéni*, según términos generales usados en la carpintería, y los nombres populares entre paréntesis son los usados para nombrar esas piezas en el equipal, según equipaleros de Zacoalco de Torres, Jalisco.

La base fundamental del *uwéni* se encuentra en el tamboril, a ésta se le añaden los largueros, las cerchas que funcionan como brazos y los peinazos, más el tejido de las espirales. Este tamboril es el que se conoce como *úpali* (Fig.55), y difiere del *uwéni* en cuanto a su importancia simbólica; el primero puede ser utilizado por cualquier miembro de la comunidad, en tanto que el segundo sólo por el *mara'akame* y los mayores. Este conjunto coincide con el de los mexicas del periodo posterior a Itzcóatl: por un lado se encuentra el *icpalli* cuadrado y sencillo que cualquier miembro del pueblo nahua podía utilizar, mientras que el *tepotzoicpalli* de mayor complejidad era utilizado sólo por el *tlatoani*. A su vez en ambos grupos también existe la versión para los Dioses, que en los mexicas era el *teoicpalli* y para los huicholes es una versión similar del *uwéni* pero de menor tamaño. Así mismo este conjunto también se encuentra en el mundo mestizo: por un lado hay una versión pequeña de un tamboril que llaman “equipal loco”, y la versión sofisticada y de mayor tamaño en el equipal; careciendo el grupo mestizo de la versión para los Dioses.



Fig. 55. Foto de un *úpali*, proveniente de la comunidad *wixárika* de *Tawexikta*, Nayarit. Fotografía tomada por el autor.

Se señaló al *úpali* como la base del *uwéni*, y así mismo como el origen de la tradición de estos objetos asociados al sacerdote en la región del Occidente. Se fundamenta esto siguiendo los registros arqueológicos que Hasso von Winning ha analizado sobre las figuras que fueron encontradas en El Chanal. Sobre éstas se sabe que son las más antiguas representaciones encontradas en el Occidente de México y en toda Mesoamérica, hasta la fecha, de estos objetos tipo tamboril, coincidiendo tanto en zona cultural como morfológicamente con el *úpali* de los huicholes en los aspectos esenciales como son el cuerpo cilíndrico y en la estructura de varas cruzadas.

Ahora se pretende hacer un breve análisis del proceso de elaboración del *úpali* y del *uwéni*. Proceso que es supuesto, debido a que no se pudo realizar la práctica de campo, pero que se sustenta en el proceso de elaboración del equipal de Zacoalco. La estructura principal consiste en una base circular de madera flexible y de mayor resistencia, la cual presenta una sección peraltada para soportar mejor la carga. En la parte superior y de manera concéntrica, aunque de un diámetro un poco mayor, se encuentra la guarnición que sirve de soporte al asiento; ésta se une a la base por medio de unos travesaños diagonales de bambú (estacas), con la finalidad de formar una estructura triangular más estable y resistente. Estos tres elementos: base, estacas y guarnición, forman la estructural principal de este objeto. Los puntos de unión entre las estacas y la base, así como de las estacas con la guarnición se hacen por medio de *ixtle*, y después se fija con pegamento vegetal (Fig. 56, 57), hecho a partir de una raíz que llaman *kwe'tsaka* (chautle en español), la cual se humedece con agua y se muele con pasto quemado en el metate<sup>322</sup>, tal como lo narra el mito. Esta raíz también se conoce como peyote brujo.



Fig. 56. Detalle de unión entre las estacas y la base, por medio de un amarre de *ixtle* y un pegamento vegetal a base de chautle. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 57. Detalle de unión entre las estacas y la guarnición. Fotografía tomada por el autor.

<sup>322</sup> Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. p. 107

En el caso del *uwéni*, se cree que en este punto se le colocan los largueros frontales y los dos largueros horquillados que van en la parte trasera. Los primeros se sujetan igualmente con *ixtle* y se pegan con cola de chautle; mientras que los largueros horquillados se sujetan de la misma forma a la guarnición, ya que uno de los extremos de la horquilla queda por dentro del tamboril, mientras que el otro extremo queda por afuera, ambos dándole soporte al conjunto (Fig.58).



Fig. 58. Detalle de las uniones entre los largueros horquillados que se sujetan únicamente a la guarnición, mientras que los largueros frontales se sujetan tanto a la guarnición como a la base. En ambos casos se amarran con *ixtle* y se pegan con cola de chautle. Fotografía tomada por el autor.

El soporte del asiento está construido a partir de dos travesaños de bambú que cruzan la guarnición y que ayudan a soportar los esfuerzos, estos se amarran con tiras de piel de venado, las cuales conservan el pelaje del animal. Una vez hecho esto se realiza un tejido en red con las mismas tiras de piel de venado, este tejido permitirá flexibilidad a la estructura. El amarre consiste en crear una malla que se sujeta en todo el perímetro de la guarnición y va amarrando los puntos de unión de las estacas con la guarnición, e igualmente sujeta los travesaños a ésta (Fig.59 y 60). Esto crea un sistema estructural continuo en el que los elementos funcionan como un todo de manera armónica, en un balance entre flexibilidad y dureza. Este concepto reflejado en la construcción del *uwéni* y del *úpali*, se encuentra en la concepción de su cosmovisión, todas las partes y materiales están mezcladas en un simbolismo que enfatiza el balance que caracteriza su religión.<sup>323</sup>

<sup>323</sup> Marina Anguiano Fernández, “Müüqui cuevixa: ‘Time to bid the dead farewell,’” en *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997). p. 384, 385

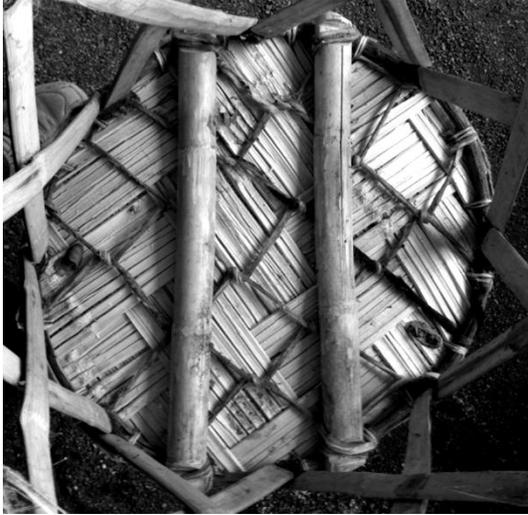


Fig. 59. Detalle de los dos travesaños que soportan el asiento. Así mismo se observa el tejido en red con tiras de piel de venado, sujetado a todo el perímetro de la guarnición, permitiendo flexibilidad. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 60. Detalle donde puede observarse la unión entre la guarnición y el travesaño, hecho a partir de tiras de piel de venado. Fotografía tomada por el autor.

Una vez colocados los travesaños y hecho el tejido en red, se le coloca un petate de bambú y se recorta a la forma de la guarnición, mismo que se amarra con *ixtle*. Posteriormente se le coloca piel de venado en todo el borde y se teje con los cordones de piel de venado (Fig. 61 y 62).

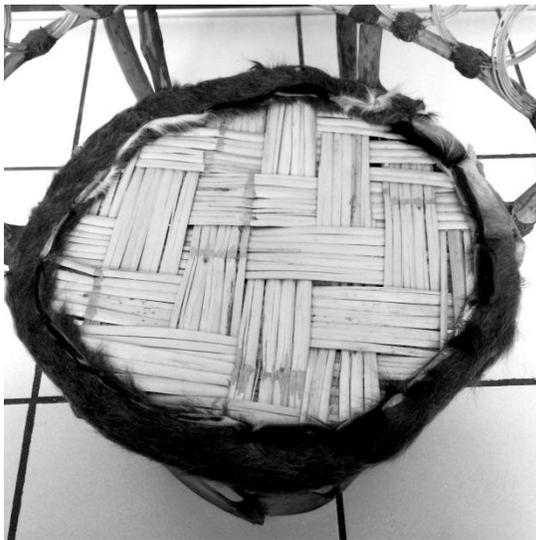


Fig. 61. Asiento de petate hecho de bambú fijado, recubierto de piel de venado en el perímetro. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 62. Detalle de unión entre el petate y la guarnición, con el recubrimiento de piel de venado, en donde se observa el amarre con tiras de piel de este animal. Fotografía tomada por el autor.

Después se colocan tres cerchas que sirven de respaldo y de brazos. Estos se sujetan a los dos largueros frontales pasando por la parte trasera de éstos, y se amarran por la parte frontal de los largueros horquillados; en ambos casos se amarran con *ixtle* y cola de chautle (Fig. 63). De la misma manera en la parte superior de los largueros traseros se colocan tres peinazos que sirven para la cabecera, estos se colocan por delante de los pilares y se amarran con *ixtle* y cola de chautle (Fig.64). Por último se realiza el tejido con unas varas flexibles que se coloca en las cerchas del respaldo como en los peinazos de la cabecera, sujetándose con *ixtle* y cola vegetal. Y según nos cuenta la antropóloga Marina Anguiano, un fabricante de estos objetos, Ramón Medina, le explicó que este tejido representa al peyote, y su objetivo es proteger al *mara'akame* de ataques traseros por parte de los brujos.<sup>324</sup>

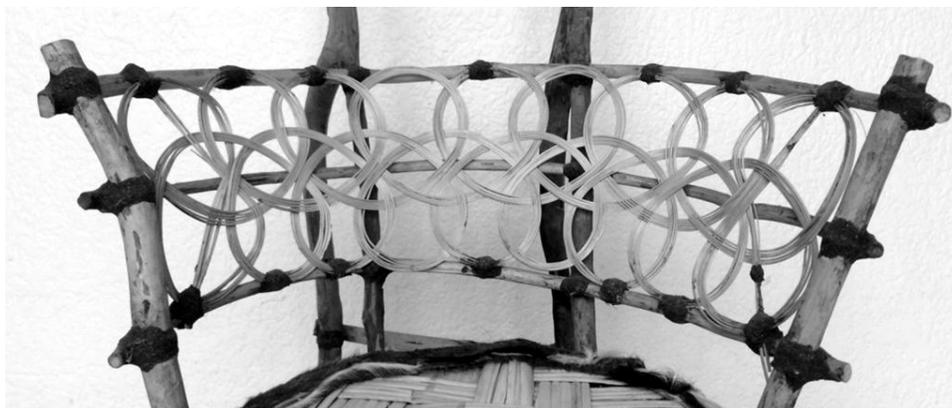


Fig. 63. Colocación de las cerchas que se sujetan a los largueros frontales y a los largueros horquillados. Fotografía tomada por el autor.

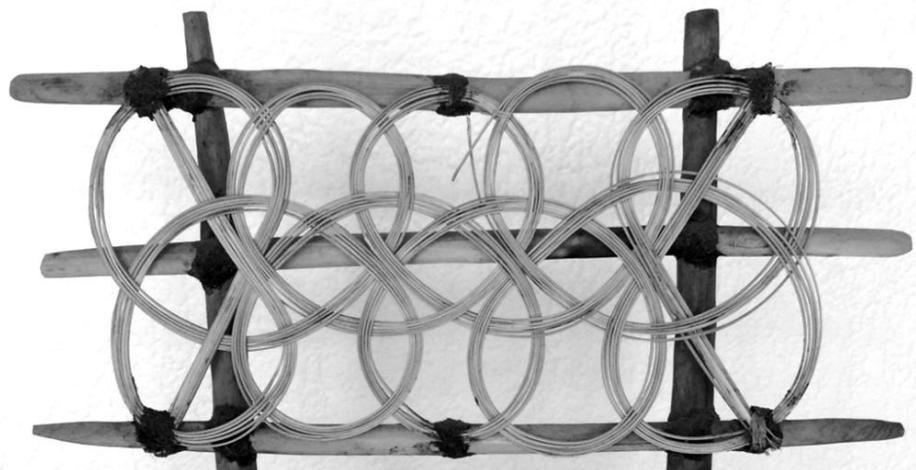


Fig. 64. Colocación de los peinazos para conformar la cabecera. Fotografía tomada por el autor.

---

<sup>324</sup> Ibid. p. 385

## Los tipos de *uwéni* y su relación con los Dioses

Dentro de la concepción mítica del *uwéni*, se dice, entre los huicholes, que el primero que hizo uso de uno de estos objetos fue el “Abuelo Fuego”, *Tatewarí*; esto ocurrió antes de que él y los ancestros míticos comenzaran a perseguir venados. Así se ve en sus templos y en sus cuevas un *uwéni* dedicado a este Dios que es igual al que usa el *mara’akame*, sólo que de diferentes dimensiones.<sup>325</sup> Con esto se comprende más a fondo la relación simbólica del *uwéni* como objeto sagrado y ceremonial. Así como se decía entre los nahuas, que el trono representado por el *icpalli* era propiedad de Quetzalcóatl y que debería ser devuelto a él, ya que era a quien en realidad pertenecía; igualmente entre los huicholes el *uwéni* es propiedad de *Tatewarí*, siendo él quien lo uso por primera vez, en tiempos inmemoriales, como el primer *mara’akame* de la cultura *wixárika*. Así el “Abuelo Fuego” estableció la tradición en el uso del *uwéni* como objeto elemental en la indumentaria de los *mara’akate*, de modo que desde aquellos tiempos míticos ha sido transmitido de generación en generación hasta nuestros días.

Lumholtz observó que existían diferentes tamaños de estos objetos, así como en formas un poco variables, las encontró en las cuevas y en los *tuki*, y señala que su finalidad era que los Dioses se sentaran en estos, basándose en que los huicholes colocan ídolos u objetos encima, también le colocan flores o le cuelgan objetos simbólicos en el respaldo (Fig.65); estas ofrendas expresan las peticiones a los Dioses.<sup>326</sup>

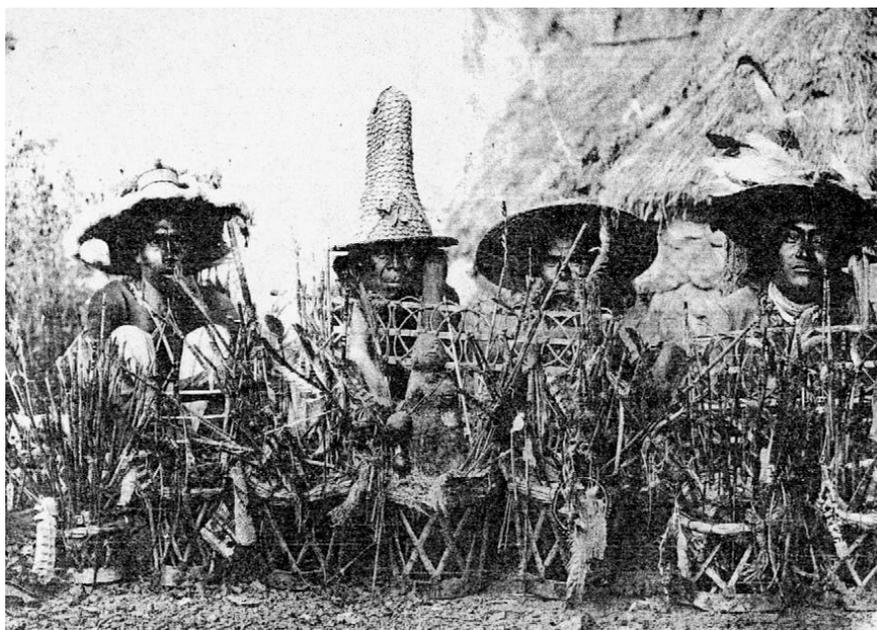


Fig. 65. Diversos *uwéni* dedicados a los Dioses donde se observa la colocación de ídolos así como de flechas a manera de ofrendas y súplicas. Fotografía de Lumholtz, tomada de Pablo Ortiz, en “Corazón de Venado”

<sup>325</sup> Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. p. 108

<sup>326</sup> *Ibid.* p. 105-106

Entre las versiones que encontró Lumholtz, existen algunos dedicados a los siguientes Dioses<sup>327</sup>: al “Abuelo Fuego”, *Tatewarí* (Fig.66), en la imagen hay una jícara de tabaco que es una oración para tener suerte en la cosecha de las pequeñas calabazas, el otro objeto es un recipiente de tabaco de un buscador de *hikuri*. El símbolo de la jícara expresa una oración para tener suerte en la cacería del venado. Existe otra versión dedicada a la “Madre del Agua del Este”, del templo de San José (Fig.67). Hay otra dedicada al “Abuelo Fuego”, que Lumholtz obtuvo de la casa de este Dios en *Teaka'ta*, aunque le falta el espaldar y los brazos (Fig.68). También está la dedicada a la “Madre Agua del Oeste”, su asiento está sustituido por un “ojo” *si'kuli*, y sobre éste hay dos cuencos votivos de la Madre (Fig.69 y 70). Un taburete ceremonial también fue dedicado a la “Madre del Agua del Oriente”, que se obtuvo de la casa de esta Diosa en *Teaka'ta*, (Fig.71).Y por último se muestra una versión esculpida en madera para la Diosa *Tuliriki'ta*, obtenida de la cueva de Santa Catarina (Fig.72).

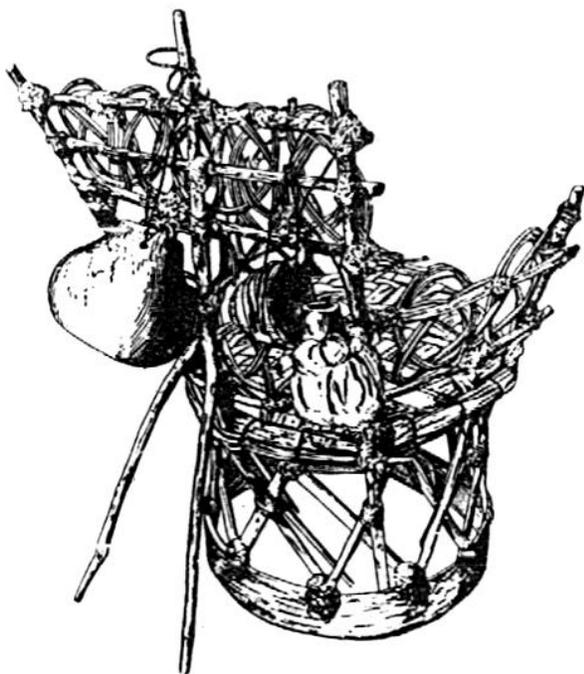


Fig. 66. Uwéni dedicado a *Tatewarí*. (Altura 30 cm). Tomado de Lumholtz en “El arte simbólico...”



Fig. 67. Versión dedicada a la “Madre Agua del Este”. (Altura 32 cm). Tomado de Lumholtz en “El arte simbólico...”

<sup>327</sup> Ibid. p. 109-114



Fig. 68. Uwéni dedicado a *Tatewarí*, sin espaldar y sin brazos, proveniente de *Teaka'ta*. (Altura 21 cm). Tomado de Lumholtz en "El arte simbólico..."



Fig. 69. Dedicado a la "Madre Agua del Oeste", con dos cuencos votivos. (Altura 16 cm). Tomado de Lumholtz en "El arte simbólico..."

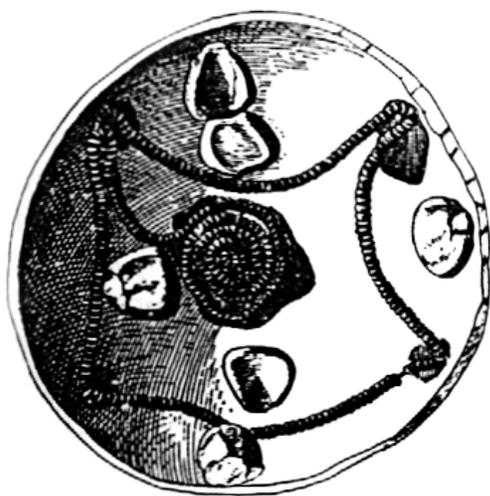


Fig. 70. Cuencos votivos depositados sobre la versión a la "Madre Agua del Oeste". El primero tiene un diámetro de 7cm, y el segundo de 6cm. Tomado de Lumholtz en "El arte simbólico..."



Fig. 71. Versión dedicada a la Madre Agua del Este.  
(Altura 10 cm).  
Tomado de Lumholtz en “El arte simbólico...”



Fig. 72. Versión dedicada a Tate Tuliriki'ta.  
(Altura 9 cm).  
Tomado de Lumholtz en “El arte simbólico...”

### La función ceremonial y simbólica del *uwéni*

Para entender completamente el simbolismo del *uwéni* durante las ceremonias, es necesario revisar la relación que existe entre *Tatewarí*, el *mara'akame* y el mito solar; solamente comprendiendo la relación existente entre estos, quedará claro de qué manera está operando este objeto durante las sesiones chamánicas y cómo es que por medio de éste, el *mara'akame* es transportado a los distintos niveles cósmicos que se encuentran en el eje central con la ayuda del *tepo*, el tambor ceremonial.

En primer lugar es necesario recordar y tener presente siempre que *Tatewarí*, el Dios más importante de los huicholes, fue el primer *mara'akame* en tiempos primigenios, de manera que enseñó los cantos, las ofrendas, la peregrinación, así como la construcción del *tuki* y también fue él quien inventó el *uwéni*, siendo el primero en usarlo de manera ritual. Por lo que el *mara'akame* es un representante directo de *Tatewarí*, motivo por el cual el *uwéni* que se ofrenda para este Dios sea idéntico al que usa el sacerdote en sus ceremonias, aunque en otra escala. Por tanto, al ocupar el *uwéni*, el *mara'akame* toma el lugar del “Abuelo Fuego”.

Ahora es necesario revisar algunos aspectos míticos en los que se relacionan *Tatewarí* con el *uwéni* y el mito cosmogónico de la creación del sol. Cuando se da la creación de este astro, se dice que el “Abuelo Fuego” ya había nacido en el momento que arrojaron a un niño al agua, quien en una de las versiones es el hijo de la Luna, el cual se convertiría en Sol; éste viajó por los cinco niveles del inframundo hasta emerger como lava volcánica de la montaña llamada *Hunaxu*. Una vez que salió a la superficie le fue difícil emprender su viaje debido a que algunos animales lo querían matar; fue así como el Sol fue recibido por *Tatewarí*, el primer *mara’akame* quien le hizo su *uwéni* para que pudiera ascender al cielo y ocupar su lugar. Cuando el Sol fue colocado en el *uwéni*, el “Abuelo Fuego” fue elevándolo a través de su canto hasta que estuvo en el cielo; una vez ahí colocó los árboles sagrados de Brazil en las cuatro esquinas del cosmos y en el eje del centro para mantenerlos en su lugar.<sup>328</sup>

Visto a partir de aquí, se comprende que cuando el *mara’akame* canta durante las ceremonias y mientras toca el *tepo*, logra con esto elevar al *uwéni* en el que se encuentra sentado dirigiéndose a los distintos niveles cósmicos. Una de las principales cualidades de este chamán es adentrarse a las distintas regiones tanto del inframundo como del plano celeste, así realiza sus viajes extáticos y se comunica con las deidades por medio de *Tamats Kauyumari*, el “Hermano Mayor Cola de Venado”, quien es el intérprete entre el *mara’akame* y *Tatewarí*. Esta comunicación y la capacidad de entrar a otros mundos, le es posible gracias al *uwéni*, que es, según el mito, por medio del cual se eleva al Sol ayudado del canto y el sonido del *tepo*.

Cuando Mircea Eliade analiza los fenómenos del chamanismo, señala que la ascensión celeste es parte esencial de estas prácticas religiosas y espirituales, las cuales están relacionadas con algún mito de una época antigua, donde las comunicaciones entre los distintos niveles cósmicos eran más fáciles.<sup>329</sup> Esto resulta claro dentro de la cultura *wixárika*, en la que la ascensión al cielo está ligada al mito del sol. Este mismo autor añade que la técnica chamánica consiste particularmente en poder cruzar de un nivel cósmico a otro, es decir, de la tierra al inframundo, y de la tierra al cielo; regiones que se encuentran ligados por el eje central, el cual es el pilar cósmico.<sup>330</sup> En relación a esto recuérdese la importancia del quince en la cosmovisión *wixárika*, reflejada desde sus objetos pequeños como las vasijas, pasando por la arquitectura, hasta extenderlo a la propia conformación del cosmos. De tal manera que si el *mara’akame* es aquel quien puede moverse entre los distintos niveles, esto se debe a que él ocupa el lugar central de los rumbos del universo.

---

<sup>328</sup> Myerhoff, *Peyote hunt*. p. 81, 82

<sup>329</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (Fondo de Cultura Económica, 2013). p. 129

<sup>330</sup> *Ibid.* p. 213

Distintos son los aspectos simbólicos que durante la ceremonia hacen referencia a la quinta región cósmica. En algunas de fiestas, el *mara'akame* canta sentado en su *uwéni* mientras toca el *tepo*. Este mismo objeto le funciona como poste de conexión entre los diferentes niveles. Mircea Eliade analiza el simbolismo del tambor en los ritos chamánicos y revela que éste tiene una gran importancia en los ritos porque por medio de éste el chamán es conducido al “centro del mundo” y entra en contacto con el mundo espiritual; así el *tepo*, se puede identificar con el árbol sagrado por el cual el *mara'akame* establece comunicación con los niveles cósmicos.<sup>331</sup>

Cuando no hay *tepo* durante las ceremonias, el mismo *uwéni* funciona como el elemento que conecta con los tres niveles cósmicos, ya que su ubicación dentro del *tuki* se hace colocándolo en la parte central de la construcción, la cual simbólicamente es un reflejo del cosmos: representando los cinco rumbos donde el eje central se encuentra en el centro.<sup>332</sup>

Siguiendo esta idea obsérvese un dibujo que presenta la antropóloga Stacy Schaefer en donde se encuentra el *mara'akame* en el interior del *tuki*, sentado sobre su *uwéni* ocupando el lugar central frente al Fuego junto con sus ayudantes (Fig.73). En la imagen se observan las columnas de árbol que representan los pilares cósmicos que conectan con el mundo celeste, *tahéima*, y en el suelo hay tres hoyos que conectan con el inframundo, *taheitüa*. El que se encuentra detrás del *mara'akame*, está relacionado con *Tatei Haramara*, que recibe al sol del ocaso. El hoyo que se encuentra entre los dos postes y frente a los pies del chamán, es el de *Tunuamei*, nombre con el que también se nombra durante la ceremonia al *mara'akame*, y que refiere al planeta Venus; así cantándole directamente al hoyo es dirigido por el sol en su viaje nocturno de oeste a este a través del inframundo. Un tercer hoyo se encuentra justo debajo del fuego, de donde emerge *Tatewari*, y durante la ceremonia el fuego se convierte en *Tewátzi*, que es la forma animal del “Abuelo Fuego”.<sup>333</sup>

Sabiendo que los postes son los que conectan con el mundo celeste, estos son árboles de pino que están relacionados con los Dioses de la lluvia, siendo la vía en que las plegarias suben al cielo y propician la lluvia. Si nos situáramos de frente al *mara'akame* el poste de la izquierda es *Nu'ariwaméi*, el Dios de la luz y el trueno que proviene del este; mientras que el poste que se encuentra a la derecha es *Kewimúka*, una Diosa de la lluvia que vive en el oeste.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Ibid. p. 144, 145

<sup>332</sup> Nava, “Hikuri Neirra.” p. 18

<sup>333</sup> Stacy B. Schaefer, “The cosmos contained. The temple where Sun and Moon meet,” en *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997). p. 342-346

<sup>334</sup> Ibid. p. 346-348

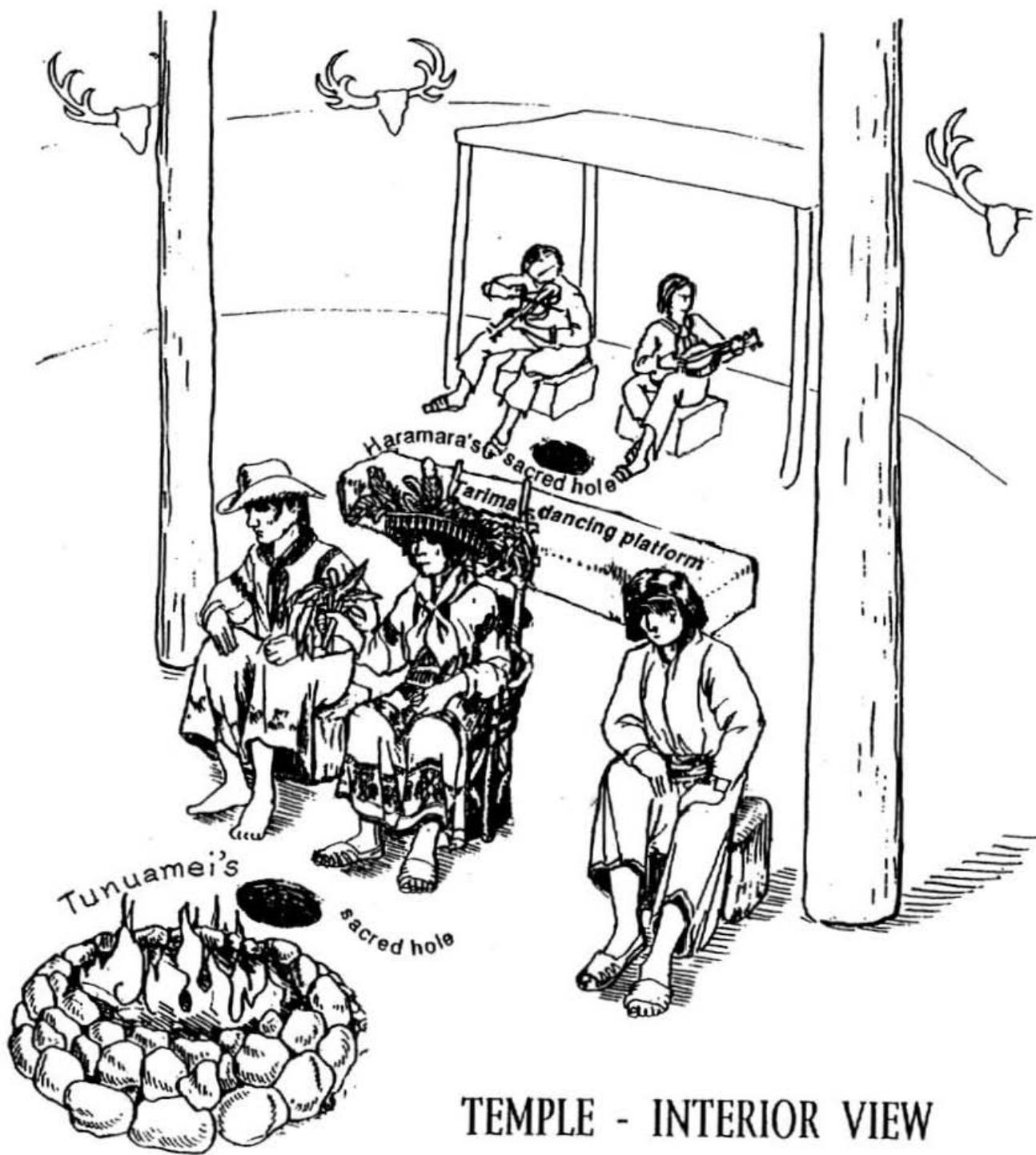


Fig. 73. Dibujo donde se representa una ceremonia al interior de un *tuki*, en donde el *mara'akame* se encuentra al centro junto a dos ayudantes. En la estructura cósmica de la arquitectura se observan dos pilares que conectan con el nivel celeste, y en la tierra hay tres hoyos que conectan con el inframundo: uno detrás del *mara'akame*, otro en el centro frente a sus pies, por el cual es dirigido en el viaje nocturno del sol; y el tercero se encuentra debajo de la fogata, el cual es dedicado a *Tatewari*. Dibujo de Nancy Moyer, tomado de Stacy Schaefer en "The cosmos contained."

El principal aspecto de este evento místico que sucede en las ceremonias al interior del *tuki*, es la descripción que hace Schaefer sobre el viaje a través del inframundo por el hoyo de *Tunuamei*. Lo que resalta en esta descripción es que el *mara'akame* es dirigido al inframundo a través del hoyo central, acompañando al Sol en su viaje nocturno por la región de la oscuridad, en el trayecto que hace de oeste a este, hasta que nuevamente se eleva. Esto nos remite al mito solar, en donde, una vez que el niño fue sacrificado con sus ropas ceremoniales, fue dirigido por los cinco niveles del inframundo hasta salir por el este en la explosión del volcán *Hunaxu*. Una vez que el Sol salió le fue difícil alcanzar su lugar en el cielo, por lo que *Tatewarí*, el primer *mara'akame*, le construyó su *uwéni*, para que a través de éste pudiera ser elevado al cielo y ocupar su lugar.

Visto así, lo que sucede durante ese viaje del *mara'akame* por el hoyo de *Tunuamei*, es una representación del mito cosmogónico, en el cual el chamán acompaña en su viaje al Sol para poderlo ayudar a subir al cielo con el *uwéni*, tal cual es la responsabilidad de cada *mara'akame*, desde los tiempos en que *Tatewarí* lo ayudó. De este modo se entiende que cuando el Sol comienza a despuntar por el alba y el sacerdote lo observa por la puerta dirigida al oriente, la cual le queda de frente, en ese momento con su canto sigue acompañándolo mientras se encuentra sentado sobre el *uwéni*, hasta alcanzar su lugar en el cosmos. Así el *uwéni* del chamán, tal como señala Preuss, sirve a otras deidades y particularmente al Sol.<sup>335</sup>

Esto se confirma según lo que señalan Neurath y Gutiérrez, al decir que dentro de este tipo de contextos los huicholes regresan a sus orígenes, y así los eventos míticos que son narrados por el *mara'akame* -en este caso el mito cosmogónico de la creación del Sol- vuelven a suceder.<sup>336</sup> También Nava coincide en la misma opinión que se tiene, cuando dice que en el patio sagrado del *tukipa*, se encuentra el *mara'akame* cantando frente al fuego de frente al oriente, de manera que sus cantos marcan la danza y en estos movimientos se recrean el instante mismo del nacimiento del Sol y la creación del mundo.<sup>337</sup> Se quiere agregar a esta reflexión la noción del “eterno retorno” de Mircea Eliade, el cual consiste en la recreación de los tiempos míticos por medio de los ritos que remiten a estos acontecimientos y provocan que los participantes vivan en el tiempo primigenio de los orígenes.<sup>338</sup> Estas ceremonias hacen regresar a la comunidad huichola al momento en el cual en un tiempo mítico el Sol fue creado y elevado al cielo por el primer *mara'akame*; de modo que se vuelven partícipes, generación tras generación, de los acontecimientos de los mitos de origen que están en la base de su cultura.

---

<sup>335</sup> Konrad T. Preuss, “On the huichols,” en *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997). p. 119

<sup>336</sup> Neurath and Gutiérrez, “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes).” p. 292

<sup>337</sup> Nava, “Hikuri Neirra.” p. 20

<sup>338</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (España: Alianza, 2011).

Con esto se busca reforzar la idea que se ha retomado de Preuss, en cuanto a que la comprensión de los indígenas actuales nos puede ayudar a entender a los antiguos mexicanos. En este caso se puede sugerir que el uso del *icpalli* tenía también un uso ritual de carácter chamánico, como lo tiene el *uwéni*.

### **El *uwéni* y su relación con el culto solar**

En este apartado se hace referencia a una observación hecha por Miguel Ángel González en el poblado de Santa Catarina Cuexcomatitlán, en el estado de Jalisco; en las que se observa la manera simbólica en que opera el *uwéni* dedicado a *Tatewarí* en el interior de un templo, como parte del culto solar. Se resume a continuación la observación que el autor la describe:

El culto solar de los *wixárika*, en los *shiriki* (templos), ubicados en los *tukipa* (centros ceremoniales). Estas observaciones se hicieron en *Keuruwitta* (Las Latas), en Santa Catarina Cuexcomatitlán... El *tuki*, templo principal tiene altares dedicados a Nuestra Madre del Mar y en el centro se prende la fogata a Nuestro Abuelo, *Tatewarí*. Los nueve *shiriki* que comprende el conjunto ceremonial están dedicados a diversas deidades, y la plaza central alrededor de donde se organizan los edificios simboliza el desierto de *Wirikuta* donde recogen el peyote. El culto solar se verifica en los *shirikis* orientados al poniente y dedicados a *hikuri* y a *Tayau*. Estos edificios están sobre una plataforma de piedra a 1.5m del suelo... En la parte superior del muro que está orientada al poniente y frente al altar hay un *niérika* a manera de rosetón con la figura del sol. En el crepúsculo la luz solar entra por allí y se proyecta la imagen del sol sobre un *uwéni* colocado en el altar. El Sol se posa en diferentes *uwéni* según la época del año); en ese momento está sentado y cercano al contexto de los humanos... el ritual busca controlar a la deidad para obligarla a influir sobre el destino... Para sujetar al sol, en el *shiriki* dedicado al peyote, lo convierten en venado: al posarse sobre el *uwéni* lo hace también sobre una cornamenta, puesta en el asiento de manera que las astas y los rayos solares se confunden y conforman la unidad simbólica Sol-Venado. Tal y como se caza al venado, el *wixárika* puede ahora cazar al sol. En el *shiriki* dedicado al sol la cornamenta está ausente. En ambos casos, al posarse el sol sobre el *uwéni* al crepúsculo se le flecha y sacrifica. La mejor evidencia es su desaparición es la entrada de la noche. Para revivirlo se sacrifica un toro, cuya sangre es puesta a reposar “como alimento del Sol” en un *niérika* o cavidad en el suelo frente al *uwéni*...<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> Miguel Ángel González Bloch, “Culto al sol: tributo a la epistemología de Edmund Leach,” en *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, ed. Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría, y Victor Franco Pelotier (México, D.F.: CIESAS / UAM, 1996). p. 50-53

## El *uwéni* como símbolo de la dualidad peyote-venado

Por último se concluye dando una interpretación simbólica en base al contexto general del *uwéni*. Hasta el momento se analizó su función dentro de las ceremonias y su relación con los aspectos míticos, lo que ayuda a determinar qué es lo que para este estudio evoca como símbolo sagrado; lo cual, según la interpretación presentada aquí, es que hace referencia a dos cosas fundamentales de la religión *wixárika*: por un lado representa al peyote; por otro, es la personificación de *Kauyumari*, el venado sagrado, el hermano espiritual *wixárika*. Lo que se dice con esto es que el *mara'akame* tiene dos formas para entrar en contacto con lo sagrado: la primera es comiendo *hikuri*; y la segunda es por medio de *Kauyumari*, el intermediario entre él y el “Abuelo Fuego”. Estos dos elementos de su religión son fundamentales para el viaje chamánico.

La primera interpretación que hacemos parte de dos referencias, una es narrada por Ramón Medina, el *mara'akame* que señaló a Marina Anguiano que el tejido del *uwéni* puesto sobre su respaldo representa al peyote. Sobre este elemento se tiene otra versión obtenida de una experiencia personal. En abril de 2015 realicé un viaje a la comunidad de Potrero de la Palmita en el Municipio del Nayar, una comunidad *wixárika* en el estado de Nayarit, con el objetivo de entrevistarme con el *mara'akame* Macario Matías, quien me relató que este tejido representa las oraciones que en sus viajes el chamán recita en el lenguaje sagrado. Obteniendo con ésta dos versiones sobre este elemento.

Pero siguiendo la interpretación de que el *uwéni* representa al peyote, hay que recordar que en la descripción de Lumholtz, éste menciona que simboliza la flor de sotol. En el análisis hecho no se encontró mayor referencia simbólica de esta planta entre los huicholes, sólo la que refiere a la producción de un tipo de aguardiente; caso contrario lo que sucede con el peyote. Se revisó que este cactus conforma la entidad tripartita maíz-peyote-venado, y que pueden comprenderse como uno mismo; estos tres elementos se encuentran en el eje de la religión *wixárika*, y recuérdese que *Maxa Kwaxí*, el héroe cultural, fundamenta la religión huichola en el culto al peyote. Por tal motivo se cree que no refiere a la flor de sotol, sino a la flor del peyote. Esto se puede observar directamente en los registros materiales, en la referencia formal del *uwéni*. Si se aíslan todos los elementos de este objeto y se conserva únicamente el tamboril base, y a éste se le quita el recubrimiento de petate, se observa en perspectiva la forma radial de las estacas que se abren hacia el exterior, y que refieren a la misma forma de las flores del peyote (Fig.74 y 75).

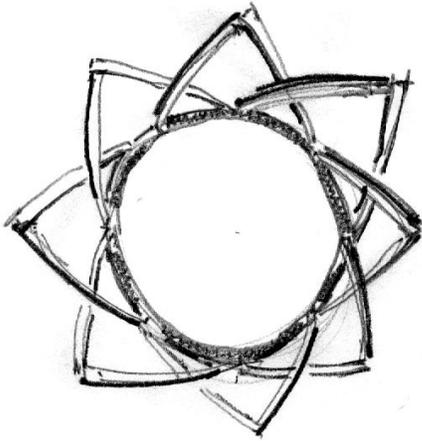


Fig. 74. Dibujo esquemático de la construcción de la base del uwéni: muestra una vista superior de la rueda y las estacas entrecruzadas. Dibujo hecho por el autor.



Fig. 75. Fotografía donde se muestra un peyote coronado con su flor. Fotografía alojada en internet: <http://www.rinconnatural.com.mx/>

De modo que con el uso del *uwéni*, el *mara'akame* se desplaza por los niveles cósmicos, ayudado por el peyote y *Kauyumari*. Diciéndolo de otra manera: cuando éste se sienta sobre el *uwéni*, simbólicamente y espiritualmente se sienta sobre el peyote y sobre la cornamenta del venado sagrado, de *Kauyumari*, quien lo transporta por el mundo espiritual. Siendo éste quien dirige a los huicholes en su peregrinación a *Wirikuta*, el lugar donde nació el Sol, desde los tiempos del primer *mara'akame*.

Dos datos ayudan a reforzar esta interpretación. El primero se encuentra nuevamente en el mito del Sol, en otra de las versiones que se encontraron se dice que después de que un huichol se aventó al fuego y después de haber atravesado el inframundo comenzó a subir ya transformado en Sol; pero durante su trayecto se detuvo y por estar muy cerca de los hombres comenzó a calentarlos demasiado, por lo que se asustaron; cuando de pronto apareció el venado y lo levantó con sus cuernos hasta colocarlo en el sitio que ahora vemos.<sup>340</sup> El segundo dato lo obtuvo Lumholtz de uno de sus informantes, el cual dice que “en los tiempos anteriores, cuando el maíz era un venado, las astas se convirtieron en [*uwéni*] para que el Abuelo Fuego se pudiera sentar; por eso hoy se considera a la cornamenta del venado como el sitio del Abuelo Fuego.”<sup>341</sup> Esta interpretación tuvo oportunidad de corroborarla en la entrevista hecha al *mara'akame* Macario Matías (Fig.76), durante la práctica de campo a la comunidad de Potrero de la Palmita, en el estado de Nayarit.

<sup>340</sup> Nava, “Hikuri Neirra.” p. 27

<sup>341</sup> Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. p. 108. El corchete fue puesto por el autor.



Fig. 76. El *mara'akame* Macario Matías, en lo alto del cerro sagrado “Cuate”, en la comunidad de Potrero de la Palmita, en Nayarit, México. 2015  
Fotografía tomada por el autor



Fig.77. El *mara'akame* Aureliano canta sentado sobre un *uwéni*, durante una representación de una ceremonia en el interior de un *calihuey*, en Potrero de la Palmita, Nayarit. 2015  
Fotografía tomada por el autor.

SEGUNDA PARTE

## EL MUNDO MESTIZO



## EL EQUIPAL EN LA CULTURA NOVOHISPANA

---

### La transición entre el mundo prehispánico y el novohispano

La tercera expedición realizada desde la isla de Cuba hacia las tierras de Mesoamérica tuvo su arribo en el año de 1519, y desde ese primer momento, Hernán Cortés supo de la supremacía del pueblo mexica y de la gran ciudad de Tenochtitlán, gobernada en ese momento por el *tlatoani*, Moctezuma *Xocoyotzin*. Después de una serie de mensajes entre ambos, Cortés insiste en llegar hasta el centro de Mesoamérica y conocer al gobernante que dominaba gran parte de los territorios en aquella época. Así el encuentro se da unos meses después. La primera impresión que tienen los españoles es de sorpresa al no haber visto jamás una ciudad como Tenochtitlán, sin precedentes en las ciudades europeas que habían conocido.

El encuentro se dio a las puertas de la calzada que dirigía hacia el sur, en la actual avenida de Tlalpan, muy cerca de donde se encuentra ahora el Museo de la Ciudad de México (Fig.78). Frente a la confusión de Moctezuma y a una serie de presagios que le indicaban el fin del imperio mexica, Cortés aprovechó y lo tomó preso en su propio palacio, sin oponerse a la barbarie de los intrusos europeos. Tras lo cual comenzó, y así lo menciona Gombrich, uno de los capítulos de la historia de la humanidad, terrible y vergonzoso para los europeos, en el que destruyeron a un pueblo antiguo de los indígenas de América.<sup>342</sup>

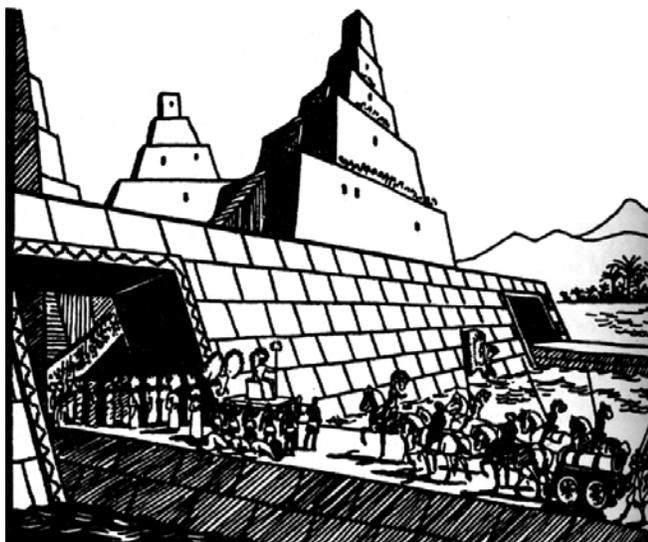


Fig. 78. Dibujo del encuentro entre el *tlatoani*, Moctezuma *Xocoyotzin* y el conquistador español Hernán Cortés. Dibujo tomado de Ernst Gombrich en "Breve historia del mundo".

<sup>342</sup> Ernst H. Gombrich, *Breve historia del mundo* (México: Océano, 2004). p. 202-205

Sin adentrarse más en este desastroso evento, sólo recuérdese que la destrucción y caída de Tenochtitlán se da a partir del 28 de abril de 1521, durante el sitio a la ciudad. Moctezuma al no haber opuesto resistencia, el pueblo mexica ofendido por los destrozos y saqueos que realizaban estos intrusos, se alzaron. Cortés le pide que desde una de las terrazas calme a su pueblo; pero el enojo de la gente hace que le sean arrojadas piedras y tras el impacto de una de éstas Moctezuma muere, siendo relevado por Cuauhtémoc, quien emprende la defensa de la ciudad. Al haber quedado sitiada la gran Tenochtitlán, el nuevo *tlatoni*, comienza la huida hacia la hermana ciudad de *Tlatelolco* montado en una canoa, pero en el trayecto es capturado en la tarde del 13 de agosto de 1521, en el sitio que desde entonces se conoce como *Tequipeuhcan*, “lugar donde empezó la esclavitud”<sup>343</sup> (Fig.79), en donde ahora se encuentra una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción, en el actual barrio de Tepito, lugar en el cual cada 13 de agosto los tepiteños rememoran la aprehensión del *tlatoni* mexica.<sup>344</sup>

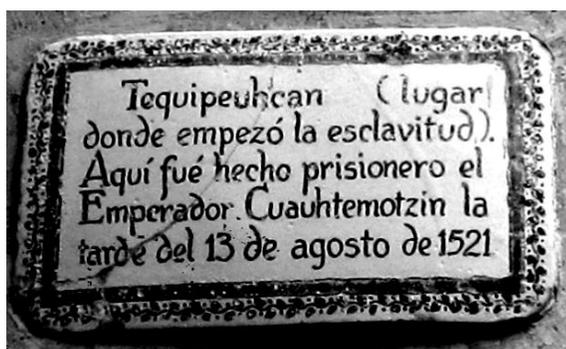


Fig. 79. Placa colocada en uno de los muros de la capilla de la Inmaculada Concepción en el barrio de Tepito, que rememora el lugar en donde fue aprehendido Cuauhtémoc en su huida de la ciudad de Tenochtitlán hacia *Tlatelolco*. Fotografía alojada en internet: <http://comoespindemaguey.tumblr.com/>

Este encuentro, en opinión de Le Clézio, es el relato de una de las últimas civilizaciones mágicas, en el que se enfrentan dos sueños: por un lado el sueño ambicioso del oro por parte de los conquistadores europeos; mismo que extermina al otro, al sueño indígena que pensaba en el regreso de Quetzalcóatl, y que era reflejo del pensamiento mágico y mítico de los antiguos indígenas de Mesoamérica. Así, existe un abismo entre ambos, añade este mismo autor: el que separa al jefe espiritual de uno de los pueblos más avanzados de América Central, de los bárbaros que son Cortés y sus soldados. Y que a la muerte de este pueblo se da el silencio y antecede lo que se llama civilización, es decir, la esclavitud, la explotación de las tierras y de los hombres, todo lo que señala el inicio de la era industrial.<sup>345</sup>

<sup>343</sup> Davies, *Los antiguos reinos de México*. p. 177

<sup>344</sup> Agustín Salgado, “Tepito: La historia de un barrio donde es caro el ‘impuesto a la ingenuidad’ - La Jornada,” acceso Febrero 28, 2016, <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/16/index.php?section=capital&article=041n1cap>.

<sup>345</sup> Jean-Marie Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008). p. 7-56

Habiendo caído Tenochtitlán, comenzó el surgimiento de una nueva sociedad imaginada y creada por Hernán Cortés: la cultura mestiza. El proceso fue paulatino y de un día a otro no pudo desaparecer la gran historia mítica y simbólica de los antiguos mesoamericanos, conservada en la memoria de los sobrevivientes indígenas, ni aún hoy ha podido perecer. Las influencias entre una cultura y otra fueron mutuas, así lo analiza Duverger, y esto quedó reflejado en parte de la producción de cultura material, del periodo que él llama de transición. Periodo en el cual la producción de los indígenas se ve modificada estilísticamente por los modelos europeos.<sup>346</sup>

Lo que se considera es que a partir de de este intercambio cultural los indígenas comenzaron a modificar las proporciones tanto del *icpalli* y como del *uwéni*. De modo que consideramos al equipal mestizo un objeto de transición, que se diseñó bajo la influencia de las sillas españolas, pero bajo la visión de los indígenas de Mesoamérica. Más adelante se expone el argumento a esto.

Por tanto se cree que al irse modificando estos objetos debido a la influencia de las sillas que provenían de Europa, se fueron acercando cada vez más a la forma que actualmente tiene el equipal. Recuérdese una versión que Carrillo y Gariel señala como una de las últimas fases del equipal, antes de ser como lo conocemos (Fig.3). La similitud ya es muy cercana, en lo que consiste en el respaldo y los brazos, así como en la base que da la impresión de ser de tipo circular, además que ya presenta una mayor altura, siguiendo los patrones ergonómicos de las sillas europeas. Sin embargo a pesar de esto, se muestran diferencias sustanciales para considerar a este objeto como el antecedente directo del equipal, las más notables son: la base hecha con estructura de varas entrecruzadas, y el respaldo y brazos formados a partir de la adición de postes al tamboril. Estas dos características esenciales del equipal, no se encuentran en ningún objeto proveniente del Altiplano Central. Por lo que no se coincide con Carrillo en cuanto a que ese objeto sea la última fase antes del equipal tradicional, de menos no completamente.

En este punto hay que recordar la influencia que se dio del Valle de México hacia el Occidente, específicamente en la zona de Colima, El Chanal; sitio en el cual se encontró una versión primitiva del *úpali*, según el nombre que dan los huicholes a éste (ver primer personaje de izquierda a derecha de la Fig.52). El objeto en el que se encuentra sentado este personaje, consiste en un cuerpo cilíndrico constituido por varas entrecruzadas, característica esencial del equipal mestizo. Este objeto proveniente de El Chanal, se transmitiría de Colima hacia el norte del Occidente, llegando a las culturas del Gran Nayar, y así adoptándolo los huicholes, quienes lo llaman *úpali*, y a la versión sofisticada que derivó de éste, *uwéni*.

---

<sup>346</sup> Duverger, *El primer mestizaje*. p. 653-655

Lo que propone esta investigación es que la pieza de enlace entre el *icpalli* proveniente del Altiplano Central y el equipal mestizo, que se considera un objeto de transición, se dio a través de los tamboriles circulares propios de Occidente de México, de los cuales hasta la fecha sobrevive el *uwéni* de la cultura *wixárika*. Lo que se observa es lo siguiente: se ha visto que el tipo de asiento redondo se registra característico de las culturas del Pacífico, mismo que debió de ser una adaptación del *icpalli* cuadrado debido a la influencia que tuvieron del Altiplano hacia el 1200 d.C., a través de Colima, por parte de los toltecas. A la llegada de los españoles y bajo su influencia, el *icpalli* se modificaría, como en el ejemplo señalado de Carrillo y Gariel, incluyendo respaldo y brazos a la manera de las sillas europeas. Pero se cree que de este nuevo diseño del *icpalli*, en conjunción con el *úpali* de las culturas del Occidente, surgió el equipal tradicional característico de Zacoalco de Torres, Jalisco. Aunque se considera que mayormente la influencia la obtuvo del Occidente.

### **El equipal tradicional de Zacoalco de Torres, Jalisco**

El equipal tradicional se elabora en diversos lugares de México, de los cuales en el que más tradición ha logrado es en Zacoalco, poblado que se encuentra en el estado de Jalisco. Su nombre proviene de la palabra náhuatl *Tzacoalco* a la que se le han dado diversas interpretaciones, como "lugar donde está la compuerta o el encierro", "agua encerrada" "en la pirámide"; o "lugar donde se posan las águilas". "lugar del encierro", "lugar de calabazas", "lugar de la pirámide".<sup>347</sup>

Sobre el método constructivo del equipal, dice Gloria Centeno que "son los que se forran con vaqueta de cerdo en el respaldo y el asiento, bajo el cual va tejido un petate de carrizo aplanado; su base se construye con madera de guásima o de palo dulce. Los 18 pares de estacas que se entrecruzan formando la estructura, son de palo de rosa unidos con ixtle de agave de mezcal y con un pegamento a base de camotes del cerro deshidratado, tostado y molido, con agua, resistol, aserrín y polvo de ocote quemado".<sup>348</sup> Más allá de esta descripción, uno de los objetivos de la investigación es registrar el proceso de fabricación de este mueble con la intención principal de conservar una técnica proveniente del mundo indígena que se ha conservado viva durante siglos gracias a las manos de los artesanos que elaboran estos objetos.

Para el presente apartado fue necesario realizar una práctica de campo al pueblo de Zacoalco de Torres, con el objetivo de entrar en contacto con algún equipalero de la zona que utilizara la técnica tradicional, y llevar a cabo el registro fotográfico de toda la elaboración del

---

<sup>347</sup> *Historia Zacoalco de Torres*, accedido 10 de abril 2015, <http://www.zacoalcodetorres.gob.mx/plantillaturismohistoria.html>

<sup>348</sup> Gloria Cáceres y Hugo Salas, *El mueble artesanal* (México: FONART, 1982). pp. 20

equipal. Por tal motivo realicé contacto con el taller “Reyes Laguna” que se encuentra ubicado en el barrio conocido como “Las Cebollas”. Así, durante los días del 13 al 17 de abril de 2016, viajé al pueblo para llevar a cabo la práctica.

José Reyes Laguna (Fig.80), quien es el encargado del taller, a sus 85 años aún continúa con la fabricación de equipales. Y en la plática que mantuve con él mencionó que comenzó a trabajar en la fabricación de estos objetos desde la edad de 11 años, su padre Miguel Laguna Gil quien también fuera equipalero es con quien empezó a trabajar en este oficio. En aquel entonces, comentó, “solamente existían dos talleres, que era el de mi papá y después vino un compadre de él, el difunto Margarito Hernández, de los Estados Unidos, que traía dinero para poner otro taller más grande al que se unió mi papá.”

A continuación se muestra gran parte del proceso de fabricación y se hace referencia a los elementos que componen al equipal, por tal motivo se muestran imágenes de las diferentes vistas del objeto (Fig.81), así como una lámina con los nombres que conforman cada una de las piezas de éste, con el objetivo de hacer comprensible la descripción de su proceso de construcción (Fig.82). De igual manera que con las partes del *uwéni*, aquí también se ha optado por hacer uso de nombres generales según la carpintería, y entre paréntesis se menciona el que es usado según los fabricantes de la región de Zacoalco.



Fig. 80. José Reyes Laguna, equipalero de Zacoalco de Torres, Jalisco. 2014. Fotografía tomada por el autor

## Vistas del equipal

En las imágenes se muestran las vistas del mueble: isométrica, frontal, lateral y trasera. Con el objetivo de comprender su tridimensionalidad, así como para observar su constitución formal ligada a la estructura que soporta.



a



b



c



d

Fig. 81. Imágenes que muestran las diferentes vistas: a) isométrica, b) frontal, c) lateral y d) trasera. Fotografías tomadas por el autor.

## Nombres de las partes del equipal

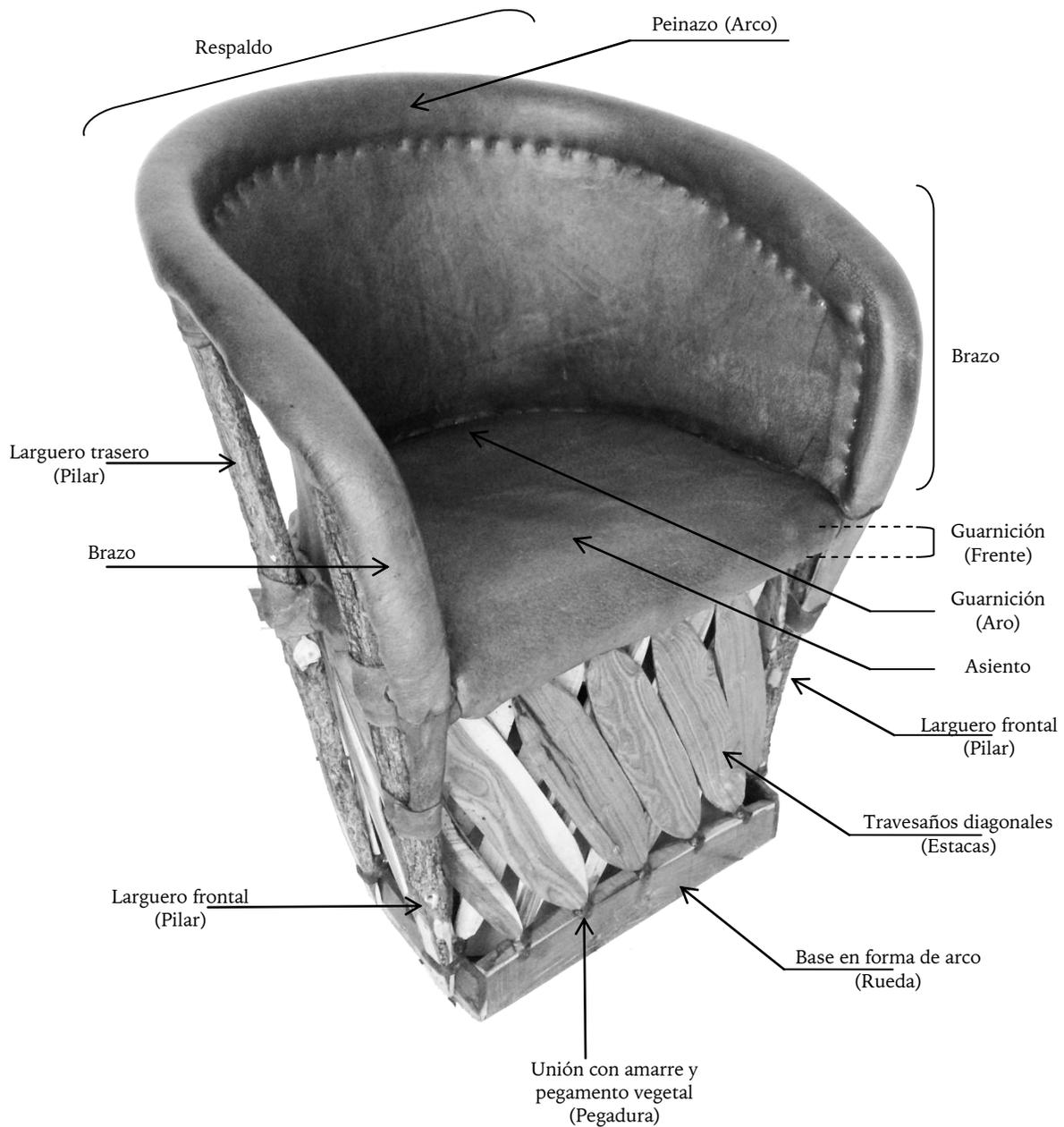


Fig. 82. Partes del equipal según los nombres generales utilizados en la carpintería. Entre paréntesis se mencionan los utilizados de manera popular entre los equipaleros de Zacoalco de Torres, Jalisco. Fotografía tomada por el autor.

## Proceso de elaboración del equipal

La primera fase consiste en fabricar el armazón del mueble, es decir, en construir la estructura que soportará el peso. Los primeros elementos que se trabajan son las piezas de madera que sirven para formar la base del equipal, los travesaños diagonales (**estacas**), hechos con madera de rosa panal (Fig.83). Primero se realizan los cortes de la madera con las medidas necesarias (Fig.83a): los que van al frente del mueble son de un ancho mayor y se cepillan, por el contrario las que van en la parte interior del mueble son de un menor ancho y no se cepillan. Una vez teniendo estas piezas se les hace un corte ovalado (Fig.83b) y en las puntas se les forman unas muescas (Fig.83c).

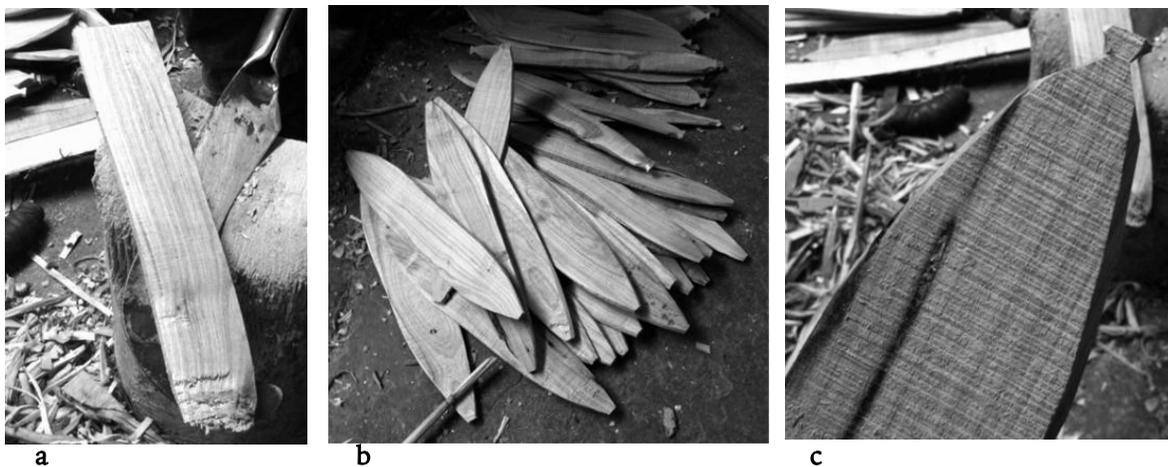


Fig. 83. Cortes de la madera para formar los travesaños: a) pieza de madera con las medidas necesarias; b) se les realiza un corte ovalado en ambas puntas; c) ya que se tienen las puntas ovaladas, a éstas se les hace una muesca que sirve para sujetar con hilo a la estructura.

Fotografías tomadas por el autor.

Seguido a la fabricación de estas piezas se forma la base (**rueda**), que es la pieza de madera que tiene forma de arco de medio punto, aunque no de manera exacta en sus dimensiones. Ésta se realiza con madera de palo dulce y consiste en dos piezas: una frontal y recta que es de un espesor mayor (aproximadamente 2cm), y la otra es de mayor longitud y de menor espesor (1cm aprox.), lo que le permitirá tener la flexibilidad para curvarse y formar el arco (Fig.84). Ésta última pieza debe doblarse mientras está “verde”, es decir que se encuentra recién cortada y todavía conserva la humedad y las fibras se mantienen flexibles (Fig.84a); si ha perdido humedad comenzará a endurecerse y requerirá ser calentada en la lumbre para que pueda modelarse. La curva se clava en ambos extremos de la pieza recta para que queden unidas (Fig.84b,c)



Fig. 84. Proceso de elaboración de la base (rueda), en la que se une una pieza recta y otra más delgada que se dobla para formar un arco. a) Se dobla la madera de forma manual para formar el arco; b) se clava uno de los extremos del arco a la pieza recta y de mayor espesor; c) por último se dobla el arco hasta alcanzar el otro extremo de la pieza recta para clavarla y que queden unidas. Fotografías tomadas por el autor.

Una vez hecha esta pieza, el siguiente paso consiste en colocar los travesaños (estacas) alrededor de toda la base (rueda), a ésta se le hacen barrenos a un centímetro aproximadamente, en la parte superior, cinco barrenos en el frente y trece sobre el arco, quedando un total de 18, que coinciden con los puntos donde se sujetan los travesaños (Fig.85a). Éstas se colocan de manera pareada, las más anchas y cepilladas al frente, y las de menor anchura y sin cepillar en la parte trasera (que será el interior del mueble). Se introduce un hilo de rafia por el barreno y se amarran los dos travesaños aprovechando la muesca que se les hizo para que la sujeción sea de mejor calidad (Fig.85b).

Teniendo colocados todos los travesaños pareados, se realiza el cruce de estos: los que van en el frente se cruzan hacia la izquierda y los de la parte trasera se inclinan hacia la derecha (Fig.86a). Para ejemplificar este aspecto de la construcción, obsérvese la parte frontal de la base del equipal, en ese alzado hay cinco travesaños, por lo tanto, el primero de atrás del lado izquierdo se inclinará hacia la derecha, y el quinto frontal que tenemos del lado derecho se inclinará hacia la izquierda, y aproximadamente en el punto central coincidirán ambos y se amarrarán en las muescas (Fig.86b). Así sucesivamente se van cruzando y amarrando todos los travesaños.

Este sistema de travesaños lo que genera es tener una base a partir de elementos triangulares (18 triángulos son los que se forman), entendiendo al triángulo como la figura geométrica de mayor estabilidad y resistencia en cuestión estructural.



**a**



**b**

Fig. 85. Sujeción de los travesaños con la base (rueda). a) Se hacen barrenos en todo el perímetro de la base (18 en total) que coinciden con los 18 pares de estacas; b) se introduce hilo de rafia en cada uno de los barrenos y se amarra a las muescas de cada par de travesaños.

Fotografías tomadas por el autor.



**a**



**b**

Fig. 86. Cruce de travesaños (estacas). a) Los frontales se giran hacia la izquierda, mientras que los traseros hacia la derecha; b) donde se cruzan y se unen en la parte superior, se amarran entre ellos sujetándolas por medio de las muescas.

Fotografías tomadas por el autor.

Teniendo los travesaños se coloca la guarnición (**aro**), que es el marco que da forma al asiento, se hace con madera de palo dulce, y al igual que la base, ésta también crea un arco de medio punto. Para ésta se utiliza una rama del árbol con todo y corteza, de un diámetro pequeño (Fig.87a), después se le perfilan las puntas en cada uno de los extremos (Fig.87b); seguido a esto se le quita la corteza a lo largo de uno de sus lados para dejar una superficie plana, que será la que irá hacia el interior del asiento (Fig.87c). Habiendo hecho esto se dobla el tramo de madera de manera manual hasta lograr una curva (Fig.88a), uniéndose a un pedazo recto de la misma madera para formar el arco de medio punto, tal como se hizo con la base (rueda) (Fig.88b). Teniendo la guarnición formada, se coloca encima de los travesaños y se va amarrando a cada uno de los puntos donde coincide con estos para lograr así una estructura con mayor rigidez (Fig.89).

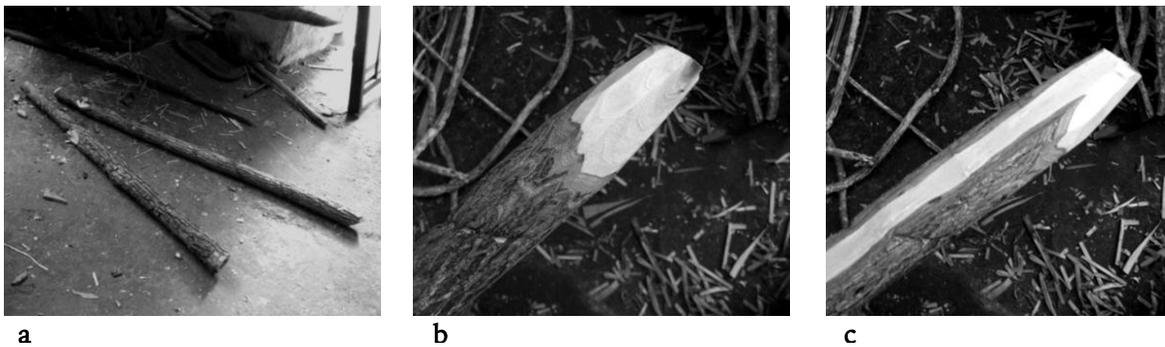


Fig. 87. Proceso para realizar la guarnición (aro). a) Se corta una rama de árbol de diámetro pequeño; b) Se perfilan las puntas de ambos extremos; c) Se le quita la corteza a todo lo largo en uno de sus lados para dejar esa superficie plana. Fotografías tomadas por el autor.



Fig. 88. Proceso para realizar la guarnición (aro). a) Se dobla manualmente la pieza de madera; b) se clava y se amarra en ambos extremos a una pieza recta de la misma madera para unirlos. Fotografías tomadas por el autor.



a



b

Fig. 89. Colocación de la guarnición encima de los travesaños (estacadura). a) Se coloca encima de los travesaños; b) Se amarra en cada punto donde coincide con las puntas de las estacas.  
Fotografías tomadas por el autor.

Una vez terminado esto se continúa con la colocación de los largueros (**pilares**), hechos de palo de rosa, a los cuales se les deja la corteza del árbol como acabado final. Para fines explicativos se refiere a los dos que están colocados al frente como “largueros frontales”; a los que se encuentran en medio de la pieza “pilares traseros”; y al que está en la parte trasera, se le menciona como “larguero central”.

Para su colocación primero se les perfilan los extremos superiores y se les troza cada una de éstas para que no queden puntiagudas. Después se le quita la corteza a todo lo largo en uno de los lados de cada larguero para que quede una superficie plana que le permite tener una cara de contacto y pueda clavarse y amarrarse al cuerpo base del equipal (Fig.90b); la parte de los largueros que muestra la corteza del árbol queda hacia el exterior. El equipal lleva cinco: dos en cada costado (cuatro en total), los cuales coinciden con los dos primeros puntos de las estacas (Fig.90a), el quinto va colocado al centro de la parte trasera del mueble. Cada uno de estos conforme se van colocando hacia atrás mayor será su altura (Fig.91).



a



b

Fig. 90. Colocación de largueros. a) Se colocan los frontales e intermedios coincidiendo con los puntos donde se sujetan los travesaños con la base; b) se amarran a la estructura para que se fije correctamente. Fotografías tomadas por el autor.



Fig. 91. Los cinco largueros se sujetan a la estructura principal del equipal. Fotografía tomada por el autor.

Ya que están los largueros colocados se continúa con el armado del peinazo (**arco**), la pieza que sirve de soporte para el respaldo, se hace con varas de madera de tasiste de diámetro muy pequeño. También el doblado de esta madera se hace de forma manual mientras la madera sigue húmeda (Fig.92a). Cuatro varas de tasiste se colocan primero abarcando los cinco largueros del mueble por su parte interior, para que éstas puedan soportar los empujes de los arcos. El primero arranca desde la punta del larguero frontal derecho, rodeando los demás hasta cerrar el arco en la punta del larguero frontal izquierdo (Fig.92b). Esta primera vara de tasiste toca todas las puntas de los pilares. Las otras tres varas rodean igualmente los cinco, pero se van colocando una debajo de la otra sucesivamente (Fig.92c,d) clavándose a estos, así como entre ellas mismas. Al final se cortan los sobrantes de las puntas a ras de los largueros frontales (Fig.93a,b).



a



b



c



d

Fig. 92. Elaboración del peinazo (arco). a) Se doblan manualmente las varas para formar arcos; b) la primera vara se coloca tocando todas las puntas de los cinco largueros; c) las demás varas se colocan sucesivamente debajo de la primera; d) se clavan entre ellas y a cada uno de los largueros. Fotografías tomadas por el autor.



**a**



**b**

Fig. 93. a) Una vez colocadas y fijadas todas las varas que conforman el peinado, se perfilan cortándoles los sobrantes para que queden al paño del larguero frontal; b) detalle del corte de las varas.  
Fotografías tomadas por el autor.

La siguiente vara del peinado se coloca de manera concéntrica a la primera, es decir, rodeando su perímetro exterior, el arranque de ésta inicia desde el larguero intermedio derecho hasta el intermedio izquierdo (Fig.93a,b). Una vez colocada esta quinta vara, la sexta se ubica de igual manera, pero será concéntrica a la quinta. Ambas pasan por encima de la punta del larguero central y se clavan a éste. Esto propicia que en la parte superior se genere un elemento de mayor volumetría que estructure el respaldo (Fig. 94-96).



**a**



**b**

Fig. 94. a) La vara se coloca concéntricamente y arranca en el larguero intermedio derecho; b) termina su arco en el larguero intermedio izquierdo.  
Fotografías tomadas por el autor.



a



b

Fig. 95. a) Las dos varas concéntricas inician a partir del segundo larguero; b) detalle de unión entre el peinazo y el larguero intermedio

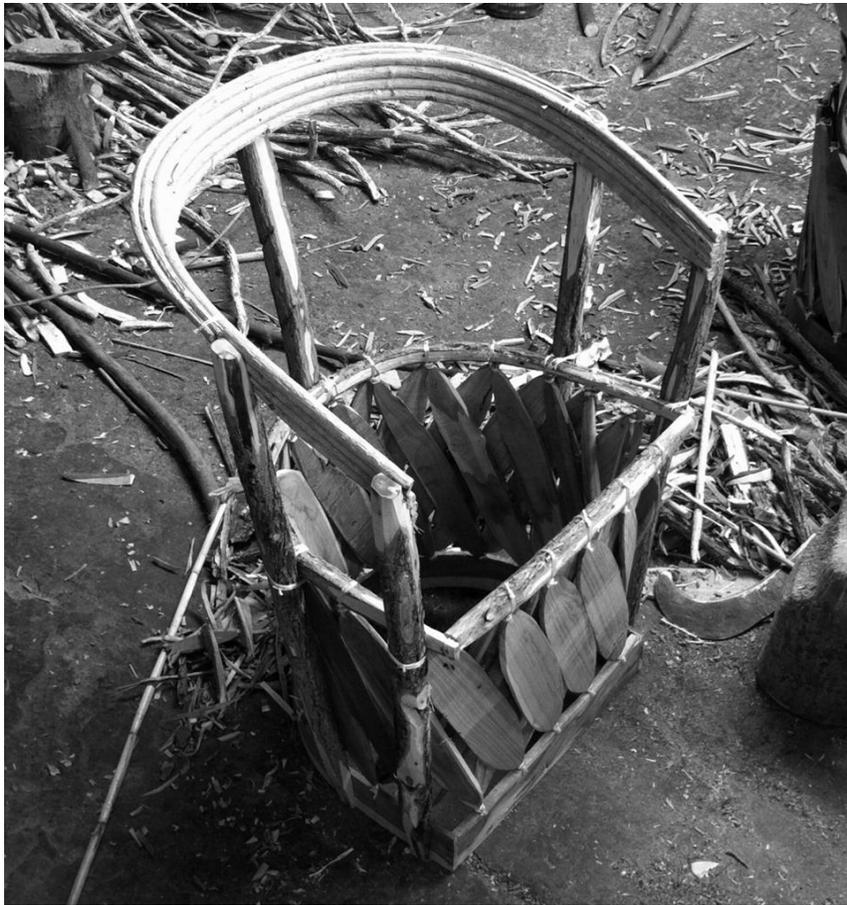


Fig. 96. Vista de la estructura con el peinazo terminado.  
Fotografía tomada por el autor.

Con el peinazo se le da un mayor espesor al respaldo de la silla, pero falta igualar este ancho con la parte de los brazos. Para esto lo que se hace es unir un segmento de la misma anchura que sea continuo hasta cubrir la parte de estos (Fig.97a). Se utiliza una pieza de madera, que generalmente es de guásima, aunque también pudiera ser de palo dulce, la cual debe tener el mismo ancho del peinazo y de una longitud necesaria para que pueda ser curvada de forma manual para sujetarse a los largueros frontales (Fig.97b).

El lado de la madera que se unirá al peinazo se ha rebajado para que su espesor sea más delgado y quede una superficie pareja al unirse con las varas de tasiste; para lograr esta unión, el arranque de esta pieza se hace a partir del larguero intermedio, se clava a las puntas de los pilares para que pueda quedar sujeto (Fig.97a). Hecho esto se dobla la madera para que pueda clavarse al cuerpo del larguero, a este extremo de la pieza se le hace un corte en forma de punta para adelgazarla (Fig.97b).

Con ésta se logra una superficie continua que parte de la mitad del cuerpo del equipal, sube por uno de los brazos rodeando el respaldo para bajar por el otro brazo hasta terminar en la misma posición pero del lado opuesto de donde inició (Fig.98).



a



b

Fig. 97. Unión de pieza para completar los brazos. a) Se corta un tramo de madera de guásima del mismo espesor del peinazo y se sujeta al larguero intermedio y al frontal; b) se dobla la madera y se clava a la parte frontal del pilar. Fotografías tomadas por el autor.



Fig. 98. Vista del equipal con el armazón principal ya terminado.  
Fotografía tomadas por el autor.

Ya que se tiene esta parte del armazón se continúa con el asiento. Primero se coloca un travesaño a mitad de la guarnición, con un trozo de madera de palo dulce (Fig.99a). Esta pieza se arquea un poco hacia el interior de la base del mueble. Ya que está ubicada, se comienza a realizar un tejido en trama que llaman **enmezcalado**, el cual se hace con las fibras de las pencas de maguey. Es un tejido bastante particular que consiste en ir creando un entramado que va a soportar el peso de la persona, así como a permitirle cierta flexibilidad.

Inicia amarrándose en uno de los largueros intermedios, sujetándolo con la guarnición, ya que se hace se cruza al otro larguero intermedio, e igualmente se sujeta junto con la guarnición (Fig.99b). Después de esto se atraviesa en diagonal hacia uno de los pilares frontales y se sujeta en este punto (Fig.99c,d). De ahí se pasa hacia el pilar central y se amarra (Fig.99e) para después cruzar en diagonal hacia el otro larguero frontal (Fig.99f). En este primer paso del enmezcalado la intención es sujetar a los puntos más rígidos de la estructura que son los pilares.



a



b



c



d



e



f

Fig. 99. Tejido llamado "enmezcalado" hecho con fibras de maguay que sirve para soportar el asiento. Fotografías tomadas por el autor.

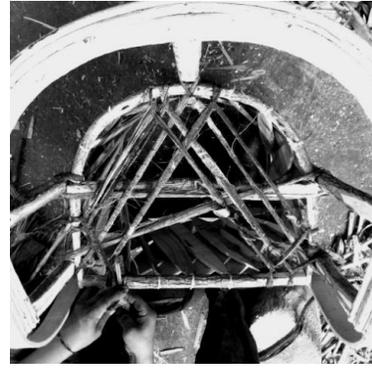
El enmezcalado se sujeta primero a los puntos estructurales del mueble, donde coincide con los largueros; una vez hecho esto se continúa con la trama creando diagonales, uniendo todos los puntos de la guarnición. Se sujetan los lugares donde coinciden los travesaños, así como las partes intermedias entre estos, hasta cubrir todo el perímetro y crear una superficie flexible sujeta a la estructura principal del mueble (Fig.100-101).



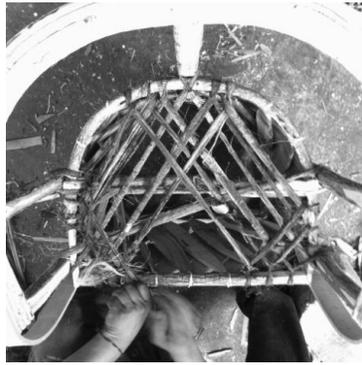
a



b



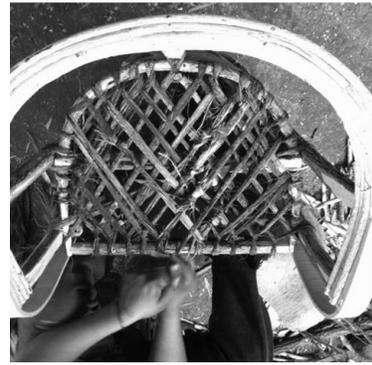
c



d



e



f

Fig. 100. El tejido de las fibras de maguey se va sujetando de manera diagonal a todos los puntos de la estructura principal hasta formar un entramado flexible.  
Fotografías tomadas por el autor.



a



b



c

Fig. 101. Detalles de unión del enmezcalado con los largueros y los travesaños.  
Fotografías tomadas por el autor.

Sobre el enmezcalado se coloca un **petate** hecho de carrizo (bambú), para esto primero se cortan unas pequeñas varas un poco más largas que las dimensiones que tiene el aro del mueble para que el petate pueda cubrirlo (Fig.102a). Estas varas se colocan contra una piedra larga y plana para ser golpeadas con otra piedra redonda con la intención de hacerle una rajadura al carrizo y abrirlo para golpearlo de nuevo y crear una pieza plana (Fig.102b). Ya que se tienen estas piezas se realiza el petate de carrizo (Fig.102c,d).



a



b



c

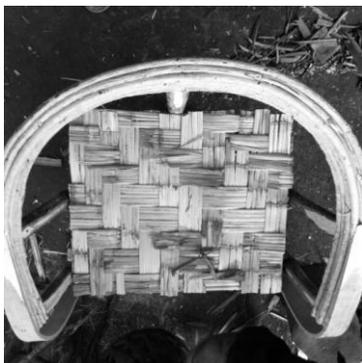


d

Fig. 102. Elaboración de petate de bambú. a) Se cortan unas varas de bambú; b) se golpean contra una piedra para poderlas aplanar; c,d) con estas piezas se va haciendo el tejido del petate. Fotografías tomadas por el autor.

Ya hecho el petate se coloca sobre el enmezcalado y se sujeta a la estructura principal amarrándolo con rafia (Fig.103a,b), después de esto con unas tijeras se recorta por las orillas dándole la misma forma del aro del asiento (Fig.103c).

Una vez recortado el petate de carrizo se coloca la pieza frontal de la guarnición que llaman **frente**, ésta es a base de madera de guásima o de palo dulce de una dimensión en su ancho de unos 3cm y el largo debe ser el mismo del asiento; se coloca por detrás de los brazos y sobre la parte frontal del mueble clavándose a ésta (Fig.103d,e). Después la orilla del petate se recubre amarrándole un pedazo de cartón (Fig.103f). Habiendo terminado esto ya se tiene listo el armazón, se le recortan algunos detalles y se le aplica barniz con fungicida.



a



b



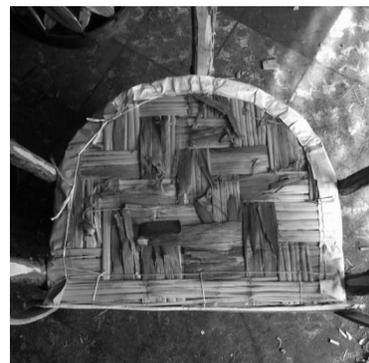
c



d



e



f

Fig. 103. Colocación del petate y de la pieza frontal de la guarnición (frente). a) Se coloca el petate sobre el enmezcalado; b) se amarra con rafia a los largueros; c) se le recorta la orilla siguiendo la forma del asiento; d,e) se ubica el frente clavándolo al mueble; f) se le pone un cartón al perímetro del asiento amarrándose con rafia. Fotografías tomadas por el autor.

Ya con el armazón listo se pasa a la fase final de la construcción del equipal. Antes de colocar la piel se le pone un forro de espuma, que anteriormente no se usaba, pero con el tiempo se ha integrado en el proceso de fabricación. El forro se le pone en el asiento, en el respaldo y en los brazos (Fig.104a,b).

La piel que tradicionalmente se usa para recubrir es de cerdo, aunque ahora ya se ha comenzado a utilizar la carnaza que es la parte interior de la piel de este animal, siendo de menor calidad, esto se ha hecho con el fin de bajar los costos, pero también se ha disminuido la resistencia del forro y su calidad. También se utiliza piel de res, y ésta al contrario de la carnaza es de mayor resistencia, pero su costo se eleva un poco más, por lo que se usa sólo bajo pedido cuando un cliente solicita este acabado para que dure más su mueble. Esto comentó José Reyes.

En el presente estudio se ha revisado sólo el proceso tradicional con la utilización de la piel de cerdo. Ésta primero debe mojarse para que sea maleable (Fig.105a). Ya húmeda se coloca sobre el mueble y se va recortando siguiendo la forma de la estructura (Fig.105b,c). Una vez que está lista se teje para sujetarla (Fig.105d,e,f). Cuando la piel ha secado se aplica barniz con tinte para darle color y por último se le unta cera para darle brillo.

Finalmente en los puntos lugares donde están las uniones de las estacas en contacto con la rueda se utiliza **pegadura** (técnica de unión a partir de un amarre con hilo y cubierta de pegamento), con la finalidad de cubrir los amarres que sujetan la estructura e igualmente para darle mayor rigidez a estos puntos (Fig.106). Actualmente muchos equipaleros ya no utilizan esta pegadura sino solamente hacen amarres con cuero.



a



b

Fig. 104. Colocación de hule espuma en el asiento y en el soporte de los brazos y respaldo. Fotografías tomadas por el autor.



a



b



c



d



e



f

Fig. 105. Colocación de la piel de cerdo. a) Se moja para que sea maleable; b,c) se ubica encima del equipal y se recorta; d,e,f) se teje la piel y se va sujetando a la estructura principal.

Fotografías tomadas por el autor.



Fig. 106. Detalle de pegadura.  
Fotografías tomadas por el autor.

## Modificaciones en el proceso de fabricación tradicional

Es ya muy larga la tradición en la fabricación del equipal y como cualquier otro objeto, las materias primas se van cambiando, ya sea porque los recursos escasean o porque algunos otros materiales se consideran de mejor calidad para cumplir tal función, o simplemente porque se encuentra otro que permita mayor agilidad y rapidez en el proceso. Pero estos cambios algunas veces pueden ser positivos o implicar aspectos negativos como una mal calidad que ocasione una reducción en el tiempo de vida del objeto. En esta sección se presenta lo que José Reyes platicó sobre algunos de los cambios que a él le ha tocado experimentar en el proceso de fabricación en los años que lleva construyéndolo.

Lo que se muestra aquí es en base a la experiencia de este equipalero. Pero es muy probable que en el tiempo en que su padre, Miguel Laguna Gil trabajaba a la par con Margarito Hernández, el equipal haya tenido también otras modificaciones. De igual manera se puede pensar que en los siglos que lleva de fabricación sus materias primas han ido intercambiándose poco a poco. Pero lo que se piensa es que estos cambios no se han hecho con la finalidad de modificar al equipal, sino al contrario, con la idea de conservar su esencia original.

Anteriormente para realizar la pegadura, tal como cuenta José Reyes, “se utilizaban unas raíces de unas plantas que parecían lirios” y que en época de lluvia daban flores de color azul. Éstas se encontraban en el monte y eran de color negruzco, las cuales “se secaban al sol y una vez secos se doraban en el comal y ya que estaba doradito se iban al metate a hacerlo polvo” a esto se le agregaba “humo negro, que es ceniza de ocote, lo revolvían le echaban el agua y se amasaba y ya quedaba lista la pegadura”.

Este es el proceso que anteriormente manejaba José Reyes, así como otros equipaleros de la zona de Zacoalco, pero él mismo señala que ya nadie la utiliza porque las personas que traían estos camotes del cerro las dejaron de vender y que él mismo nunca supo cómo se llamaban estas plantas, sólo dice que “eran como lirios y echaban unas bolitas sobre el suelo”. Después de que se dejó de utilizar este pegamento, menciona que durante unos quince años utilizó “pegadura cola, pero no dio resultado porque tenía uno que revolverle harina, y las ratas empezaron a morderla por la harina; y ya dijeron no, mejor pongan correa, y fue cuando ya salió el nudo de la correa”. Pero él nunca dejó de utilizar pegadura porque sus clientes no tuvieron esos problemas con las ratas, y añade diciendo que no en todas partes hay esas crías de ratas.

De cualquier manera él ya no utiliza la “pegadura cola” para sus equipales, actualmente usa vasos de plástico que disuelve metiéndolos dentro de un bote con gasolina apachurrándolos hasta que los estos forman una masa maleable, “que se vean como manteca”, se les aplica ceniza de ocote, se amasan y queda lista.

Pero José es de los pocos equipaleros que sigue tratando de conservar todos los elementos tradicionales para hacer equipales, y a pesar de haber cambiado el material con el que se realizaba la pegadura, buscó otra solución que le diera protección y refuerzo a los amarres del mueble. Frente a esto la gran mayoría de los equipaleros actuales ya sólo sujetan las piezas amarrándoles cuero, pero como el mismo José cometa, estos a la larga con el uso y con los golpes de los pies se van rompiendo, o el cuero con el tiempo se afloja perdiendo resistencia y duración.

Entre las maderas ha habido varios cambios. Antes de que se usaran las que se han mencionado en la investigación, se ocupaban otras como el tepemezquite y la madera de “gato”, también las varas de jaral, vara de pirulillo que eran utilizados para los equipales que se hacían de puras varas sin recubrimientos. José recuerda que antes iba junto con su padre a pie del cerro para recoger estas maderas, pero ya las traen de lugares más retirados porque el cerro se ha estado deforestando con motivo, dice el mismo José, de personas que hacen “desmontes” es decir, que siembran en el cerro. Estas maderas se dejaron de usar porque con el tiempo se dieron cuenta que se apolillaba, por lo que comenzaron a utilizar la madera de rosa panal y de palo dulce.

Anteriormente el equipal era producido solamente por unas cuantas personas del pueblo, pero en la actualidad ya hay muchos equipaleros que frente a la competencia han sustituido algunas maderas para poder abaratar los costos o por el trabajo que conlleva el doblado de las bases con madera de palo dulce. Menciona, José que entre las maderas que están sustituyendo a las tradicionales son: el pochote, el guaje, el guamúchil, el mezquite, el ayuyote y el copal. Estas maderas, a consideración de él, no tienen por qué entrar en la fabricación del equipal, porque no son resistentes, no duran.

También platica que antes se utilizaba fibra de ixtle para realizar los amarres de las uniones. Esta es una fibra que se obtiene del maguey y que ha sido utilizada desde la época prehispánica. Recuerda que antes lo compraban sin torcer y utilizaban unos palos para sujetarlo y con una “tarabilla” (artefacto de madera para ir enrollándolo) lo iban hilando, pero requería de mucha destreza y trabajo. Para los tiempos en los que él aprendió a hilar el ixtle, se decía que cuando uno dominaba esta técnica ya podía ser llamado equipalero. Actualmente ya no se usa porque muchos equipaleros no aprendieron a hilarlo, ahora ya utilizan la rafia, que es un hilo de fibra sintética, de producción industrial.

En las pieles, José ha observado que con motivo de intereses económicos los curtidores ya no entregan la piel de cerdo de la misma calidad de antes. Él recuerda que anteriormente eran más gruesas, pero ahora a esa misma piel la rebanan para sacar dos piezas: la cara del cuero a la que llaman la flor, y la otra es la carnaza. Esta última es la que muchos equipaleros actuales utilizan para recubrir los asientos a bajo costo, pero no presentan la misma calidad de la cara del cuero. Cosa que antes no se hacía. Ahora el cuero de res también se usa y es más resistente, sólo que es

más caro y los clientes a veces no quieren pagarlo. Hay otros casos en los que se colocan telas de varios diseños, pero la gente no ha aceptado mucho este tipo de revestimiento ya que se ensucia mucho y no tiene la frescura del equipal hecho de cuero.

### Variantes del equipal en otros estados de México

Si bien el equipal de Zacoalco es el que más difusión ha tenido, existen otras versiones en diferentes estados de México. Uno de ellos es el que se fabrica en Lerma, en el Estado de México, que consiste en un tejido grueso hecho a base de tule, el cual da forma y estructura al mismo<sup>349</sup> (Fig.107). Otros dos ejemplos se encuentran en Michoacán, uno en la zona de Apatzingán y el otro en Xiquilpan. Sobre el primero, Gloria Cáceres y Hugo Salas comentan que “se ve el fino trato que el artesano da a los listones de teyapo, papelillo o guande, logrando las agradables curvas que dan forma al mueble; el asiento lo tejen con fibra de corteza de árbol o lo hacen de “crudillo de res” (cuero sin curtir). También usan otras maderas, como son tiras entrecruzadas de minasco para la estructura y como soportes verticales utilizan varas de cueramo o frijolillo; los amarres se hacen con tiras del mismo cuero y no se usan clavos, de acuerdo con la antigua tradición”<sup>350</sup> (Fig. 108). Sobre el equipal de Xiquilpan comentan que “difiere bastante de los anteriores, el respaldo está estructurado con varas curvadas y el asiento está tejido con carrizo aplanado”<sup>351</sup> (Fig. 109).

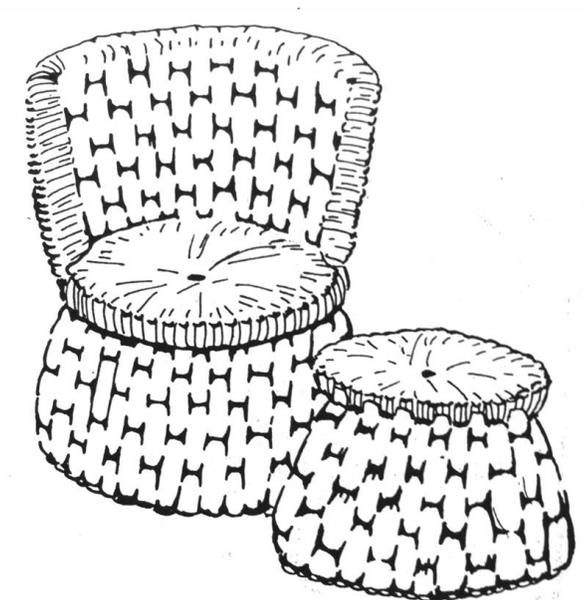


Fig. 107. Equipal proveniente de Lerma, en el Estado de México. Imagen tomada de Gloria Cáceres en, “El mueble artesanal”.

<sup>349</sup> Ibid. p. 20

<sup>350</sup> Ibid. p. 18

<sup>351</sup> Ibid. p. 19

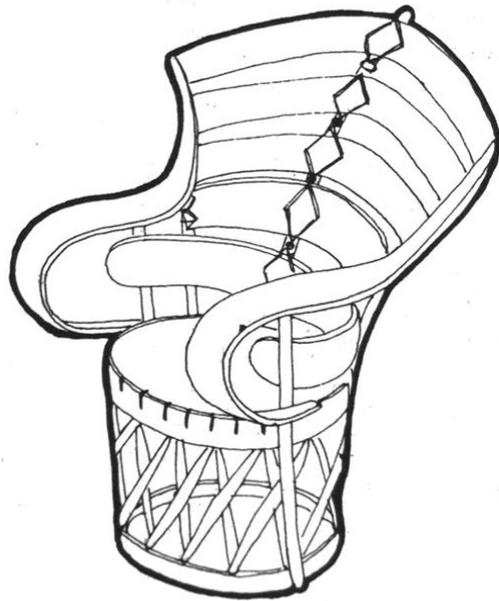


Fig. 108. Equipal proveniente de Apatzingán, en Michoacán.  
Imagen tomada de Gloria Cáceres en, "El mueble artesanal".

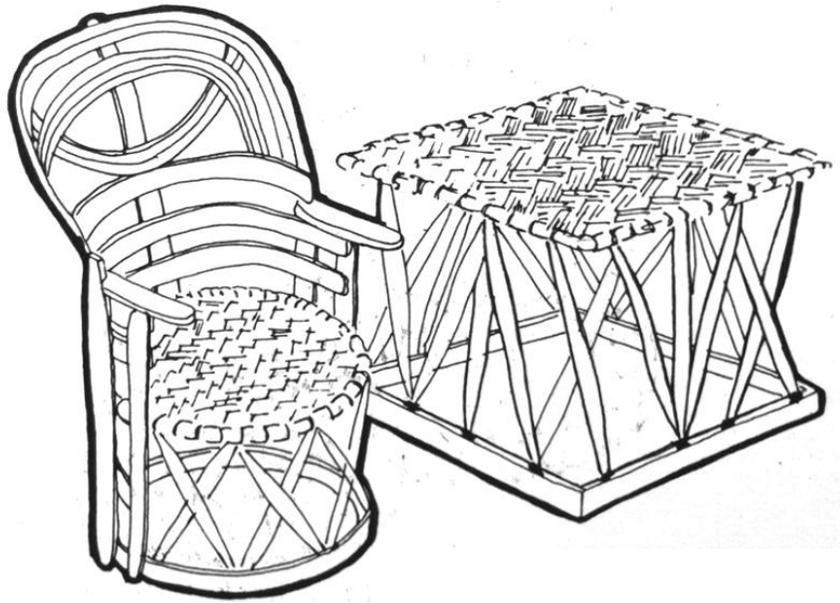


Fig. 109. Equipal proveniente de Xiquilpan, en Michoacán.  
Imagen tomada de Gloria Cáceres en, "El mueble artesanal".

## El desarrollo del mueble en la Nueva España

Durante los trescientos años de Colonia, el mueble novohispano fue sujeto a distintas influencias provenientes tanto de Europa como de Oriente, principalmente por conducto de las embarcaciones que traían mercancía de estos lugares remotos. Durante el siglo XVI fueron llegando a la Nueva España nuevos colonos entre los que venían diversos carpinteros, de modo que en 1568 se reglamentó este gremio y se dividieron en diferentes ramas: carpintero de lo blanco, carpintero de lo prieto, carpintero geométrico, carpintero lacero, carpintero de la obra de afuera, y carpintero de tienda.<sup>352</sup>

Los muebles eran fabricados, en su mayoría, dentro de la Nueva España, y no sólo por los carpinteros provenientes de Europa, sino que también entre los fabricantes de muebles se encontraban indígenas<sup>353</sup>. Esto permitió que el mueble popular siguiera su desarrollo de manera paralela a los gustos de las clases acomodadas, quienes se inclinaban por las modas provenientes de Europa. Este aspecto es el que generó que el equipal pudiera seguir su desarrollo durante la época colonial, bajo la producción de manos indígenas y mestizas. El mueble artesanal resurgió hasta después del triunfo de la Revolución de 1910, ya bajo la naciente profesión del Diseño.

Entre los muebles que llegaron con los españoles, encontramos primeramente la “silla de caderas”, la cual en varios de los registros de la época novohispana se observa que era muy utilizada por los españoles, (Fig.110).<sup>354</sup> Pero uno de los más sobresalientes del siglo XVI es el conocido como mueble frailer, hecho de nogal y con el respaldo y asiento cuadrados hechos de cuero (Fig. 111), junto a este mueble se desarrolló el llamado “misión”, aunque a diferencia del primero, éste fue más comercial, mientras que el frailer era más serio y elegante.<sup>355</sup> Se piensa que al ser el mueble frailer el más sobresaliente de la cultura novohispana del siglo XVI, fue éste de donde se obtuvo la influencia en el uso del cuero para el respaldo y el asiento con el que el equipal también empezaría a revestirse, dejando el tejido del petate como parte de la estructura y ya no como recubrimiento final. Otro mueble parecido al frailer y que también es de tipo renacentista, fue uno que conserva formas similares en cuanto a la estructura y la forma del frailer, pero a diferencia de este está hecho todo en madera, mostrando en el respaldo una arquería en la parte superior soportado por barrotes tipo columnas (Fig.112). Este mueble será más característico durante el siglo XVII en la Nueva España.<sup>356</sup>

---

<sup>352</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 15

<sup>353</sup> Ibid. p. 17

<sup>354</sup> Federico Gómez de Orozco, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).

<sup>355</sup> Antonio Garbana, “El mueble del siglo XVI y su origen español,” en *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide, 118 (México: Artes de México, 1969). p. 18

<sup>356</sup> Ibid.

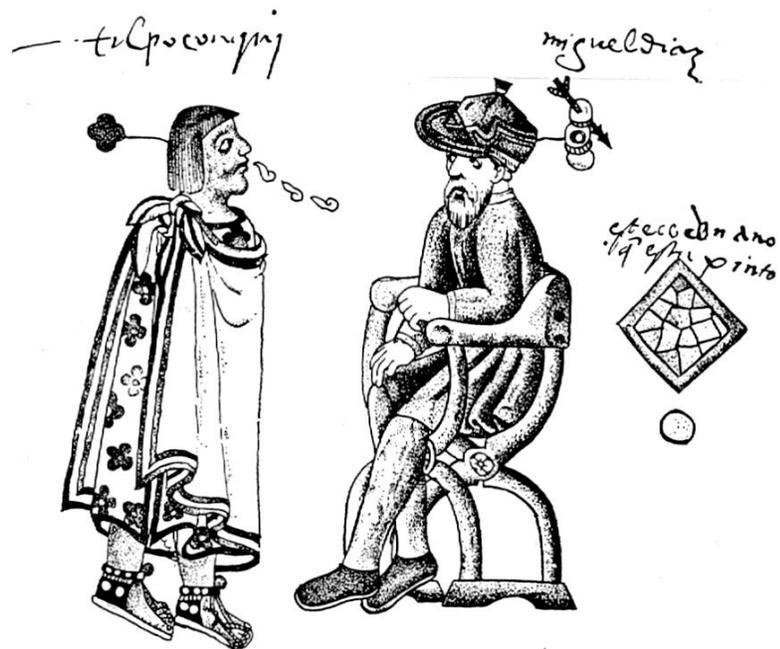


Fig.110. Personaje español sentado sobre una silla europea tipo X, frente a un noble indígena. Imagen proveniente del *Códice Kingborough*, tomada de Federico Gómez, en "El mobiliario y la decoración..."

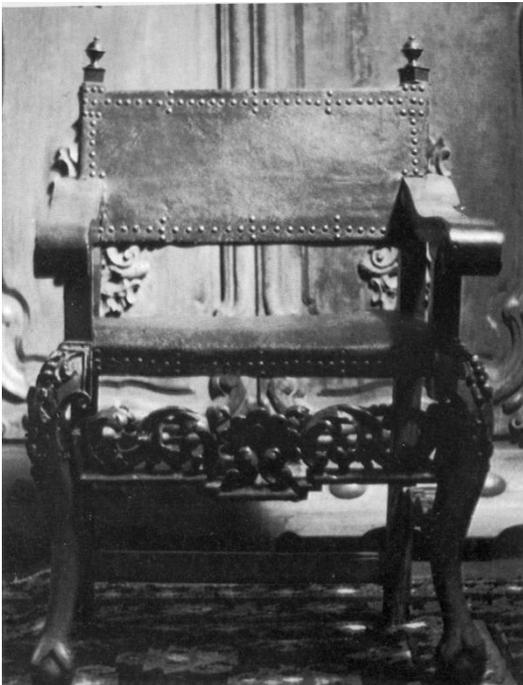


Fig. 111. Mueble frailer del siglo XVI, con respaldo y asiento hechos de cuero. Imagen tomada de Francisco Garbana en, "El mueble mexicano".

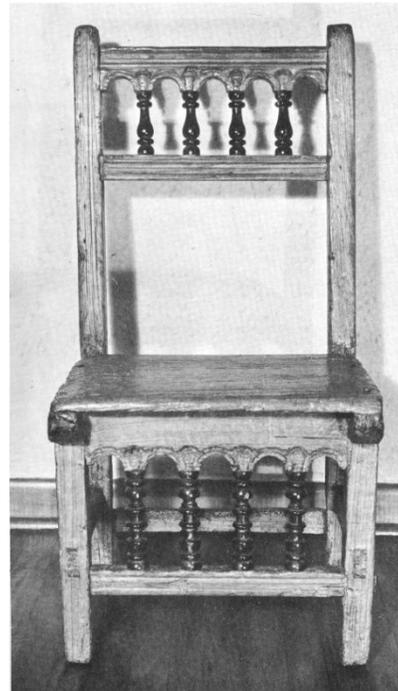


Fig. 112. Mueble fabricado en madera detalles de arquería en el respaldo y asiento. Imagen tomada de Francisco Garbana en, "El mueble mexicano".

Con el descubrimiento de la ruta entre Oriente y Occidente por parte del fraile Andrés Urdaneta en 1565, se entabló una relación con el continente asiático y durante 250 años las naos que llegaban a la Nueva España llegaban cargadas con mercancías orientales, las cuales influyeron sobre el mueble novohispano. Con este hecho los motivos europeos, asiático e indígenas se mezclaron dando como resultado un particular estilo, incluso se sabe de la llegada de personas chinas que se quedaron a vivir en la región de Puebla. Esta influencia permaneció hasta el siglo XIX.<sup>357</sup>

Junto a esta influencia asiática, otra de las grandes herencias que tuvo el menaje novohispano fue la taracea, proveniente del mundo árabe que había dominado las tierras de España hasta su reconquista en 1492. Esta palabra significa embutido hecho con pedazos de madera, marfil, hueso, concha nácar, carey y otros materiales. Otras palabras con las que se conoce a este tipo de trabajo son, intarisa, mosaico o marquetería. Los primeros ejemplos de marquetería llegaron de Manila, que era una de las ciudades más cosmopolitas del Extremo Oriente, a través de la Nao de China.<sup>358</sup>

Dos de las más marcadas influencias en el periodo novohispano y hasta el gobierno de Porfirio Díaz, fueron los muebles ingleses y los franceses. El primero comenzó a ejercer influjo a inicios del siglo XVIII, siendo el ebanista más influyente de este periodo, tanto en Europa como en la Nueva España, Thomas Chippendale. El éxito de sus diseños fue producto de la publicación de su libro en 1754, *Gentlemen and cabinet makers directors* (Fig.113 y 114).<sup>359</sup> Posteriormente al estilo Chippendale, William Chambers le aplicó modificaciones de influencia china, por lo que se desarrolló el estilo conocido como “Chinese Chippendale”, el cual se destacó de manera particular en México.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Marita Martínez del Río de Redo, “La influencia oriental en el mueble mexicano,” en *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide, 118 (México: Artes de México, 1969). P. 17

<sup>358</sup> Carlos de Ovando, “La taracea mexicana,” en *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide, 118 (México: Artes de México, 1969). p. 56-58

<sup>359</sup> Ma. Josefa Henestrosa, “La influencia inglesa sobre el mueble mexicano,” en *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide, 118 (México: Artes de México, 1969). p. 39

<sup>360</sup> *Ibid.* p. 39

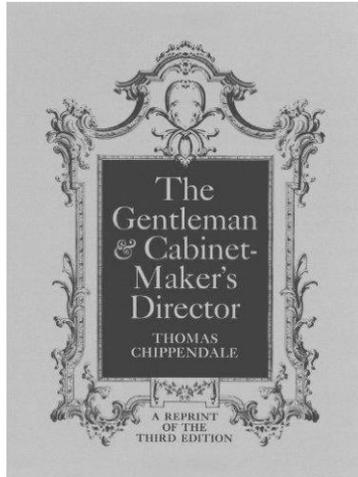


Fig. 113. Portada de la publicación del libro de Thomas Chippendale.  
Imagen tomada de Amazon.com



Fig. 114. Silla de nogal, estilo Chippendale.  
Imagen tomada de Josefa Henestrosa, en "El mueble mexicano".

La influencia francesa alcanzará a imponerse como resultado de la llegada a la corona española de la dinastía Borbón en el siglo XVIII. Con este hecho la moda y las costumbres se modificaron en los círculos sociales, y comenzó a influir en la Nueva España hacia mediados de ese siglo, con la aparición de los diseños Carlos IV y el estilo Fernando XVII conocido como neoclásico.<sup>361</sup> Durante el siglo XIX, nos menciona Arturo Escandón, que muchos de los personajes sobresalientes de la cultura del México independiente, buscaban ser retratados junto a sus muebles de estilo francés, como el caso del retrato de la esposa de Antonio López de Santa Anna, hecho por Juan Cordero (Fig.115). Esta influencia perduró todavía durante el periodo de Porfirio Díaz, hasta que desapareció tras la Revolución de 1910.<sup>362</sup>

<sup>361</sup> Arturo Escandón, "La influencia francesa en el mueble mexicano," en *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide, 118 (México: Artes de México, 1969). p. 50

<sup>362</sup> *Ibid.* p. 52



Fig. 115. Retrato de Dolores Tosta, esposa de Antonio López de Santa Anna, realizado por Juan Cordero en 1855. Imagen alojada en internet en: <https://commons.wikimedia.org>

A pesar de que el gusto de las clases acomodadas en la Nueva España se orientaba por los modelos provenientes de Europa, el mueble popular que se heredó a los descendientes indígenas se mantuvo vivo durante todo el periodo de la Colonia y el siglo XIX. Sobre esto señala Carrillo y Gariel que en las novelas de esa época nos dejan ver la lentitud con la que la clase media lentamente fue adoptando las modas europeas, en tanto que todavía en ese tiempo se seguía utilizando los estilos coloniales y los de fabricación indígena.<sup>363</sup>

Un ejemplo de esto, se ha encontrado en una pintura del siglo XVII realizada por Miguel y Juan González hacia 1698. La obra en su conjunto consiste en 22 óleos realizados sobre madera con incrustaciones de concha nácar. La serie relata la conquista de México desde el desembarco de Hernán Cortés hasta la caída del último *tlatoani*, Cuauhtémoc. América Malbrán, señala sobre estas obras que pueden ser considerados como biombos, objetos que fueron de las influencias legadas a la Nueva España como parte del intercambio oriental con Japón. Una de sus características particulares es el trabajo de enconchado, técnica que se desarrolló en aquel país, conocida como *namban* o *namban-jin*, y que influyó en el arte novohispano. Esta serie forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Argentina.<sup>364</sup>

Algunas de estas piezas tuve la oportunidad de verlas en vivo en la exhibición montada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la ciudad de México, y que formó parte de la exposición “Yo, el Rey. La monarquía hispánica en el arte”, mostrada entre julio y octubre del 2015. El título de la obra es, *Conquista de México: Entrada de Cortés en Cempoala y recibimiento del cacique Gordo. Tropas de Pánfilo de Narváez* (Fig.116) En esta obra se observa la llegada de Cortés junto con otros conquistadores, en lo que parece ser un festín con este motivo, bajo carpas y mesas puestas al aire libre. Parte de la arquitectura que se muestra hace clara referencia al estilo renacentista. En la imagen se observa que los españoles se encuentran sentados comiendo, mientras que son servidos por los indígenas que han sido subyugados.

En un detalle se observa que un indígena entrega un plato de comida a un soldado español que se encuentra sentado sobre un equipal, que actualmente conocemos como “equipal loco” (Fig.117). Se puede observar la forma cilíndrica, así como la peculiar estructura de varas entrecruzadas, y lo que parece ser el recubrimiento en piel. Con esto nos damos cuenta de que el equipal permaneció dentro del imaginario cultural en la sociedad novohispana, si bien no como un mueble asociado a las clases acomodadas, sí se mantuvo en uso entre los descendientes indígenas y la clase media y baja de las castas coloniales.

---

<sup>363</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 26

<sup>364</sup> América Malbrán Porto, “Las Tablas de La Conquista En El Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina,” acceso marzo 25, 2016, [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/dearchivos/dearch\\_malbran01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_malbran01.html).



Fig. 116. Pintura al óleo con incrustaciones de concha nácar, obra de Miguel y Juan González, realizada en 1698, titulada *Conquista de México: Entrada de Cortés en Cempoala y recibimiento del cacique Gordo. Tropas de Pánfilo de Narváez*. Fotografía tomada por el autor durante la exposición en el MUNAL de la ciudad de México, 2015

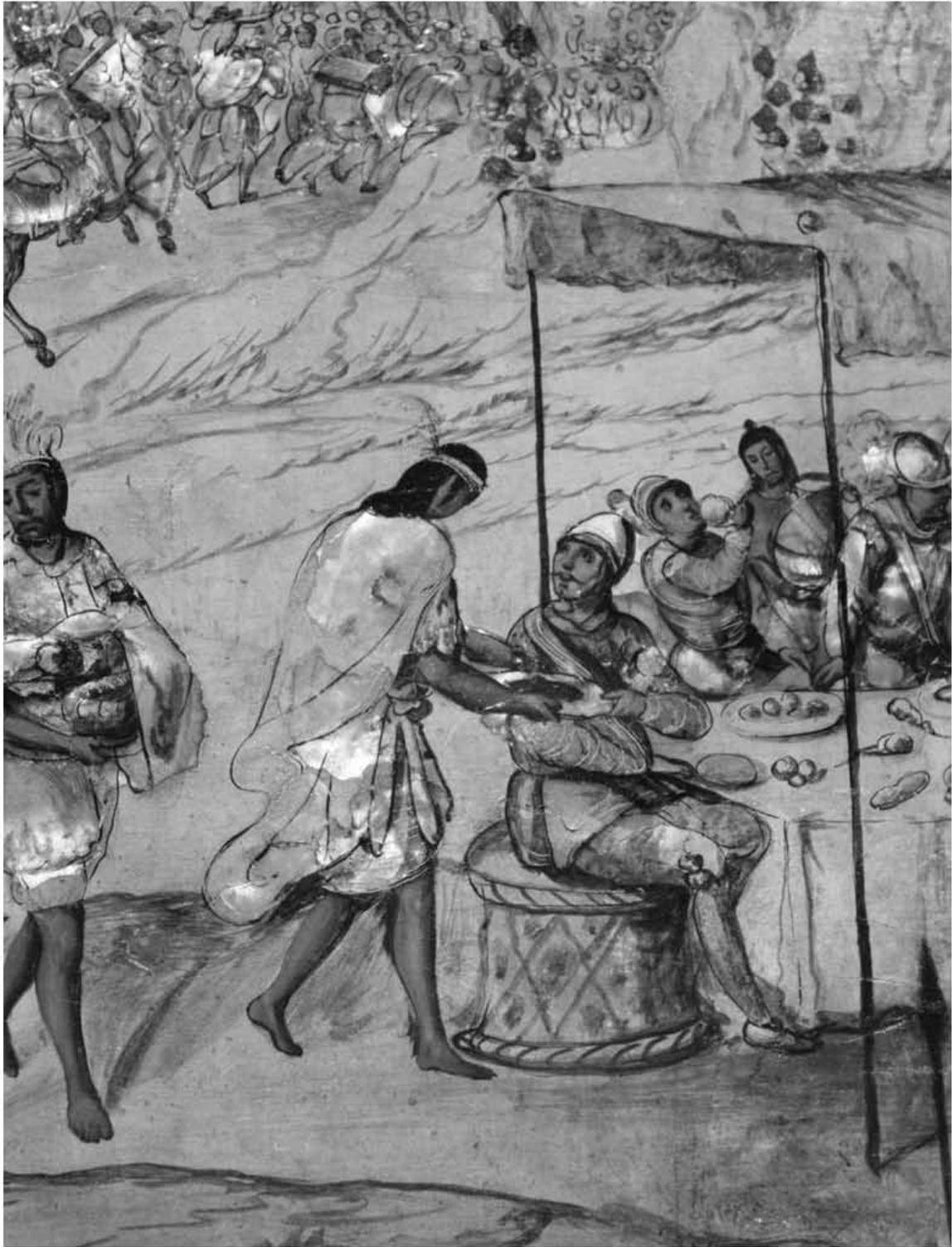


Fig. 117. Detalle de la obra de Miguel y Juan González, realizada en 1698, donde se observa a un indígena sirviendo a un conquistador español quien se encuentra sentado sobre un equipal.  
Fotografía tomada por el autor durante la exposición en el MUNAL de la ciudad de México, 2015

En otra pintura más cercana al siglo XX, el pintor Rodrigo Gutiérrez, realizó en 1875, su versión sobre la junta que realizaron los dirigentes tlaxcaltecas antes de unirse a las tropas de Hernán Cortés. Obra titulada “El senado de Tlaxcala”, en ésta Gutiérrez recrea la escena cuando deciden unirse a los españoles contra la ciudad de Tenochtitlán. Así pues en una imprecisión de la época, los personajes son pintados ocupando equipales de tipo mestizo proveniente de la región de Xiquilpan, Michoacán (Fig.118). Sobre esta obra, el historiador del arte James Oles comenta, qué tan lejos se encontraba Gutiérrez de la “verdad” arqueológica, siendo “inexacta culturalmente, pero funciona como un marco europeo que eleva a los actores indígenas y hace familiar lo desconocido”.<sup>365</sup>



Fig. 118. Rodrigo Gutiérrez, *El senado de Tlaxcala*, 1875. Se observa a los dirigentes tlaxcaltecas ocupando equipales de tipo mestizo provenientes de la región de Xiquilpan, Michoacán. Obra conservada por el Museo Nacional del Arte (MUNAL). Imagen tomada de James Oles, *Arte y arquitectura...*

<sup>365</sup> James Oles, *Arte y arquitectura en México* (México: Taurus, 2015). p.177

Las modas europeas se impusieron en la Nueva España y todavía durante el México independiente se mantuvo esta influencia. A fines del siglo XIX, durante el régimen de Porfirio Díaz ya se contaba en el territorio nacional con exportadores de muebles alemanes, franceses y de Estados Unidos, uno de los más conocidos era Rafael Salcido que tenía su negocio en la calle de San Francisco, en la ciudad de México; el otro era Jorge Unna que se encontraba en la ciudad de San Luis Potosí. Junto a ellos se encontraban empresas como El Palacio de Hierro, la Mosler, Bowen & Cook, fundada en 1890; igualmente estaba la American Furniture Manufacturing Co.<sup>366</sup> Estos empresarios ya anuncian los inicios del periodo industrial de México y junto a esto el surgimiento del Diseño Industrial y la aparición de los diseñadores en el contexto profesional.

Lejos ya estaban los tiempos de la gloria de los antiguos mexicas, así como la importancia simbólica del *petate* y del *icpalli*. Frente a estos objetos que habían sido símbolo de poder asociados a los grandes gobernantes de Mesoamérica, se habían impuesto los muebles de origen europeo como el frailer, el menaje de influencia oriental, los diseños ingleses Chippendale, y los muebles franceses estilo Carlos IV y Fernando VII; los cuales eran los nuevos referentes asociados a las clases altas de la sociedad novohispana, así como durante el primer siglo del México independiente.

Después de haber sido ejemplos de la más alta nobleza y espiritualidad, el *petate* y el *icpalli*, habían devenido en meros objetos vulgares, asociados a los indígenas y por tanto a las clases más desfavorecidas de México. El simbolismo de estos objetos quedó opacado por el menosprecio de los colonos europeos, convirtiéndose en referencias de la clase baja y de pobreza, misma que fue consecuencia de la destrucción cultural por parte de los españoles. Esto queda reflejado en una serie de dichos populares en donde el uso del *petate* implica ser de baja condición, como: *el que come en petate tiene que eructar a tule*, o el otro que dice *el que nace en petate tiene que apestar a tule*. Una frase que indica la pobreza extrema ligada al *petate* se encuentra en el dicho que dice *quedarse en un petate*, o *quedarse sin petate*, lo que implica ser desposeído.<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México*. p. 27

<sup>367</sup> *Ibid.* p. 25

CAPÍTULO 4

**EL EQUIPAL EN LA CULTURA  
MEXICANA DEL SIGLO XX**

---

**La transición al México moderno**

La Independencia de México, consumada en 1821, marca la ruptura con la corona española y el gobierno de los peninsulares, es una guerra iniciada por los propios españoles nacidos en territorio americano que buscan tomar posición en los cargos de poder. Ese siglo fue testigo de una serie de conflictos que tambalearon la estabilidad del naciente país mexicano, imperios, intervenciones por parte de España, Francia y los Estados Unidos; así como robo de territorio nacional por parte de éste último país; a lo que se suman las guerras civiles entre liberales y conservadores, eventos que traen consigo la creación de la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma. Es en este momento, en palabras de Octavio Paz, donde México nace, donde la Independencia se consuma, en la Reforma el país se concibe, se inventa y se proyecta. Pero trae consigo dos consecuencias: la venta de los bienes de la iglesia y la desaparición de la propiedad comunal indígena.<sup>368</sup>

Bajo este contexto, Porfirio Díaz toma el poder en 1876. Será durante su gobierno que el país comienza a modernizarse, se ejecutan obras de alumbrado público, se crean redes de ferrocarril, se estimula el comercio y se crean las primeras industrias modernas. En este mismo periodo se realizan obras arquitectónicas con sistemas constructivos propios del periodo industrial, basados en la prefabricación de piezas metálicas, como el kiosco del barrio de Santa María la Ribera, o el actual Museo Universitario del Chopo. Pero por otro lado, nos señala Paz, este gobernante abre las puertas al capitalismo extranjero, iniciando con esto la vida de México como un país semicolonial, añade más adelante este autor, que siendo en apariencia quien liga el pasado feudal con el México moderno, en realidad este periodo es el heredero del feudalismo colonial, las propiedades de la tierra se fortalecen y crece el poder terrateniente.<sup>369</sup>

Frente a este panorama de supuesto bienestar y estabilidad económica, las comunidades indígenas y campesinas vivían cada vez en mayor pobreza y explotación por parte de los hacendados. Así es como una serie de manifestaciones que delatan la inconformidad bajo la que vivía la clase popular detonan el movimiento armado de 1910, encabezado por Francisco I. Madero bajo el Plan de San Luis, en el cual se comprometía a restituir las tierras a los campesinos.

---

<sup>368</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad / Postdata / Vuelta a el laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011). p. 137-140

<sup>369</sup> *Ibid.* p. 141, 142

A pesar de que varios de los manifiestos contienen puntos referentes a las cuestiones agrícolas, solamente la revolución encabezada por Emiliano Zapata plantea específicamente este problema. En el Plan de Ayala, Emiliano Zapata, plantea la restitución y el reparto de las tierras. Sobre este aspecto del planteamiento zapatista, Octavio Paz, nos dice que este programa consistía en la eliminación del feudalismo y en la institución de una legislación acorde a la realidad del país, abriendo las puertas con esto al México moderno. Basando la estructura social y económica en el *calpulli* de origen indígena; el zapatismo, agrega Paz, fue una vuelta a la más antigua y permanente de nuestras tradiciones, se convirtió en una tentativa por reintegrarnos a nuestro pasado.<sup>370</sup>

Seguido de la Revolución, esa generación de intelectuales, y particularmente José Vasconcelos, propuso fundar un nuevo México, el cual centraría su educación con base en las tradiciones, de modo que para llevar a cabo este proyecto revolucionario participaron artistas e intelectuales de todas las ramas, como pintores, arquitectos, poetas, músicos, maestros, etc.<sup>371</sup> Esta búsqueda identitaria de la sociedad mexicana posrevolucionaria generó toda una producción cultural basada en el regreso a nuestros orígenes, en fundamentar nuestra identidad en el pasado indígena, reconociendo el proceso de mestizaje colonial y tratando de integrar toda esa historia en el México moderno que se gestaba a inicios del siglo XX.

### **La vuelta a los orígenes en la producción cultural en el periodo posrevolucionario**

De esta manera México se embarcó en uno de los proyectos culturales más grandes, mismo continuó durante varias décadas por los distintos presidentes que mantienen una liga con los principios revolucionarios, sin dejar de hacer uso de estos elementos a su favor. Prácticamente esta política de Estado irá decayendo hacia mediados del siglo XX, y culminando hacia fines de los sesenta, teniendo como marco social dos eventos trascendentales para la historia del país: por un lado el desarrollo de los juegos Olímpicos de 1968, y por el otro y ligado a este suceso, la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese mismo año.

Sin querer profundizar en todo lo que sucedía en el contexto social de México en ese momento, sólo se pretende hacer referencia a algunas de las manifestaciones que en este sentido se realizaban en el país en el ámbito de la plástica mexicana, las manifestaciones musicales, pasando por la arquitectura en la que se manifestaría la llamada “integración plástica”, hasta adentrarnos en la naciente profesión del diseño, que tuvo en sus orígenes a diversos personajes como la diseñadora cubana Clara Porset, quien sentaría la bases del diseño industrial mexicano, misma que realizó estudios en el Black Mountain College con Josef Albers.

---

<sup>370</sup> Ibid. p. 155-158

<sup>371</sup> Ibid. p. 163-165

La modernidad en México, comenzó a gestarse en el porfiriato; de esta época sobresale la figura de Julio Ruelas, y la publicación de la *Revista Moderna*, tendencia artística influida por el simbolismo francés, motivo por lo que fue criticado por las nuevas generaciones de artistas. En 1911, se destituye al arquitecto Rivas Mercado como director de la Academia de San Carlos y dos años después entra el pintor Alfredo Ramos Martínez, quien plantea los inicios de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Una vez reinstaurada la Secretaría de Educación Pública y colocado como rector de la Universidad a José Vasconcelos, éste será quien dé inicio a la Escuela Mexicana de Pintura, basada prácticamente en el muralismo, con la intención de crear conciencia entre las masas, teniendo como soporte los muros de los edificios públicos. Movimiento en el que sobresalen Siqueiros, Orozco y Rivera. Los temas eran relacionados a la Revolución, la Conquista, el poder de la Iglesia en el periodo colonial, la lucha de clases, las etnias, el pasado indígena, entre otros.<sup>372</sup>

El interés por los sitios arqueológicos como elementos de la identidad mexicana, fue determinado por las recientes excavaciones arqueológicas que realizó el arqueólogo mexicano Manuel Gamio. Así los nuevos artistas veían como posturas afrancesadas a los artistas de la Academia, y percibían como no mexicano la producción colonial y académica; teniendo como contraparte lo popular y el arte precolombino.<sup>373</sup> Era así como buscaban la “esencia de la nacionalidad”, aunque sobre esto señala Teresa del Conde, que dicha esencia no podía existir ni había existido o tenía posibilidades de existir jamás, por lo que es considerado uno de los movimientos utópicos del siglo XX.<sup>374</sup> De modo que el llamado Renacimiento Mexicano, caerá en recursos retóricos redundantes hasta que en la década de los sesenta se abran las posibilidades estéticas con la generación de la Ruptura.

En lo que refiere a la música se dio el mismo fenómeno surgiendo la escuela nacionalista que tomaba elementos de la música popular, así como sonidos autóctonos. Ya existía esta referencia a la música nacional en la figura de Manuel M. Ponce, pero será con Carlos Chávez, quien fuera alumno de éste, con quien se afirma la construcción de la música de carácter popular. Se observa en su obra la influencia de música indígena, así como instrumentos de percusión de estas comunidades, retoma formas tradicionales como el tango, el huapango y la sandunga; y entre las obras más sobresalientes se encuentra la *Sinfonía India* de 1936; en esta obra Chávez retoma melodías de los huicholes de Nayarit y de los yaquis de Sonora.<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* (México: Attame, 1994). p. 18, 19

<sup>373</sup> Alejandro Ugalde, “Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras,” en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, ed. Luz María Sepúlveda, vol. VI (México: CONACULTA, 2013). p. 61

<sup>374</sup> Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. P. 20

<sup>375</sup> Aurelio Tello, “Rasgos nacionales en la música de concierto del siglo XX,” en *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, vol. IV (México: CONACULTA, 2013). p. 494-517

Otro músico que aparece en este contexto junto a Carlos Chávez es Silvestre Revueltas, a quien Aurelio Tello describe como “creador implacable, originalísimo, dotó al México del siglo XX de un repertorio de obras que no podían ser explicadas sino desde el mito, la ingeniosa frase literaria o la generalización conceptual”.<sup>376</sup> Entre las obras de este autor destacan *Sensemaya*, *La noche de los mayas*, *Colorines*, *Parián*, *Troka*, *Janitzio*, entre otras. Junto a estos músicos se encuentran otros que formaron el patrimonio nacional musical, como José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Salvador Contreras.

Eso fue en lo que respecta a la música de concierto, pero en las manifestaciones populares también sucedió lo mismo. Virginia Sánchez, en el análisis que hace sobre la creación del patrimonio nacional en la música popular, nos menciona una de las contradicciones en esta creación identitaria, en la que siendo México un país pluriétnico, cómo puede hablarse de unidad cultural. Así bien, nos señala esta autora, que durante el maximato se delinearon los estereotipos de lo “mexicano”, de modo que gradualmente se impuso el charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío como símbolo de la identidad nacional. Así, la música popular estuvo relacionada con las tradiciones musicales provenientes del campo, las cuales lograron difusión mediática a través de la recién creada XEW, en 1930.<sup>377</sup>

Lo que sucedió al interior de la arquitectura fue similar, pero en este campo se debatía entre tres corrientes principalmente: la primera ligada a la Academia de San Carlos en la que la búsqueda de la identidad estaba ligada al pasado colonial, la segunda estaba relacionado con los arquitectos que veían en el pasado prehispánico esta clave para la identidad de la arquitectura nacional, y el tercer grupo quienes advertían en las ideas provenientes de Europa de personajes como Le Corbusier o Walter Gropius, los fundamentos para la nueva arquitectura basada en el racionalismo, postura que consideraban más acorde a la realidad del país. Juan O’Gorman argumentaba que con el costo de una escuela como la Benito Juárez de estilo neocolonial realizada por Carlos Obregón Santacilia, se podrían construir todas las escuelas de la ciudad de México con el mismo presupuesto.<sup>378</sup> Esto fue lo que determinó que se instaurara la arquitectura funcionalista en el terreno nacional. Aunque los arquitectos seguirían buscando un lenguaje para expresar la herencia cultural, aún dentro de la tendencia internacional.

El caso más emblemático de este periodo fue la construcción de la Ciudad Universitaria, durante el periodo de Miguel Alemán. En este proyecto intervinieron 150 arquitectos, entre ingenieros y artistas, así como un aproximado de seis mil obreros en la edificación. El arquitecto

---

<sup>376</sup> Ibid. p. 519

<sup>377</sup> Rosa Virginia Sánchez, “La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-2010. El patrimonio popular,” en *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, vol. IV (México: CONACULTA, 2013). p. 470, 471

<sup>378</sup> Víctor Arias Montes, *Juan O’Gorman. Arquitectura escolar 1932* (México: UNAM, UAM, Facultad del Hábitat, 2005). p. 26

que dirigió las obras fue Carlos Lazo, basado en el proyecto de Mario Pani y Enrique del Moral.<sup>379</sup> Una de las cualidades de este proyecto fue la referencia que se hizo en el gran espacio abierto del campus a las antiguas ciudades prehispánicas. En Ciudad Universitaria, la continuidad espacial lograda en el espacio abierto conseguido por las transiciones entre plazas y desniveles fue uno de los grandes aciertos que llamaron la atención a nivel internacional. En este mismo conjunto sobresale el proyecto para los frontones de Alberto T. Arai, con clara reminiscencia a la geometría mesoamericana (Fig.119); así como el Estadio Olímpico Universitario de Augusto Pérez Palacios.



Fig. 119. Frontones de la Ciudad Universitaria en México, realizados por Alberto T. Arai  
Fotografía de H. Beechman, alojada en internet

Esta arquitectura de Estado, seguirá manifestándose en otro tipo de proyectos de carácter social, como las unidades habitacionales de Mario Pani, llamadas “multifamiliares”, o el conjunto de construcciones que se realizaron para llevar a cabo las Olimpiadas de 1968, evento que fue organizado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien estuvo encargado de muchos proyectos dirigidos por el gobierno, como el Museo de Arte Moderno, el Estadio Azteca, la Basílica de Guadalupe, y la torre de la Compañía Mexicana de Aviación. Pero entre sus edificios sobresale el Museo Nacional de Antropología e Historia, sobre el cual señala Daniel Garza que existe “la reminiscencia en el edificio a los volúmenes horizontales de Uxmal y la celosía y el patio central como aportación de la Colonia, adquieren una solución contemporánea en la arquitectura del edificio”.<sup>380</sup> Este edificio logra una continuidad de los tres periodos que han sucedido en el territorio nacional, es decir, la unión entre el pasado prehispánico, el periodo colonial y el México moderno.

<sup>379</sup> Daniel Garza Usabiaga, “Arquitectura en México después de la Revolución,” en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, ed. Luz María Sepúlveda, vol. VI (México: CONACULTA, 2013). p. 146-148

<sup>380</sup> *Ibid.* p. 166

## El contexto internacional en el diseño a inicios del siglo XX

Si bien en México se miraba hacia el pasado a las antiguas culturas mesoamericanas en busca de encontrar los elementos que conformaran la identidad nacional posrevolucionaria; en el panorama internacional sucedía algo similar, aunque difería en que para los europeos esta búsqueda hacia las culturas antiguas consistía más en un acercamiento hacia lo exótico, y particularmente en una búsqueda de nuevos modelos estéticos que renovaran el arte moderno del cansado lenguaje académico. Esta actitud dio como resultado el que fue conocido como “arte primitivo”, que influyó a figuras como Pablo Picasso, o Marcel Breuer, en quien se reflejó en su diseño temprano como es el caso de la silla africana (Fig.120).



Fig. 120. Silla Africana, diseñada por Marcel Breuer en 1921.  
Fotografía alojada en internet en: <http://www.bauhaus.de>

Una vez que los viejos códigos se fueron rompiendo, la estética de la época fue dando paso a un lenguaje más ligado a lo tecnológico, a los nuevos avances industriales, como en el caso del Futurismo italiano, o el de las vanguardias rusas. Bajo este panorama de la modernidad, las industrias iban desarrollando sus productos sin que hubiera especialistas que cuidaran sus aspectos formales. Frente a esto Henry Cole propuso en Inglaterra a mediados del siglo XIX romper la brecha entre los industriales y los artistas para generar productos que agradaran al público. Uno de los pioneros fue Peter Behrens, quien comenzó a colaborar con la empresa AEG, quien es considerado el primer diseñador industrial de la historia, y con quien trabajarían en su despacho personalidades como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier.<sup>381</sup> Todos ellos

---

<sup>381</sup> Oscar Salinas, *Historia del diseño industrial* (México: Editorial Trillas, 1992). p. 89-93

arquitectos clave en el panorama de la arquitectura moderna del siglo XX, que influyeron en la generación de arquitectos mexicanos como Juan O’Gorman y José Villagrán, quienes conformaron las bases de la arquitectura racionalista en México.

Pero será tiempo después cuando surjan las primeras escuelas de diseño industrial, la Bauhaus en Alemania fundada por Walter Gropius, y en donde colaboraron artistas como Kandinsky, Lazslo Moholy-Nagy, Josef Albers, entre otros; y la segunda escuela de diseño fue el Vkhutemas en la Unión Soviética, en donde estuvieron artistas como Tatlin, Rodchenko, y el mismo Kandinsky. Estas escuelas de diseño y particularmente la Bauhaus influirán en las escuelas de diseño industrial de todo el mundo a lo largo del siglo XX. Algunos de los artistas rusos que estuvieron en el Vkhutemas, con el estallido de la Revolución de Octubre, emigraron a la Bauhaus, y a su vez con el cierre de esta escuela por parte del gobierno nazi en 1933, muchos de ellos llegaron al continente americano, principalmente a Estados Unidos, como Gropius, Moholy-Nagy Mies van der Rohe; y hubo quienes decidieron ingresar a México como el caso del segundo director de la Bauhaus, Hannes Meyer. Junto a éste, otros exiliados serán recibidos en México, como Félix Candela, Max Cetto, Mathias Goeritz, y algunos otros, quienes con sus nuevas propuestas ampliaron el panorama de la plástica en el país.

### **Inicios del diseño industrial en México**

Desde 1830 el país había comenzado con la mecanización industrial, la creación de fábricas de textiles, papeleras y algunas otras. También es importante mencionar que en el siglo XIX se crearon Escuelas Técnicas o de Artes Aplicadas, enfocadas al diseño textil y a las artes gráficas, así en 1857 se fundó la Escuela Industrial de Artes y Oficios. En este sentido, hacia 1903 comenzó la producción de acero por parte de la Fundidora de Hierro y Acero Monterrey.<sup>382</sup> Ya en los inicios del siglo XX la influencia de la Bauhaus se comenzó a hacer patente, primeramente a través de los arquitectos, y posteriormente en el diseño, como en el caso de la pionera Clara Porset de origen cubano, que desarrolló la mayor parte de su trabajo en México, quien tomara clases directamente con uno de los maestros de la Bauhaus, Josef Albers.

Poco a poco la formación del diseño industrial se fue consolidando, y así fueron apareciendo las primeras escuelas encargadas de enseñar los oficios industriales como la Escuela de Pequeñas Industrias (EPI), en 1925 el Departamento de Enseñanza Técnica Industrial y Comercial (DETIC), en 1926 el Centro Industrial Obrero (CIO), y en 1949 se creó el primer centro enfocado al diseño por parte de José Chávez Morado, el Taller de Integración Plástica (TIP), después en 1952

---

<sup>382</sup> Dina Comisarenco Mirkin, *Diseño industrial mexicano e internacional. Memoria y futuro* (México: Trillas, 2006). p. 40-43

se creó el Taller de Artesanos, mismo que se cerró en 1958 y dio pie al Centro Superior de Artes Aplicadas; hasta que finalmente surge la primera carrera técnica de diseño en el país fundada por Jesús Virchez, Sergio Chiappa y Horacio Durán, en las instalaciones de la Universidad Iberoamericana, en 1959. Seguida de esta escuela, en 1962, el Taller de Artesanos dio lugar a la Escuela de Diseño y Artesanías y que en 1980 se dividió en la Escuela de Diseño (EDINBA) y la Escuela de Artesanías. Y finalmente en 1969 se creó la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México, con un programa de estudio hecho por Horacio Durán, quien fuera el primer director.<sup>383</sup>

Así pues el diseño industrial se conformó ya como licenciatura hasta la década de los sesenta, pero eso no indica que no haya habido diseñadores ni producción industrial. Una de las figuras más sobresalientes de los inicios del diseño es Clara Porset, quien había tenido una formación directa de miembros de la Bauhaus y que con su llegada al país, enriqueció el lenguaje de la cultura material que se creaba a inicios del siglo XX en el país. Su aportación fue principalmente en el ámbito del mobiliario; este hecho y el haber estado casada con el pintor Xavier Guerrero, la llevó a relacionarse con el grupo de artistas y arquitectos más importantes de la época en ese momento: por un lado pintores como Rivera, Orozco, Siqueiros y Frida Kahlo, mientras que por el lado de los arquitectos, los encargos que recibió para amueblar proyectos la pusieron en contacto con personajes como Luis Barragán, Mario Pani, Max Cetto, Enrique del Moral, Carlos Lazo y Enrique Yáñez.<sup>384</sup>

La relación con este grupo selecto de artistas y arquitectos, la puso en contacto con la ideología del momento sobre la creación de un nuevo discurso artístico fundado en el regreso a los orígenes prehispánicos como parte de la “esencia” de la identidad del mexicano. Objetivos culturales que ella misma adoptó y que persiguió en sus objetos de diseño. Tres ejemplos nos dan clara muestra de esto. Por un lado, Clara organizó la exposición *El arte en la vida diaria*, que se montó en el Palacio de Bellas Artes en 1952 (Fig.121), en la que se mostraban objetos artesanales, así como los fabricados en serie. En el trasfondo de esta exposición se encontraba el discurso del momento, de fundar la identidad nacional en lo indígena, en este caso las artesanías. Esta exposición ya había tenido su antecedente en la muestra *Las artes populares en México*, de 1921, en la que su esposo Xavier Guerrero había participado (Fig.122).<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Ibid. P. 103, 123, 146, 147, 166, 167

<sup>384</sup> Óscar Salinas Flores, “La obra de una vida,” en *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno* (México: Turner / Museo Franz Mayer, 2006). p. 37

<sup>385</sup> Ana Elena Mallet, “La exposición de 1952: El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México,” en *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno* (México: Turner / Museo Franz Mayer, 2006). p. 51, 52

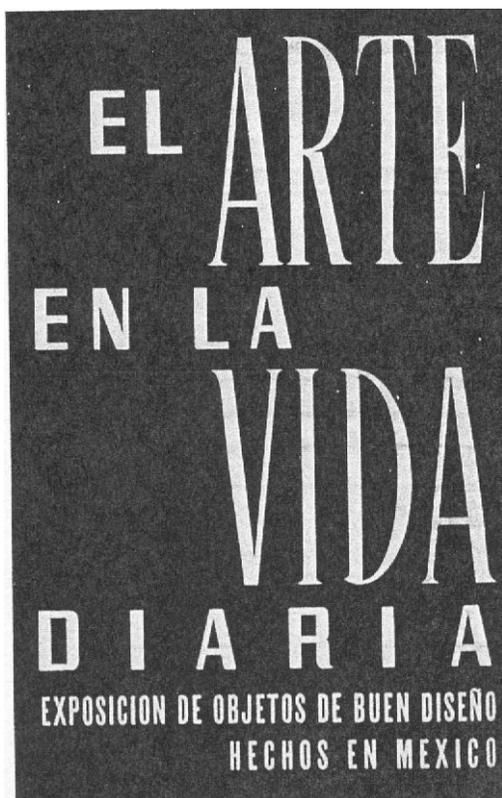


Fig. 121. Portada del catálogo *El arte en la vida diaria*, de 1952. Cortesía de Óscar Salinas.



Fig. 122. Introducción al catálogo de *Las artes populares en México*, 1921. Imagen alojada en internet: <http://icaadocs.mfah.org/>

Clara realizó viajes con su esposo a distintas comunidades donde se producían artesanías, igualmente visitó sitios arqueológicos, así como monumentos coloniales, mismos que le despertaron su sensibilidad hacia las artes populares. Este aspecto provocó otros dos ejemplos del trabajo de esta diseñadora, ligados a su producción de muebles. El primero es una interpretación que hizo del butaque considerado parte de la cultura popular mexicana (Fig.123), silla que estudió hasta perfeccionarla ergonómicamente; y el otro mueble es la “silla totonaca”, inspirada en una escultura proveniente de las culturas prehispánicas del Golfo de México (Fig.124-125)<sup>386</sup>

<sup>386</sup> Salinas Flores, “La obra de una vida.” p. 25-28

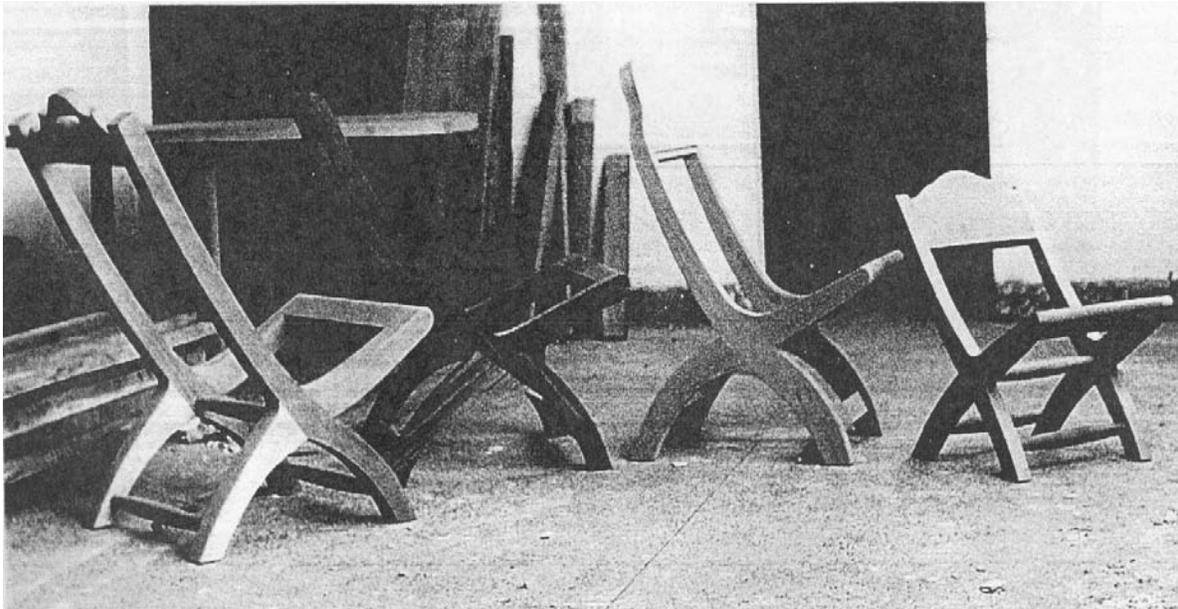


Fig. 123. Butaques en el taller de producción.  
Tomado de Óscar Salinas, en "La obra de una vida"



Fig. 124. Silla totonaca  
Tomado de Óscar Salinas, en "La obra de una vida"



Fig. 125. Escultura totonaca de los siglos V-VI.  
Tomado de Óscar Salinas, en "Historia del  
diseño industrial"

## El equipal bajo la óptica del diseño

Así pues, la búsqueda de un lenguaje basado en las antiguas tradiciones indígenas, también será motivo de los primeros diseñadores mexicanos, como en el caso de Clara Porset. Dentro de este retorno al aspecto popular, el equipal con su larga historia y tradición fue retomado nuevamente y reinterpretado. Durante el periodo colonial este mueble, al parecer, quedó eclipsado por las modas europeas. Así permaneció durante cuatrocientos años, de generación en generación se conservó vivo gracias a las manos artesanales de descendientes indígenas, hasta que bajo la ideología del México posrevolucionario vuelve a ver la luz, instaurándose como un mueble ligado a nuestro pasado prehispánico. Será este grupo cultural del México moderno, quien retome este objeto y haga de él una apropiación bajo las herramientas técnicas de la época, dotándole de nuevas características para incorporarlo al universo material.

De esta manera en orden podemos ver los distintos grupos culturales en donde este objeto se ha instalado y por medio de los cuales ha ido evolucionando culturalmente, hasta encontrarlo como un objeto popular de nuestra cultura material en el siglo XXI. Así pues su recorrido inició en Teotihuacán, dentro de las culturas nahuas, pasando a los toltecas y de estos al pueblo mexica, así como a los grupos del Occidente de México. Una vez ahí y bajo la influencia de los españoles surgiría el equipal en la sociedad novohispana, y como último grupo cultural el mexicano contemporáneo.

Existen varias versiones del equipal, aunque muchas de ellas son poco afortunadas, ya que no logran captar las características principales de este objeto, haciendo versiones que responden a meras siluetas y que no manifiestan sus aspectos estructurales, mismos que le dan carácter formal; o por el contrario hay versiones en las que las proporciones están resueltas de manera poco armónica, dándole al objeto un aspecto grotesco y desproporcionado, que en vez de rectificar la belleza del equipal, la agreden por el contrario. De modo que sólo se estudian las versiones que se consideran han logrado rescatar mediante un análisis serio el carácter esencial del equipal tradicional.

Una de estas interpretaciones llevada a cabo en el siglo XX, fue hecha por Pedro Ramírez Vázquez, que como vimos fue uno de los arquitectos más importantes de la arquitectura moderna. Y así de igual manera en que supo integrar los lenguajes del pasado indígena con los del periodo colonial y conjuntarlo bajo la mirada del mundo moderno, también logró lo mismo en la versión que nos dejó del equipal (Fig.126). Supo integrar en éste el lenguaje característico del mundo material industrializado, cambiando las maderas locales por el uso del acero. Pese a esto no pierde el aspecto esencial del objeto indígena, logra conservar la estructura de la base de varas entrecruzadas, mismas que nos remiten a la textura del petate; así como la forma del respaldo y los

brazos, logrando una versión muy elegante, tanto en sus líneas como en su composición. Actualmente se vende por la compañía Luteca que tiene sede en Nueva York, la cual menciona que es “por mucho el más complejo diseño en la colección Luteca [...] siendo un punto de referencia de las capacidades de calidad y producción de la empresa.”

Dentro de la solución técnica que logró Pedro Ramírez, se observa el lenguaje propio del diseño moderno, es decir, lo que podríamos llamar el “estilo bauhaus”. Si comparamos este equipal con la silla *Wassily* de Marcel Breuer (Fig.127), podemos notar que comparte con ésta elementos como la ligereza, la inclinación de planos para dar dinamismo al objeto, así como la colocación de los elementos sólidos y pesados en la parte superior, quedando en apariencia, suspendidos en el aire gracias a la estructura metálica que soporta el conjunto y que con la esbeltez de los postes metálicos y su separación, permite que el espacio fluya continuamente por debajo del objeto, dando la sensación de levedad. Este es el mismo lenguaje que se observa en la arquitectura de Walter Gropius en el edificio de la Bauhaus de Dessau y otros tantos ejemplos. De esta manera, esta versión del equipal, logra conjuntar la tradición con los procesos y lenguajes propios de un estilo universal como fue el diseño moderno.



Fig. 126. *Equipal*, versión de Pedro Ramírez Vázquez, 1964  
Tomada de: <http://www.luteca.com/equipal-chair>



Fig. 127. Silla *Wassily*, de Marcel Breuer, 1927  
Tomada de: <http://donshoemaker.com/>



THE REDISCOVERED  
PIONEERING DESIGNS OF  
PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ.  
A ONE MAN MID-CENTURY  
POWERHOUSE



Pedro Ramírez Vázquez is regarded as one of the most well-respected cultural figures of the 20th century. With an architecture career spanning more than six decades, Ramírez Vázquez is responsible for designing some of the country's most iconic modernist landmarks, including the Museum of Anthropology, the Basilica of Guadalupe and the Azteca Stadium in Mexico City, as well as being the visual designer of the 1968 Olympic Games in Mexico. Ramírez Vázquez dreamed of a modern Mexico and worked tirelessly to shape the city and the country through pioneering architecture and design. He believed in creating experiences, not just spaces, and that architecture was for the people, and not one person's fame. The Ramírez Vázquez pieces manufactured by Luteca carry that philosophy and are meticulously handcrafted so that they can be enjoyed as enduring distillations of modernist Mexican design.

Fig.128. Página del catálogo de mobiliario de LUTECA, empresa ubicada en Nueva York, que actualmente fabrica el *Equipal* de Pedro Ramírez Vázquez.

## EQUIPAL CHAIR



Copyright © Luteca All Rights Reserved 2015

**DESCRIPTION** By far the most complex design in the Luteca collection, the Equipal chair was first realized in 1964 and never originally designed to be a production series chair. With over 55 separate components that are individually hand bent and finished with custom upholstery, it is an art piece which is technically and architecturally remarkable. Iconic in design, it's a benchmark of Luteca's quality and production capabilities.

**DESIGNER** Pedro Ramírez Vázquez

**SEAT MATERIAL** Leather / COM

**FRAME MATERIAL** Polished Brass / Stainless Steel

EQUIPAL CHAIR DIMENSIONS	
Height	31.1" / 79 cm
Width	26.8" / 68 cm
Length	24.4" / 62 cm
Seat Height	18.9" / 48 cm

FABRIC REQ.	
yrds	m
4.5	4

**CONTACT** +1 (646) 510 5244 — design@luteca.com — luteca.com  
**HEAD OFFICE** 145 Palisade Street, Suite 412B, DOBBS FERRY, NY 10522

**L U T E C A**  
 F U R N I T U R E

Fig.129. Ficha técnica del equipal de LUTECA, empresa ubicada en Nueva York, que actualmente fabrica el Equipal de Pedro Ramírez Vázquez.

Otra versión que se considera afortunada fue realizada por un grupo de estudiantes de la ciudad de Guadalajara, en el 2013, ellos son: Bruno Ruiz, Julio Gómez, Luis Villarreal, Alejandro Sánchez y Roberto Cedillo. Quienes ese año participaron en el Concurso Nacional de Diseño de Muebles (DIMUEBLE), obteniendo el segundo lugar por su interpretación que nombraron *Icpalli* (Fig.130). En esta versión, estos diseñadores lograron una síntesis de la estructura principal tanto en los postes entrecruzados, como en los pilares. Hay una comprensión de los componentes esenciales del equipal que supieron retomar sin perder sus características. Se observa que los elementos entrecruzados dan la estructura principal al asiento, y el arco del respaldo es soportado por los postes que de manera muy orgánica lograron interpretar.

A diferencia del *equipal* de Ramírez Vázquez, este mueble mantiene un contacto más cercano con el tradicional gracias al uso de las maderas, lo que le da un aspecto más cálido frente a la versión excesivamente industrial de Ramírez. Igualmente las proporciones y los ritmos que lograron le dan un toque más alegre, más cercano a las manifestaciones populares mexicanas, conservando a la vez el peso y la estabilidad, tanto física como visual, del equipal tradicional. Esto habla de un diseño mexicano contemporáneo, que comienza a tomar parte de las reflexiones en torno a la frialdad del lenguaje de la industrialización, así como en relación a las consecuencias que el propio desarrollo industrial ha propiciado a lo largo del siglo XX.



Fig. 130. *Icpalli*, interpretación hecha por diseñadores de Guadalajara, 2013  
Tomada de: <https://es.pinterest.com/pin/405183297701114555/>



Fig.131. Artículo dedicado al *icpalli* publicado en la revista a!diseño.

Una versión más modesta que se ha hecho de este mueble, fue la realizada por Gabriela Flores de la ciudad de Tijuana, en el año 2014 con motivo del Concurso Clara Porset de dicho año. Esta diseñadora hace una interpretación del “equipal loco” o *úpali* entre los huicholes, es decir que únicamente reinterpreta el taburete cilíndrico, pero lo logra de una manera bastante creativa, en la que el efecto óptico es el principal elemento en su diseño (Fig.132). La versión de Gabriela la ha llamado *No me sueltes*, señalando que esta es “la expresión del inminente cambio y como nos rehusamos a él, el miedo de dejar que todo siga su curso, nos vamos transformando y adaptando a los cambios, pero a veces, dejar ir es lo más difícil. Por eso pedimos que no nos suelten; –añade a esto–, habla de cambios y del miedo a ellos. El objeto ya creado cambia poco, es su alrededor o su contexto lo que está en constante movimiento, el objeto debe satisfacer las necesidades de una sociedad en constante cambio.”

Dos son los elementos que mantiene del equipal tradicional, el primero es la estructura entrecruzada, pero que la logra de una manera bastante interesante, ya que únicamente existen estos elementos que se inclinan en una sola dirección, pero a partir de la espacialidad que genera la apertura y esbeltez de estos, permite que ópticamente dé la ilusión de que se encuentran entrecruzados.

El segundo rasgo que conserva es el uso de la piel como recubrimiento del asiento lo que le da calidez y lo mantiene en contacto con el lenguaje de la tradición popular. Un detalle más a señalar es, que de la mayoría de las interpretaciones del equipal, ésta es la única que conserva el uso de amarres como sujeción, en este caso, la piel del asiento a la estructura entrecruzada (Fig.133). Este es un aspecto que dota a esta versión de una delicadeza en su ejecución, que rosa con lo artesanal, y que nos hace recordar aquella frase del arquitecto alemán, Mies van der Rohe, que dijera “Dios está en los detalles”.



Fig. 132. *No me sueltas*, interpretación del “equipal loco” hecha por Gabriela Flores, 2014  
Fotografía de Rodrigo Ambrosio, tomada de internet: <https://www.behance.net>



Fig. 133. Detalle de las costuras para sujetar el recubrimiento de piel con la estructura principal  
Fotografía de Rodrigo Ambrosio, tomada de internet: <https://www.behance.net>

Parece ser que el nombre con el que esta diseñadora llama a su versión del equipal, sugiere ese cambio que pueda generar modificaciones a lo que nos hace permanecer, es decir, la identidad. Es interesante y simbólico este detalle como característica de su interpretación, menciona que el objeto debe satisfacer las necesidades de una sociedad cambiante, y a esta afirmación habría que preguntar ¿de lo contrario que pasaría?, ¿qué sucedería si ese objeto ya no se adopta a esta sociedad que ha cambiado? Se puede responder señalando, que si esto sucediera, ese objeto desaparecería, por lo que precisamente para permanecer necesita del cambio. Tal es el ejemplo de la historia del equipal, tuvo que cambiar y ajustarse a las significaciones que le fueron impuestas por parte de los diferentes grupos culturales a lo largo de dos mil años. Y se considera que el cambio más brutal fue aquel que modificó, con la llegada de los españoles, no sus aspectos formales sino su evocación simbólica y mítica. Pero sin embargo, si el *icpalli* o el *uwéni*, no hubieran podido modificar su significación simbólica y espiritual frente a la mirada extranjera, no estarían ahora en nuestro universo material. El cambio hizo posible su supervivencia. Lo que importa es no caer en el olvido y conservar la memoria.

## El equipal en el imaginario cultural de México

Bajo este interés de mirar hacia las artes populares y el pasado indígena, podría parecer obvio que el equipal tuviera que salir a la luz nuevamente, de entre los gustos populares colocarse entre los objetos del grupo de artistas, arquitectos y diseñadores que buscaban las raíces de la identidad mexicana. Este hecho provocó que el equipal comenzara a estar presente en el imaginario cultural de los mexicanos, como una silla asociada a lo identitario. A lo largo del siglo XX, damos cuenta de esto, en donde al interior de la obra de diferentes artistas el equipal hace aparición para señalarnos su permanencia en casi dos siglos que ha tenido de evolución en su diseño.

Dentro de esta primera generación de artistas vemos referencias en las artes visuales que sitúan al equipal dentro de sus reflexiones estéticas. Las tres primeras imágenes son unas fotografías, la primera tomada por Manuel Álvarez Bravo (Fig.134), y las otras donde aparece este mismo fotógrafo sentado en su equipal (Fig.135). En la primera imagen hace aparición dentro de un contexto arquitectónico que genera extrañeza en los reflejos donde aparece una mujer desnuda. La segunda imagen se puede incluir en el género del retrato, aunque también hay una especie de reflejo insinuado por una columna que parte el espacio arquitectónico, mostrando de un lado a Manuel, pensativo, mientras que en el otro hace aparición un equipal vacío señalando una ausencia, que tal vez sea en la que piensa meditativamente el fotógrafo. En la tercera aparece nuevamente Manuel, sentado sobre su equipal mirando a través del lente de su cámara (Fig.136).



Fig. 134. fotografía: *Espejismos I*, 1991, Manuel Álvarez Bravo  
Tomado de internet: <http://www.latinamericanart.com/>



Fig. 135. Manuel Álvarez Bravo, sentado en su equipal. Fotografía realizada durante su entrevista con Elena Poniatowska y Pablo Ortiz Monasterio. Alojada en internet: <http://www.letraslibres.com/>



Fig. 136. Manuel Álvarez Bravo, sentado en su equipal. Fotografía tomada por David Fahey Alojada en internet: <http://blog.samys.com/david-fahey-interview/>

Otro ejemplo es el *Autorretrato múltiple* que se hizo Juan O’Gorman (Fig.137). Dentro de un universo onírico, el pintor y arquitecto mexicano se sitúa en lo que pudiera entenderse como un diálogo entre sus dos personalidades, por un lado aparece el O’Gorman arquitecto portando una escuadra en una mano y en la otra un plano arquitectónico; en su hombro se observa una especie de demonio alado que parece decirle algo al oído. De espaldas el otro O’Gorman, el pintor, se muestra sentado en un equipal que pudiera ser de Xiquilpan, Michoacán.

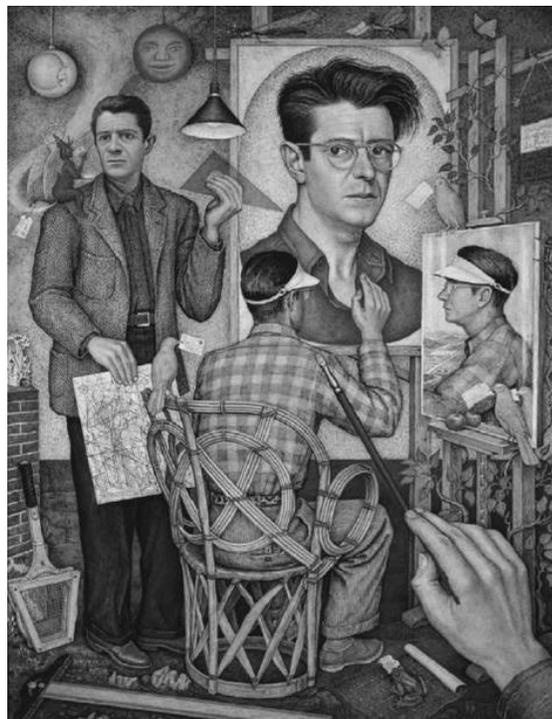


Fig. 137. Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1959 Imagen tomada de la *Autobiografía*, de Juan O’Gorman

Siguiendo con los ejemplos sobre personajes destacados que han sido fotografiados o representados utilizando un equipal, se encontró una fotografía del año 2009 en la que aparece Felipe Calderón Hinojosa, quien fuera presidente de México en el periodo de 2006 a 2012. Fue retratado junto a Barak Obama, presidente de los Estados Unidos, en una de sus visitas a México. Él, junto con un acompañante de su gabinete, aparecen sentados en el patio de una antigua hacienda, utilizando equipales provenientes de la región de Apatzingán, Michoacán, estado de la República de donde es el ex mandatario Felipe Calderón (Fig.138). La fotografía ha sido tomada de una página de internet francesa, dedicada a la historia de los equipales, en este artículo señalan que Barak Obama había quedado visiblemente sorprendido debido a la comodidad de estos muebles de origen prehispánico.<sup>387</sup>

Este es un caso más en el que uno de los presidentes de México, retoma al equipal de manera simbólica. Se sabe que anteriormente Luis Echeverría al ocupar la jefatura del país, y una vez que se instaló en la casa presidencial de “Los Pinos”, hizo colocar equipales como parte del mobiliario de la casa.



Fig. 138. El ex presidente Felipe Calderón junto a Barak Obama y un acompañante de su gabinete, sentados sobre equipales provenientes de la región de Apatzingán, Michoacán.  
Imagen tomada de internet: <http://www.coachimport.com/meuble-de-terrasse/>

<sup>387</sup> admin, “Connaitre L’histoire Du Meuble de Terrasse Mexicain |,” acceso abril 3, 2016, <http://www.coachimport.com/meuble-de-terrasse/>.

Otros dos ejemplos los encontramos en el cine. En el año de 1976, bajo el gobierno de Luis Echeverría se le proporcionaron los recursos al director Servando González para que se llevara a cabo la filmación de la película *Los de abajo*, basada en la novela homónima de Mariano Azuela, con la adaptación del guión hecha por Vicente Leñero. Con el presupuesto ofrecido pudo llevarse a cabo la recreación del México revolucionario. Dentro de la película en una escena donde platican el comandante Nájera y Demetrio Macías, se observa de fondo un patio de una hacienda, en donde los soldados descansan sentados sobre sus equipales (Fig.139).



Fig. 139. Fotograma tomado de la película *Los de abajo*, dirigida por Servando González, 1976

El otro caso es la película de Juan Mora Catlett, titulada *In necuepaliztli in Aztlán* (Retorno a Aztlán), realizada en 1991 (Fig.140). Caso ejemplar de la cinematografía en donde los diálogos son en su totalidad hechos en lengua náhuatl. La película narra la historia del periodo de gobierno de Moctezuma Ilhuicamina, en los inicios del siglo XV, cien años antes de la llegada de los españoles. En varias de las escenas vemos al personaje que representa a Moctezuma utilizar un *tepotzoicpalli*, tal y como era utilizado en esa época. En esta película se cuenta la expedición que realizaron dirigentes nahuas de la ciudad de Tenochtitlán hacia la mítica tierra de Aztlán, de donde tenían su origen los mexicas. El objetivo era llevar ofrendas a *Coatlicue*, la madre de *Huitzilopochtli*, para que con ello se acabara la sequía que atravesaba el pueblo tenochca. La película fue restaurada en el año 2012 y lanzada nuevamente al mercado en formato dvd. La música para la película fue hecha por Antonio Zepeda utilizando instrumentos de origen precolombino.



Fig. 140. Fotogramas tomados de la película *In necuepaliztli in Aztlán*, dirigida por Juan Mora Catlett, 1991

Queda patente que a partir del siglo XX, el equipal comienza a integrarse nuevamente en el imaginario cultural de los mexicanos. Por medio del diseño fue puesto en la escena de la cultura material mexicana, y no solamente en el país, sino que también este mueble es exportado a diferentes partes del mundo. La gran popularidad con la que cuenta actualmente el equipal ha hecho que forme parte del mobiliario de establecimientos como restaurantes y bares, con la intención de dar al espacio una caracterización de tipo popular, asociado a lo mexicano (Fig.141). De modo que al caminar por las calles, ya no sólo de los pueblos, sino también de la ciudad, entre el mobiliario que se encuentra sobre los espacios exteriores de los restaurantes, se pueden apreciar equipales dándole al espacio urbano un matiz de regionalismo, reflejo de nuestra historia milenaria.



Fig. 141. Restaurante en la ciudad de México en la calle de Tacuba, en la plaza del Museo Nacional de Arte. Utilizando como parte de su mobiliario el equipal tradicional de Zacualco. Al fondo se observa el edificio del MUNAL. Fotografía tomada por el autor.

# CONCLUSIONES

---

Habiendo identificado el origen del *icpalli* en la época teotihuacana, se pudo seguir su desarrollo hasta que en el periodo Posclásico se diversificó en dos corrientes: una dirigida hacia el Occidente de México por el año 1200 d.C., y la segunda vertiente se desarrolló dentro de las propias culturas del Altiplano Central, heredándose a la cultura mexicana, quienes lo modificaron desarrollando el *tepotzoicpalli* hacia mediados del año 1400 d.C. La tercera cultura que hizo una apropiación fue la mestiza novohispana en el siglo XVI, con la que se diseñó el equipal.

Para concluir primero se quiere diferenciar a cada uno de estos objetos y establecer las características propias que configuran la identidad de cada uno de ellos y explicar por qué no son sinónimos y por qué en el caso de los objetos de tradición mesoamericana, bajo el análisis específico de este estudio, no son considerados como sillas.

Seguido a esto se busca responder una de las preguntas principales que motivaron esta investigación: ¿el equipal es en verdad heredero de las tradiciones mesoamericanas? y, por tanto ¿es en realidad creación indígena? Para dar respuesta a esta interrogante que motivó el presente estudio se necesitan identificar varias cosas. Primeramente, establecer la autenticidad del equipal como una creación netamente de manufactura indígena. Habiendo resuelto esto queda instaurar las relaciones que existen entre estos tres objetos para poder afirmar que el desarrollo y evolución ha seguido una línea que liga a estas diferentes culturas.

Para lograr esto se recurre a la teoría de los “signos de reconocimiento”, y se busca explicar la manera en que cada grupo hizo su apropiación. Por tanto lo primero que se pretende es reconocer en el proto-*úpali* que fue encontrado en El Chanal la influencia del grupo tolteca chichimeca para poder determinar esta primera conexión y evolución en el diseño. Habiendo logrado esto se continúa analizando el desarrollo dentro de la tradición de las culturas del Occidente de México, centrándose en la cultura *wixárika* la cual es la que ha mantenido vivo este objeto de la tradición del Occidente; la finalidad es determinar la liga entre el *uwéni* con el equipal que se ha desarrollado en el mundo mestizo para poder afirmar la continuidad histórica que ligue al equipal dentro de la tradición mesoamericana y reinstaurarle su dimensión simbólica.

## Identidades del *icpalli*, *uwéni* y *equipal*

El primer aspecto a concluir es sobre la identificación y diferenciación de cada uno de los objetos de estudio. Frente a esto se plantea la pregunta de si son lo mismo, si los tres objetos son equivalentes entre sí y si a los tres se les puede nombrar equipales. La respuesta a esta pregunta y que deriva específicamente de esta investigación, es que no son equivalentes y no son lo mismo, ya que cada uno de estos presenta sus propias características específicas que los diferencia entre ellos y les confiere su propia identidad, a pesar de que históricamente han estado ligados entre sí.

Una demarcación fundamental que hay que hacer es advertir, entre los objetos de tradición prehispánica, que estos pueden ser entendidos desde dos dimensiones: una superficial (según su apariencia), la cual refleja como tal al objeto; y otra metafórica o simbólica. Este es un rasgo característico del pensamiento mesoamericano usado en su poesía, sus mitos y toda su cultura material; recordemos la interpretación que hacen Wasson sobre la palabra “flores” dentro de la poesía nahua, la cual simboliza a los enteógenos. De tal modo es necesario dejar en claro que todo análisis hecho en este estudio partió desde la segunda dimensión, es decir, desde la comprensión de los objetos vistos como símbolos.

Si el *icpalli* y el *uwéni* se revisan desde la dimensión superficial según las características formales y técnicas, desde nuestro marco cultural occidentalizado sí podrían ser comprendidos como similares al *equipal* y en este caso ser considerados sillas; pero desde el planteamiento de esta investigación que parte de la dimensión simbólica, no son similares ni son sillas (en el caso del *icpalli* y del *uwéni*), para el presente estudio cada uno de los tres objetos tiene sus características personales y su propia identidad. Queda claro que se relacionan en la evolución de su diseño, y que a lo largo del tiempo se fueron retomando unos a otros, por lo que vemos referencias formales y técnicas; pero su diferenciación radica en la concepción simbólica y vistos desde ahí no pueden ser entendidos como equivalentes.

Tal ha sido la importancia de tomar como parte del marco teórico la postura hermenéutica de Clifford Geertz, la cual señala que no se pueden comprender las manifestaciones simbólicas de otras culturas si éstas son analizadas desde mi propio contexto; frente a lo cual plantea que para interpretarlas es necesario adentrarse en la red simbólica del grupo social que se estudia y desde su universo ser comprendidas para realizar una “descripción densa”. Es decir, entender al otro desde el otro, y no asimilándolo a mi cultura, sino desde sus propias referencias simbólicas las cuales incluyen su lenguaje, su historia, sus mitos y todas sus tradiciones.

Para comprender esto es necesario diferenciarlos según las concepciones culturales en las que cada uno de estos ha estado inmerso. Desde este punto de vista se tienen dos concepciones

fundamentales: por un lado el universo prehispánico, y por el otro el universo mestizo occidentalizado. Las concepciones simbólicas de ambas sociedades difieren radicalmente y de fondo. Así pues hay que entender al *icpalli* y al *uwéni* pertenecientes al primer universo, en tanto que el equipal pertenece ya al mundo occidentalizado. ¿Cuál es la diferencia entre ambas concepciones del mundo? Sin adentrarse en este aspecto, y sólo con la finalidad de señalar algunos rasgos de manera muy general, podríamos distinguirlos de la siguiente manera.

Todas las culturas de Mesomérica son sociedades basadas en estructuras míticas, por lo tanto su organización social está regida por el simbolismo contenido en los mitos tal como demostró el antropólogo Bronislaw Malinowski.<sup>388</sup> Para los grupos mesoamericanos la naturaleza ha sido deificada, conservan culto a los astros y a los fenómenos naturales, sus estructuras urbanas están en armonía con los ritmos del universo y sus ciudades por lo general fueron dedicadas a alguna montaña en las inmediaciones de su emplazamiento, según lo analiza Antoni Aveni.<sup>389</sup> Son sociedades que guardan respeto por la naturaleza y por todos los fenómenos del universo.

Frente a este universo cultural, en el siglo XVI llegaron de España los conquistadores provenientes del mundo occidental renacentista, caracterizado por tener como fundamento el pensamiento racionalista formulado por René Descartes, en el cual imperaba el conocimiento y la importancia de la razón. Momento que marca el inicio de la Era Moderna, de la cual la Ilustración será consecutiva; derivando de esta última la Revolución Industrial, y la idea de *civilization* asociada al progreso en contraposición a la *kultur*.

Tal como menciona Le Clézio, con la llegada de los españoles al continente americano y el consecuente exterminio de los mexicas, da inicio la era industrial, el saqueo y explotación de los recursos materiales, la esclavitud del hombre.<sup>390</sup> La sociedad moderna occidental ha derivado en la sobreproducción, en el consumismo, la destrucción de recursos naturales, contaminación de mantos acuíferos, la producción material del desecho y su “obsolescencia programada”, desechos tóxicos que infertilizan las tierras, la alteración genética en productos orgánicos como consecuencia de los “avances” científicos para apropiárselos como invenciones tecnológicas con registros de patentes, etc.. La naturaleza ha dejado de ser sacra para convertirse en materia prima en beneficio de la producción industrial. Tal es la diferencia fundamental entre el universo mesoamericano y el mundo occidentalizado.

Así pues vemos que a la concepción mesoamericana del mundo pertenecen el *icpalli* de los grupos nahuas, y el *uwéni* de la cultura *wixárika*; en tanto que el equipal que se ha desarrollado a

---

<sup>388</sup> Malinowski, *Magic, science and religion and other essays*.

<sup>389</sup> Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*.

<sup>390</sup> Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*.

partir de la llegada de los españoles pertenece al mundo mestizo occidentalizado. Esa es la diferencia radical que existe entre los primeros y el otro. Con el equipal mestizo se rompió la dimensión simbólica y mítica de la tradición a la que pertenece al haber sido descontextualizado de la realidad mesoamericana; perdió su dimensión sacra y se volvió un objeto de uso que en la actualidad puede ser contemplado en bares, restaurantes y cantinas.

Y para determinar más claramente las diferencias entre ellos, se tiene lo siguiente. Primeramente diferenciar a los dos primeros que comparten la tradición mesoamericana, pero teniendo en el fondo diferentes identidades:

En relación al *icpalli* se tiene lo siguiente:

- Es un objeto que pertenece a la cultura de los antiguos nahuas.
- Tiene en su origen una base mítica.
- Ha sido creado por el Dios Nappatecutli, uno de los Tlaloques, ayudante de Tláloc. Mismo que pertenece al panteón de las deidades de la cultura nahua.
- Su uso determinaba el poder del *tlatoni*, que había sido heredado desde tiempos antiguos por el primer gobernante que estableció el *tlatocáyotl* en Teotihuacán, asociado a Quetzalcóatl.

En cuanto al *uwéni* se tiene lo siguiente:

- Es un objeto que pertenece a la tradición de las Culturas prehispánicas del Occidente de México, que ha logrado permanecer vivo bajo su propio universo simbólico hasta nuestros días gracias a su conservación y elaboración por parte de la cultura *wixárika*.
- Tiene en su origen una base mítica.
- Ha sido creado por *Tatewarí*, el Dios del Fuego, en el tiempo mítico de los orígenes, y está relacionado con *Tayau*, Nuestro padre el Sol.
- Dentro de su cultura está asociado al *mara'akame*, el chamán cantor, el guía espiritual quien representa al mismo Dios *Tatewarí*.
- Su uso está asociado a prácticas sagradas en las que el *mara'akame* es transportado a través de éste a distintos niveles cósmicos.

Sobre el equipal se puede decir lo siguiente:

- Es un objeto que surge bajo el mestizaje, heredando aspectos de la cultura mesoamericana y de la cultura europea del siglo XVI.
- Es resultado de la cultura material de los antiguos indígenas, pero fue descontextualizado de su universo sagrado y simbólico por parte de los españoles.
- Su uso responde a un mundo secularizado y fue concebido por la sociedad novohispana como una silla.
- Actualmente es un objeto artesanal que se usa en restaurantes y cantinas.

Definidos de esta manera los tres objetos no pueden ser entendidos como lo mismo, no pueden ser tomados por sinónimos. Para ejemplificar esto en otro contexto piénsese en las religiones abrahámicas. En el caso de Jesús y de Mahoma, a pesar de que ambos fueron profetas no se pueden mencionar como si fueran el mismo personaje, incluso sabiendo que ambos parten de la tradición judía. Ahora bien, considerando sus libros sagrados sucede exactamente lo mismo, la Torá, la Biblia y el Corán no son lo mismo, ni son equivalentes entre ellos; los tres son libros sagrados revelados que parten de la tradición de Abraham, pero no son sinónimos. No se puede entrar a una mezquita quitarles el Corán y dejarles sobre la mesa la Torá argumentándoles que es lo mismo y que es igual un libro al otro.

Esto mismo debe llevarse a reflexión en el caso de los tres objetos estudiados en esta investigación. A pesar de que se encuentran relacionados unos con otros, el *icpalli* no equivale al *uwéni*, ni el equipal a cualquiera de estos dos, cada uno es diferente y tiene su propia identidad asociada a una cultura diferente. ¿En dónde radica su diferenciación? En la carga simbólica que cada uno porta dentro de su propio contexto cultural. Por eso se ha mencionado que desde una perspectiva superficial sí pueden ser considerados como equivalentes, sólo en apariencia... Es como el ejemplo del agua del que habla Marshal Sahalins, en donde se tiene un vaso con agua de la llave y otro que contiene agua bendita; la diferencia entre ambos está en la dimensión simbólica que sólo es percibida por el hombre.

Por eso es que en esta investigación se ha afirmado que lo que hizo posible que el equipal pudiera ser adoptado por la cultura mestiza de la Nueva España fue debido a que los españoles no pudieron darse cuenta de la dimensión simbólica del *icpalli* ni del *uwéni*, el español renacentista asimiló estos objetos a su realidad cultural y vio en ellos objetos de uso práctico equivalentes a una silla; por lo que se la apropió y se mandó a elaborar el equipal, ya descontextualizado del universo sagrado mesoamericano.

Ver al *icpalli* y al *uwéni* como sillas es desde una visión occidentalizada. La definición de silla según la Real Academia de la Lengua, la define como “asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en que sólo cabe una persona”; y entendida ésta de manera común, es un objeto que se usa con la finalidad específica para sentarse. A pesar de que la definición coincide de manera formal, ésta proviene del mundo occidental y no del mesoamericano. Si el *icpalli* y el *uwéni* se analizan fuera de su contexto sí pueden ser comprendidas como sillas, como objetos para sentarse. Pero si se atiende a la “descripción densa” de cada uno de ellos, se observa que no son sillas, de manera estricta, dentro de sus culturas; por lo que sería más correcto designarlos como asentaderos, en un sentido más genérico, entendido como cualquier objeto sobre el que uno puede sentarse, ya sea piedra, tabla, una cuerda, etcétera; sin que necesariamente sea esa su finalidad.

No se debe confundir la acción del verbo con el sustantivo. El que uno se siente en algo no determina que el objeto sea una silla. Yo puedo apilar varios libros y sentarme encima de ellos, pero eso no los convierte en sillas, continúan siendo libros, lo mismo sucede si me siento sobre una mesa, el objeto sigue siendo una mesa, incluso puedo sentarme sobre la espalda de una persona que se ha puesto boca abajo y eso no lo convierte en una silla. De igual modo aplica sobre el *icpalli* y el *uwéni*, el que sus respectivos dirigentes se sienten en ellas, eso no determina que sean sillas: el primero sigue siendo un *icpalli* y el segundo un *uwéni*; ambos objetos son hierofanías, representan metafóricamente a dioses, sentarse sobre *Kauyumari* no es sentarse sobre una silla, se hace sobre un ancestro sagrado. Entonces ¿cómo deben ser comprendidos? Desde su propio contexto cultural y simbólico, tal es lo que se ha propuesto esta investigación. No hay traducción al español para esas palabras, decirles sillas es adjudicarles un significado análogo, según lo que se ha visto con Collingwood en el marco teórico, esto debido a que no existe en el español una palabra para designar un objeto que haya sido creado míticamente por *Nappatecutli* o por *Tatewarí*, con el objetivo de ser usado por el dirigente espiritual para entablar comunicación sagrada en los diversos niveles cósmicos.

### **La creación indígena del equipal**

Ahora se quiere demostrar que el equipal sí es un objeto realizado bajo la concepción indígena, y que de quienes obtiene mayor influencia es de las culturas del Occidente. Para esto el análisis se basa en el *uwéni* huichol, ya que es la cultura que ha preservado la elaboración de este objeto tradicional. Ahora, ¿en qué nos basamos para afirmar esto? Se ha revisado que el equipal que mayor tradición ha adquirido es el que se fabrica en el pueblo de Zacoalco de Torres, Jalisco. La visita que realicé a este sitio arroja luz sobre este aspecto.

Cuando llegué al lugar realicé un primer recorrido de la zona a manera de reconocimiento: ubicar la plaza central, calles principales, el edificio municipal, la iglesia, etc.; al mismo tiempo para poder tener una visión de los límites urbanos del poblado. La calle más importante que cruza de norte a sur el pueblo y pasa por la plaza y a un costado de la iglesia, se llama en la parte norte Juan Antonio Torres y hacia el sur cambia el nombre por Abasolo. Me hospedé en un pequeño hotel ubicado en la parte sur que colinda con los límites urbanos marcados por el paso de la carretera, a unos 500 metros de distancia del hotel. Cuando hice el primer recorrido por esa avenida hacia el norte, alcancé el límite urbano del otro extremo marcado por el cruce de las vías del ferrocarril. Ambas vialidades claramente delimitan el territorio y marcan límites, a la vez que confinaban el pueblo.

La dirección del equipalero José Reyes, se encuentra en la calle de Vicente Guerrero, misma que no podía localizar en los recorridos que hice de reconocimiento. Pregunté a varias personas, pero no ubicaban esa calle, y me cuestionaban sobre qué era lo que buscaba o a quién, a lo que respondía que a un equipalero, pero no lo conocían, me mandaban a otras direcciones. Hasta que una de estas personas se detuvo con más calma para tratar de ayudar. Saqué los datos completos que tenía de la dirección del *Taller Reyes Laguna*, y se los mostré. Cuando esta persona leyó que la calle se encuentra en el barrio de Las Cebollas, por fin supo en dónde era, y su comentario fue de gran sorpresa para mí. Me dijo que ya sabía dónde estaba el Taller, pero que no lo conocía directamente... “esa colonia es la que está hasta las orillas, cruzando las vías del tren, es donde están los ‘inditos’ –y continuó diciendo- ...bueno no es que uno sea muy diferente a ellos, porque pues todos somos morenitos, pero aquí en el pueblo es como los conocemos.”

Las delimitaciones urbanas del pueblo por el paso de la carretera en el sur, así como por el cruce de las vías del ferrocarril en el norte, claramente marcan una estrategia urbana de exclusión, y en relación a lo que se dice de la colonia, se deduce que entre los pobladores se ha transmitido de generación en generación la idea de que dicho barrio es de indígenas. A pesar de que la construcción de las vías del tren son obras de infraestructura de la época moderna, el espacio que existe y que separa al barrio de Las Cebollas del pueblo, claramente marca una frontera urbana y fragmenta el tejido urbano, dividiéndolo en dos territorios. En los recorridos cuando llegaba al cruce de las vías del tren identificaba ese sitio como frontera y delimitación del pueblo, por tal motivo pensaba que ese era el límite. Una vez que pude identificar la casa de José Reyes completé el mapa esquemático que había hecho para ubicarme en el poblado (Fig.142-143).

En la entrevista que mantuve con José, me comentó que no continuó sus estudios porque la escuela le quedaba muy lejos, le pregunté qué tan lejos, a lo que respondió que hasta el pueblo, para lo cual tenía que cruzar las vías...

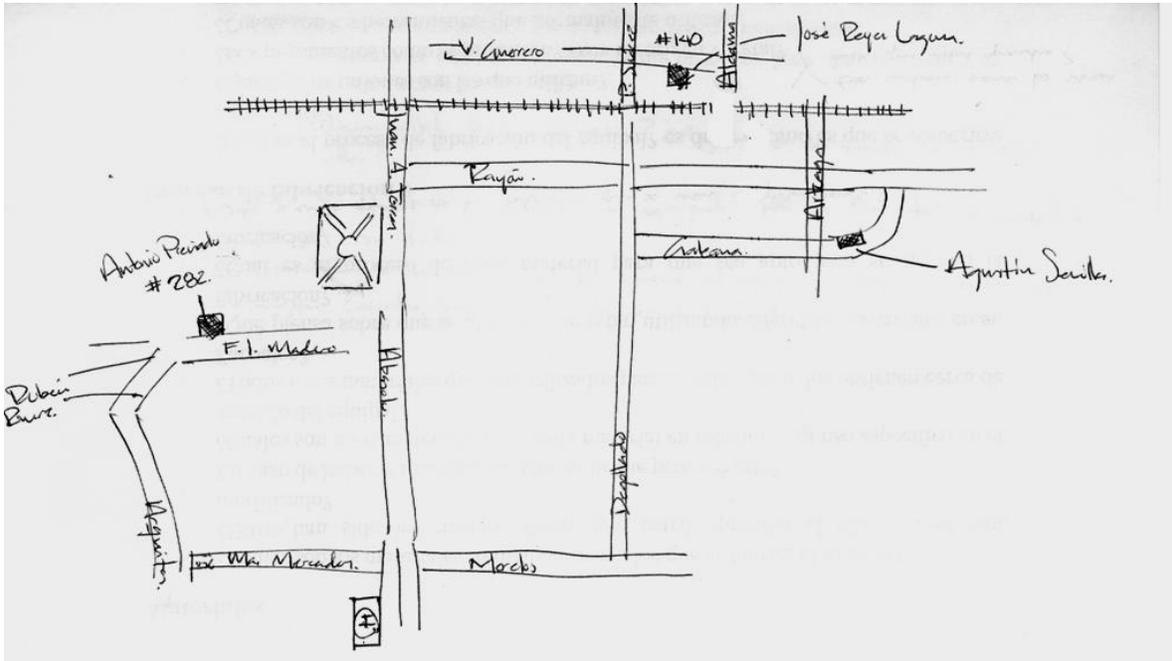


Fig.142. Mapa esquemático del pueblo de Zacoalco de Torres. El norte queda indicado hacia arriba. Dibujo realizado por el autor



- ⊕ Ubicación de plaza principal, iglesia y Palacio Municipal
- ..... Vías de ferrocarril
- - - Calle principal Juan Antonio Torres – Abasolo
- . - Carretera

Fig.143. Mapa satelital del pueblo de Zacoalco, donde se nota la delimitación por dos vialidades: la carretera hacia el sur, y el cruce de las vías del tren hacia el norte. En la parte noreste se observa el barrio de Las Cebollas, que queda excluido por la fragmentación del tejido urbano debido al cruce de las vías del tren. Imagen satelital obtenida de Google Maps.

Si se observa la ubicación del pueblo a un alejamiento mayor, se nota su cercanía con otras regiones importantes de la cultura del Occidente. Y recordando que la descripción de Mota Padilla es una de las primeras que se hacen sobre los “equipales” de esta región, en otro texto encontramos que ésta, el autor la hace específicamente de sus observaciones en el valle de Cuinao y Cuitzeo.<sup>391</sup> En el mapa de abajo se muestra la cercanía entre Zacoalco de Torres, el lago de Chapala y el valle de Cuitzeo (Fig.144). Alrededor de la zona del lago de Chapala, la concentración de la población en la época de la Conquista, la describe Cervantes Salazar informando que existen muchos pueblos que rodean a este lago.<sup>392</sup> Igualmente el Lago de Chapala es lugar de peregrinaje huichol, ya que la isla de los Alacranes, *Xapawiyemeta*, es parte de su geografía sagrada, (Fig.147).

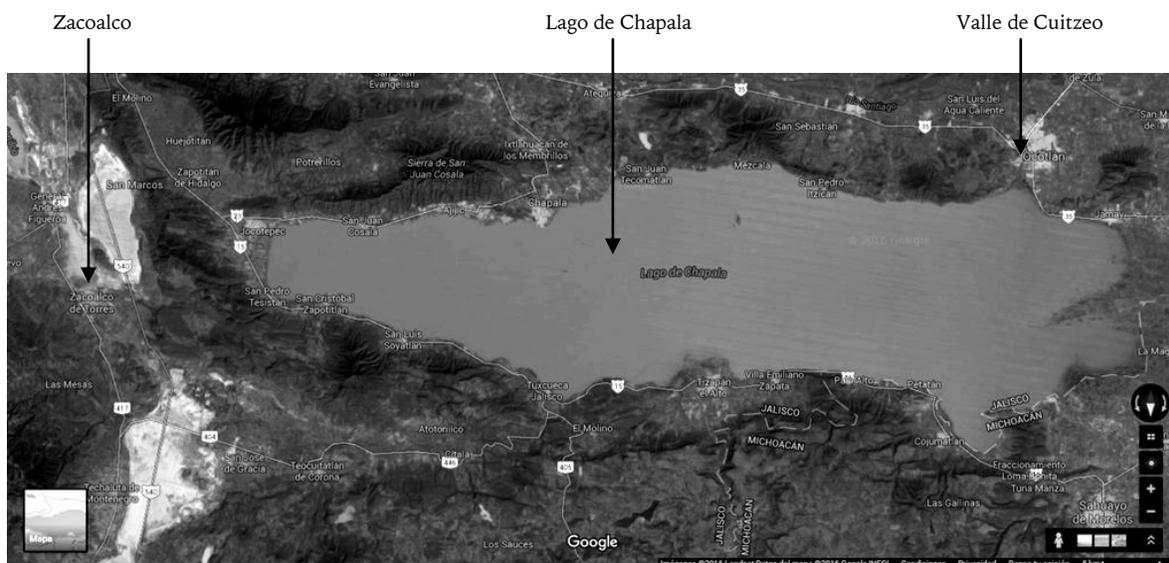


Fig.144. Mapa que muestra la cercanía entre el poblado de Zacoalco de Torres, el valle de Cuitzeo alrededor del lago de Chapala. Imagen satelital obtenida de Google Maps

Siguiendo con las referencias territoriales, en su estudio de dos grupos del Occidente: los cocas y los tecuexes, Carolyn Baus, describe los límites y las relaciones entre ambos. En un primer mapa que muestra de la región, se observan las delimitaciones territoriales entre ambos grupos, así como los puntos de contacto entre estos (Fig.145). En este mapa se nota que la región del lago de Chapala era ocupada por los grupos cocas entre 1530 y 1650 d.C. Así revisando el plano donde se indica la demarcación del pueblo coca y los poblados que integraba, se muestra en éste que el territorio de Zacoalco era de ocupación de esta cultura, junto con Cuitzeo (Fig.146). Por lo que se concluye que el barrio de las Cebollas era un antiguo barrio de indígenas cocas y que ahí fue uno de los pueblos donde se creó y conservó la tradición del equipal mestizo hasta nuestros días.

<sup>391</sup> Carolyn Baus de Czitrom, *Tecuexes y cocas. Dos grupos de la región de Jalisco en el siglo XVI* (México: INAH, 1982). p. 72

<sup>392</sup> Ibid. p. 63



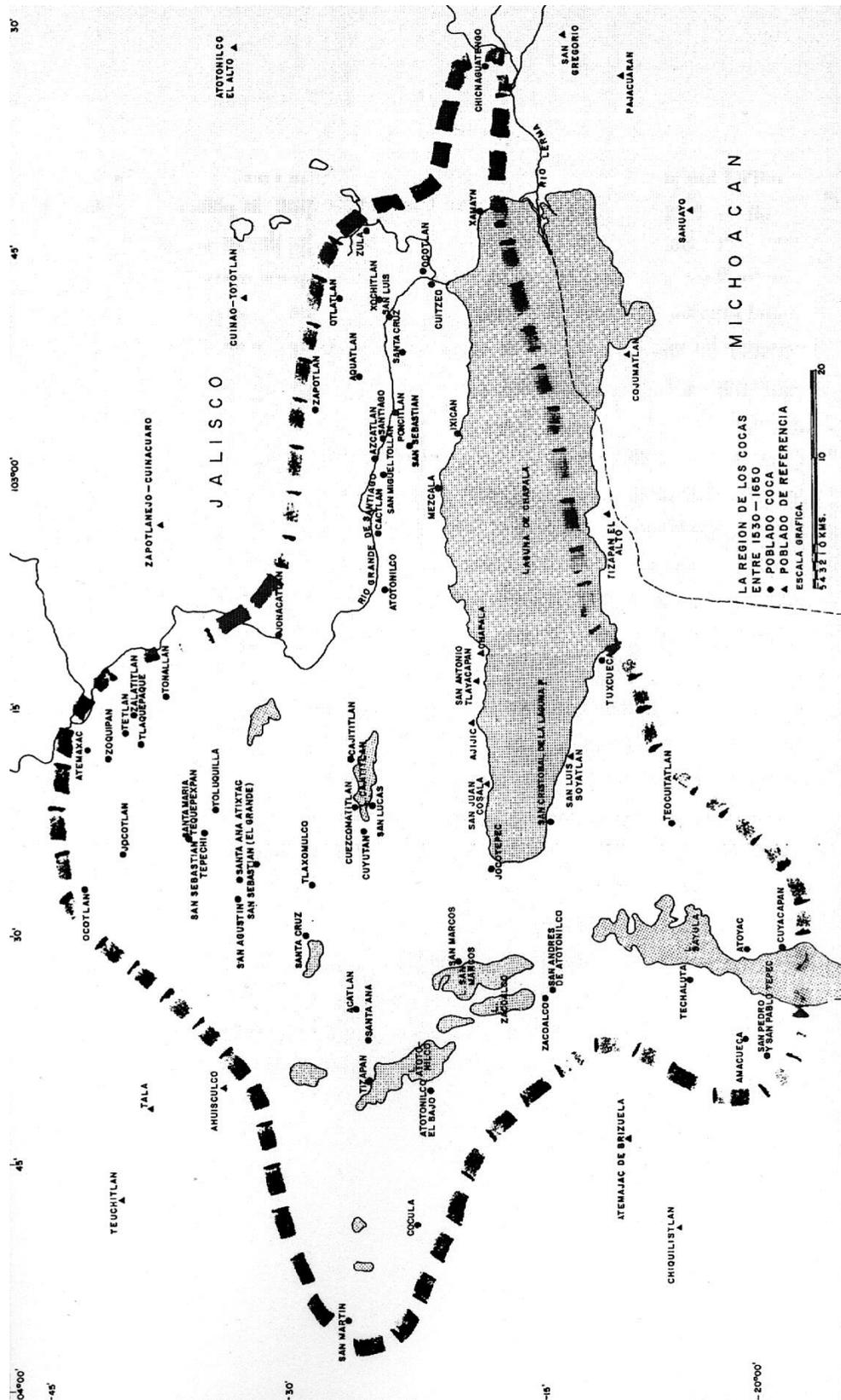


Fig.146. Mapa que muestra la delimitación del grupo coca a la llegada de los españoles. Y señala algunos de los pueblos que agrupaba a esta zona, entre los que encontramos a Zacoalco y a Cuitzeo.  
 Mapa obtenido de Carolyn Baus, en "Tecuexes y cocas..."

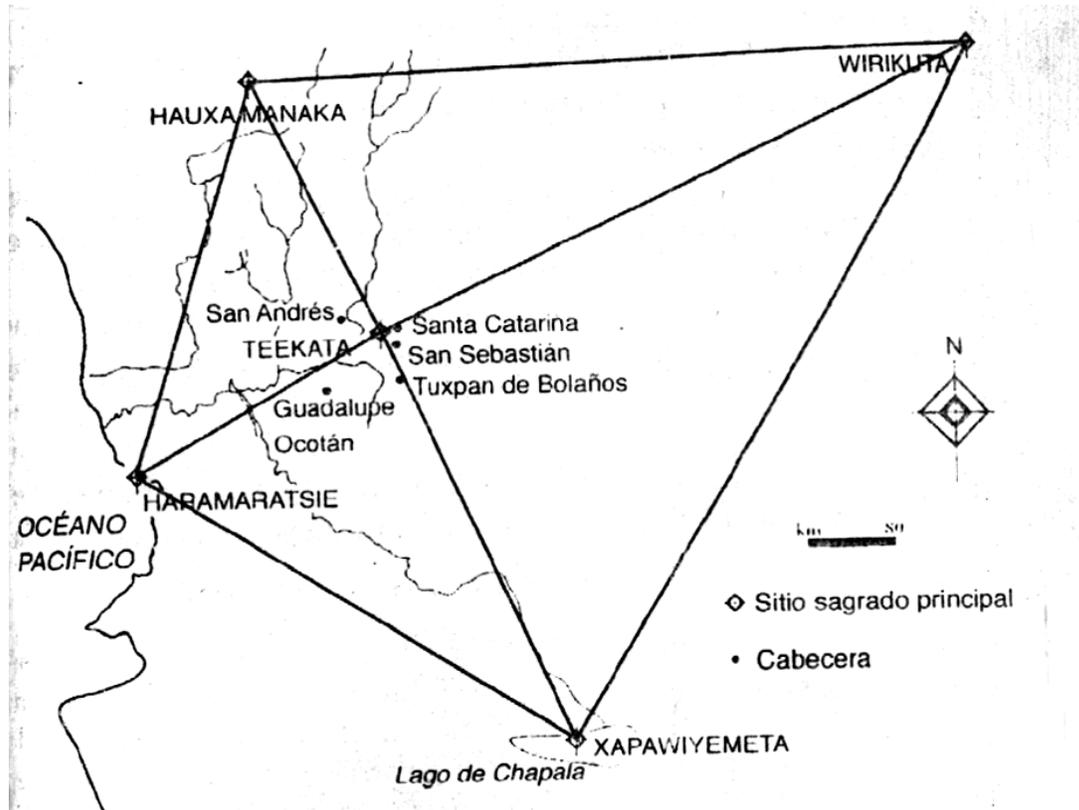
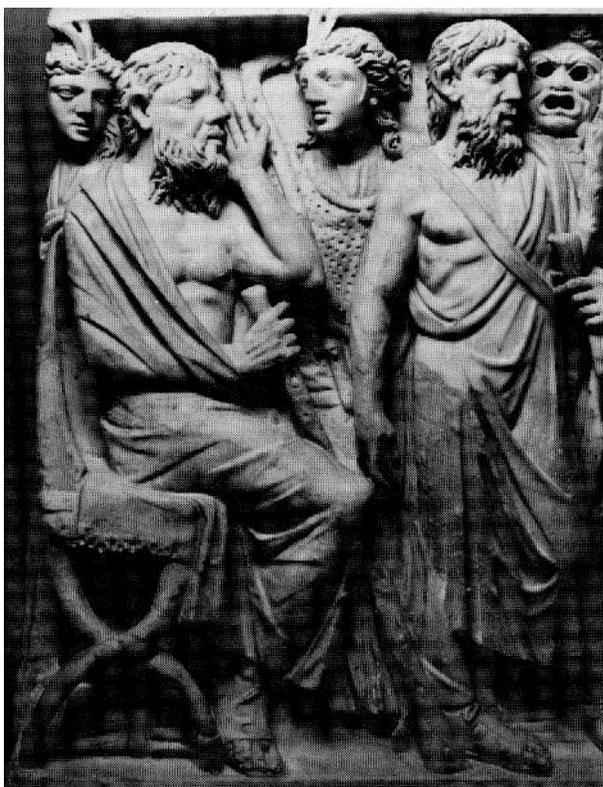


Fig.147. Mapa que muestra la geografía sagrada de los huicholes que conforman los cinco puntos de peregrinación acorde a los cinco rumbos del universo según su cosmovisión. Mapa obtenido de Jesús Jáuregui, en "El *cha'anaka* de los coras..."

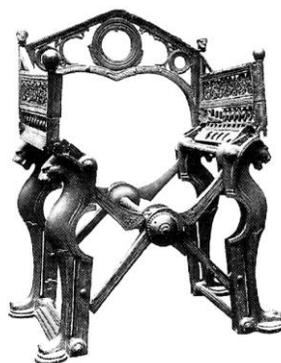
En este momento se cree ya haber demostrado que la fabricación del equipal de Zacoalco fue realizada por indígenas de esa zona y que hasta la fecha se conserva esa tradición prehispánica, pero sin el simbolismo mesoamericano. Lo que se propone es que el equipal se comenzó a fabricar por pedido de los españoles y con fines utilitarios, de ahí que haya sido adecuado ergonómicamente, modificando la altura de los antiguos objetos mesoamericanos, pero todavía fabricado por manos indígenas, en el caso de Zacoalco, de pobladores cocas. De modo que la producción de estos objetos se volvió más regional, difundiéndose y conservándose desde entonces en distintos grupos del Pacífico de México ya como un objeto mestizo.

Algo que apoya en esta conclusión es recordar que los primeros muebles llegados de Europa, era un tipo de mueble de madera que provenía desde la época media, de la silla conocida como Dagoberto, misma que tenía su origen en un modelo griego antiguo, y que en el siglo XVI

continuaba vigente su estilo (Fig.148)<sup>393</sup>, conocida en la Nueva España como “silla de caderas” (ver Fig.110). El proceso de fabricación de este tipo de mueble consistía en ensamblajes como el de “caja y espiga”, al contrario de lo que sucedía en Mesoamérica en donde la técnica de construcción consistía en amarres de fibra como el *ixtle* y el uso de pegamentos de tipo vegetal. De modo que si el equipal hubiera sido de fabricación española se habría concebido con otro tipo de técnica constructiva; pero al haber observado, como se mostró en el registro de su proceso de construcción, que la técnica es de amarres con hilo y pegamento, se afirma que su diseño fue concebido por indígenas que dominaban esa técnica, pero bajo la premisa de realizar una silla de tipo europeo, con fines utilitarios, por lo que requirieron que fuera más alta.



a



b



c

Fig.148. Sillas que se utilizaron en distintas épocas en Europa. a) Silla del periodo griego; b) silla Dagoberto de época medieval; c) proviene de Venecia en el siglo XVI. En la Nueva España, este diseño fue conocido como “silla de caderas”. Fotografías tomadas de Edward Lucie-Smith, en “Furniture. A concise history”

<sup>393</sup> Edward Lucie-Smith, *Furniture. A concise history* (Thames & Hudson, 2005). p. 25, 33 y 60

## Acerca de las dos tradiciones del *icpalli* entre los nahuas

Habiendo revisado los registros que existen acerca del *icpalli* se observa que existen distintas variantes, las cuales pueden agruparse de manera general en dos grupos: el grupo de los “rollos atados” (*xiuicpalli*, *zacaicpalli*, *cuauhxiuicpalli*), y el grupo del prisma cuadrangular con tejido de petate y uso de pieles (*icpalli*, *tepotzoicpalli*). ¿Cómo se pueden explicar ambos grupos? El que corresponde a los “rollos atados”, puede concebirse como un tipo de *icpalli* de menor sofisticación y de manufactura más pobre y sencilla; al contrario del cuadrangular, los cuales presentan un diseño más complejo que tiene una base estructural rectangular y recubierto con tejido de petate, o con pieles de animales. Los primeros pueden ser entendidos como de menor jerarquía social, mientras que los otros asociados a clases poderosas.

Ahora bien, de dónde parte esta conclusión. Para esto es necesario revisar los registros gráficos en los que aparecen estos distintos *icpalli* teniendo en cuenta los acontecimientos históricos de las culturas del Altiplano. El *icpalli* cuadrangular se considera asociado a grupos sociales de mayor importancia debido a que se piensa que estos son los que provienen de la tradición teotihuacana. En los registros que fueron hallados en esta ciudad, las representaciones consisten en el tejido del petate y en una representación geométrica cuadrangular referida al *icpalli* (Fig.21-23).

Pero en lo que consiste a las representaciones que existen en los códices que remiten a la época posclásica, contemporánea a los mexicas, se observa la presencia de los dos tipos de *icpalli*, incluso usados por dirigentes de la misma cultura, ya sea el caso de los texcocanos o de los mexicas. ¿Cómo explicar este hecho? En esto se coincide con la visión de Olivier Guilhem y de Leonardo López Luján<sup>394</sup>, en cuanto a que los “rollos atados” los identifican como pertenecientes de la tradición chichimeca.

En el primer capítulo se propuso que una vez que los mexicas junto con Texcoco y Tlacopan, ganaron la guerra contra los tepanecas de Azcapotzalco se diseñó el *tepotzoicpalli* para conmemorar la liberación de los mexicas quienes se establecieron como el grupo dominante, momento a partir del cual comienzan a legitimarse como herederos de las antiguas tradiciones del Altiplano de las cuales provenía el *icpalli* rectangular. Así vemos que en el *Códice Matritense* (Fig.38a-b), los primeros gobernantes mexicas como *Acamapichtli*, *Huitzilihuitl* y *Chimalpopoca*, o en el caso de Texcoco, *Tlaltecatzin*, *Techotlalatzin* e *Ixtlilxochitl*; todos ellos ocupan el *icpalli* tipo “rollo atado”. A partir de ellos los demás *tlatoque* ya hacen uso de un *tepotzoicpalli* con tejido de petate.

---

<sup>394</sup> Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, “Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder,” *Arqueología Mexicana* XVII, no. 98 (2009): 40-46.

Lo que se cree es que tras ganar la guerra se apoderan del dominio de la zona; en el caso de los mexicas estos ocuparon el lugar de Colhuacán, quienes eran los transmisores y descendientes de los toltecas, asumiéndose de esta manera como los continuadores de la antigua tradición que se había desarrollado en el Altiplano. Un hecho importante en este proceso es la quema de los códices por parte de Itzcóatl, tras lo cual se comenzó a reescribir la historia a favor de los mexicas. Para los pueblos que ya se encontraban asentados en el Valle, estos eran vistos como salvajes chichimecas, por lo que al tomar el control del Altiplano y controlar los registros históricos, se asumieron como los herederos legítimos de los toltecas, apropiándose todos los símbolos de poder, entre los que estaba el *icpalli* rectangular que provenía desde Teotihuacán, modificando su diseño hasta configurar el *tepotzoicpalli*.

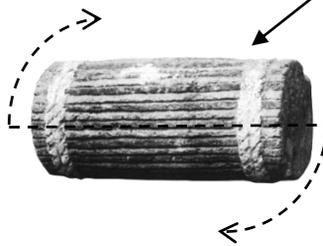
### **La transmisión del *icpalli* de tradición chichimeca a las culturas del Occidente de México**

Según lo analizado en la investigación se propuso que de los grupos toltecas chichimecas el *icpalli* derivó en dos vertientes: la que se conservó en el Altiplano Central y la que se difundió hacia los grupos del Occidente principalmente por la ciudad de El Chanal en Colima. Ahora la pregunta es, ¿cómo explicar y demostrar mediante los registros el modo en que esto se llevó a cabo?

Dos cosas hay que tener en mente para esta explicación. Lo primero es recordar que lo que se afirma según el análisis de Winning sobre las figuras encontradas en El Chanal (Fig.52), es que son de influencia chichimeca y que el personaje principal lo interpreta como *Mixcóatl*, el guerrero dirigente de este grupo. Segundo que entre los tipos de *icpalli* se han determinado provenientes de dos tradiciones: el cuadrangular con tejido de petate de tradición teotihuacana, mientras que el “rollo atado” de tradición chichimeca. Así pues se entiende que los grupos del Occidente heredaron el *icpalli* chichimeca y sobre éste realizaron su interpretación. Esto es lo que se pretende demostrar a continuación recurriendo a los “signos de reconocimiento”.

En el diagrama que se muestra a continuación se ha realizado una propuesta de interpretación teniendo como base al *icpalli* de tipo “rollo atado”. El análisis pretende demostrar una posible evolución y reconceptualización del diseño, tratando de explicar de qué manera los habitantes de El Chanal se apropiaron el *icpalli* y fueron modificando el objeto a partir de una nueva configuración de estructura y solución técnica que derivó en el tamboril de varas entrecruzadas el cual se volvió signo distintivo de las culturas del Occidente hasta nuestros días.

*Icpalli* de tradición chichimeca, heredado a las culturas del Occidente



Girándolo a 90°



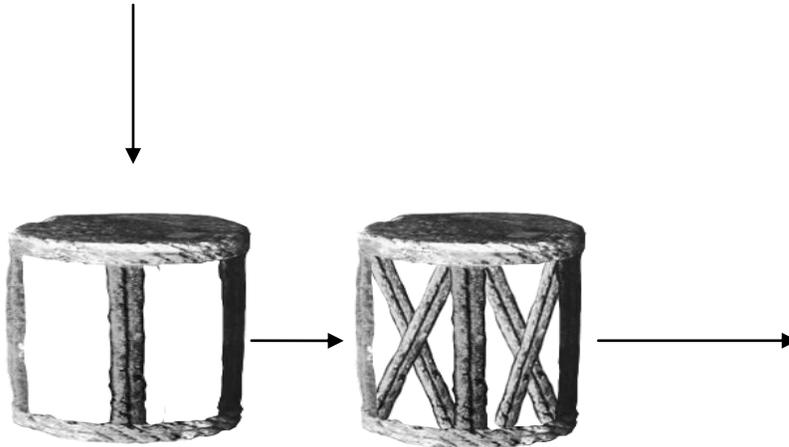
Cortándole extremos



Modificando la escala es similar al usado por la figurilla que Winning describe como Mixcóatl.

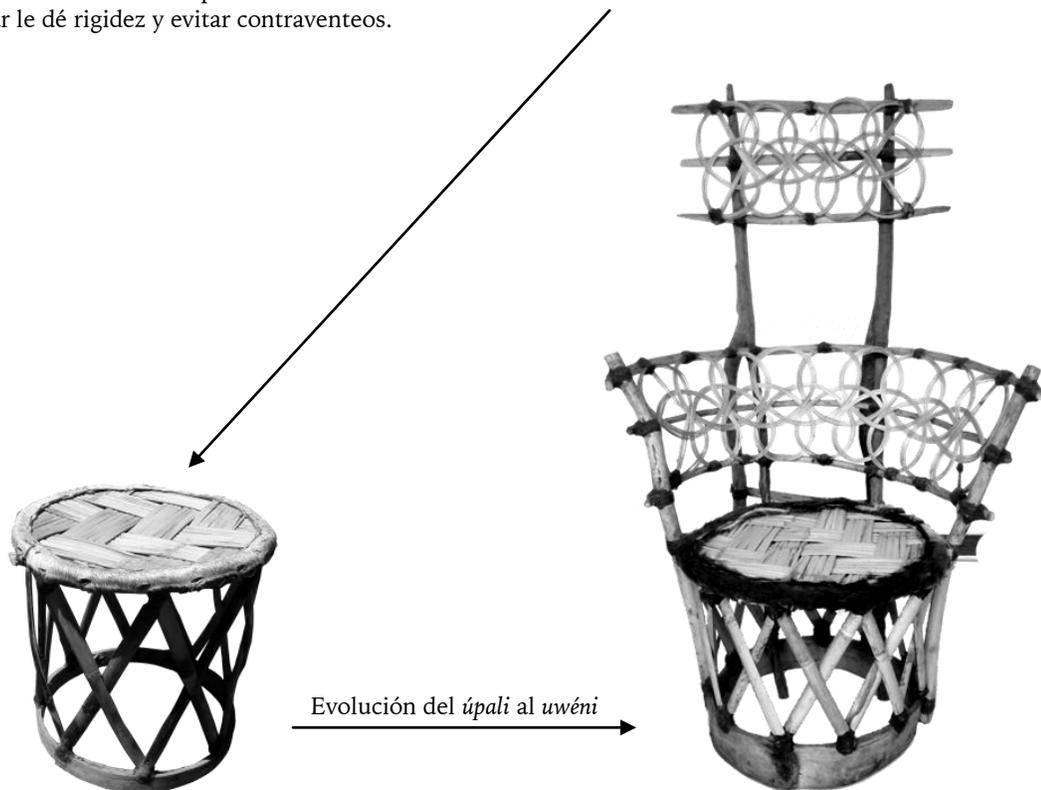


Haciéndole modificaciones estructurales y de estilo.



Si a éste se le quitan varas para aligerarlo, tiene que conservar las del perímetro para poderse sostener utilizando una madera más sólida, igualmente se necesita cruzarle varillas para crear una estructura triangular le dé rigidez y evitar contraventeos.

Haciéndole estas modificaciones al *icpalli* chichimeca se obtiene el proto-úpali, tal como el que es usado por la otra figurilla de El Chanal.



Úpali, tal como se ha conservado por la cultura *wixárika* del Occidente de México. Ejemplar proveniente de la comunidad de Potrero la Palmita, año 2015.

*Uwéni* proveniente de la comunidad *wixárika* de San Andrés Cohamiata, año 2015.

## El equipal: heredero de las culturas prehispánicas del Occidente de México

Se ha visto que el primer antecedente tiene origen en el periodo de Teotihuacán, en donde se dio una primera relación entre el petate y el *icpalli*. Siglos después, cuando los mexicas se instalan en el Valle de México, y ya se han asumido como herederos de las antiguas tradiciones de Mesoamérica, bajo el gobierno de *Itzcoatl*, desarrollaron un nuevo diseño de este antiguo objeto, que ellos habían heredado de los toltecas, como lo señalan. Así, bajo la concepción de la cultura mexica se transforma y crean el *tepotzoicpalli*. En tanto que la apropiación del *icpalli* por parte de las culturas del Occidente deriva de la versión de “rollo atado”, y en este caso en específico fue desarrollado por los pobladores de El Chanal, diseñando un proto-*úpali*; posteriormente fue transmitido a los huicholes quienes lo nombraron *úpali*; el cual tiempo después se reconfiguraría para crear el *uwéni*, ya como un objeto más sofisticado. Y siguiendo esta línea hereditaria, la última interpretación que se hizo es el equipal tradicional de Zacoalco, mismo que se considera un objeto de transición, es decir mestizo.

Ahora sólo queda determinar y demostrar la herencia de las culturas del Occidente en el equipal mestizo, basándose en el *uwéni wixárika*. Para esto es necesario retomar la teoría de Paul Ricoeur, y los “signos de reconocimiento”. Para este análisis se han agrupado en cuatro: el signo de lugar de origen, los signos por agrupamiento de familia, los de forma y materiales, y por último los signos de técnica constructiva y estructural.

El primer signo sobre lugar de origen se refiere a identificar al equipal perteneciente a las tradiciones del Occidente según la región geográfica donde se fabrica, según lo cual se tiene el estado de Jalisco, Colima, Michoacán y Guerrero, principalmente; estados ubicados en el Pacífico que coinciden con la tradición proveniente de El Chanal.

Los signos por agrupamiento de familia, se han considerado así, ya que durante la investigación se observó que los objetos indígenas se dividen jerárquicamente, es decir, que hay un objeto que es utilizado por cualquier persona del grupo social, como el caso *úpali* y del *icpalli*; hay otro que únicamente lo puede utilizar los representantes divinos, que en el caso nahua era el *tepotzoicpalli* y en el caso de los huicholes es el *uwéni*; seguido de estos objetos existen otros para uso específico de los Dioses, así entre los nahuas existió el *teoicpalli* y entre los huicholes están las diferentes variantes del *uwéni* que son de menor tamaño pero dedicados a sus Dioses. En el caso de la cultura mestiza, se tienen los dos primeros equivalentes, aunque estos ya no estén establecidos jerárquicamente, y en tanto que al ser una sociedad prácticamente secularizada, ya no existe el simbolismo de los indígenas y mucho menos hay un objeto equipal dedicado a algún Dios, por lo que en la familia mestiza no existe esta variante. El agruparlos de esta manera también ayuda a comenzar a identificar las similitudes formales entre las tres culturas (Tabla1).

Agrupamiento por familias

Objeto uso Cultura	Uso común	Uso gobernante-sacerdote	Uso de los Dioses
Altiplano Central	 <p><i>Icpalli</i></p>	 <p><i>tepotzoicpalli</i></p>	 <p><i>teoicpalli</i></p>
Occidente de México	 <p><i>úpali</i></p>	 <p><i>uwéni</i></p>	 <p><i>uwéni</i></p>
Mestizo	<b>Uso indiferenciado</b>		<i>no aplica</i>
	 <p><i>equipal loco</i></p>	 <p><i>equipal</i></p>	

Tabla 1. Tabla para indicar el agrupamiento por familias según los distintos grupos culturales, en base al uso de cada uno de los objetos.

Los signos de forma y materiales, son los que se consideran elementos de reconocimiento según las permanencias o referencias formales entre unas y otras culturas. Así que basándose nuevamente en el Tabla 1, nótese en la primera columna el equivalente formal según un objeto pequeño y de bajas dimensiones, que comienza con el *icpalli*, continúa con el *úpali* de forma cilíndrica (derivada del “rollo atado”), y entre éste y el “equipal loco”, la relación es ya muy directa: ambos son cuerpos cilíndricos estructurados por varas entrecruzadas, tradición proveniente de El Chanal, según se ha analizado. Pasando a la línea de los objetos usados por el gobernante o sacerdote, se ve nuevamente la liga entre los tres. El *tepotzoicpalli* será una unión entre el *icpalli* y el respaldo que se agrega; esto mismo aplica para el *uwéni*, el cual parte del *úpali*, y sobre éste se adhieren los postes que conforman los brazos y el respaldo; por último estas mismas observaciones son aplicadas al equipal, que parte del “equipal loco”, aunque la base va a modificarse de ser circular a tener forma de arco, pero conserva toda la estructura de manera similar a la versión pequeña.

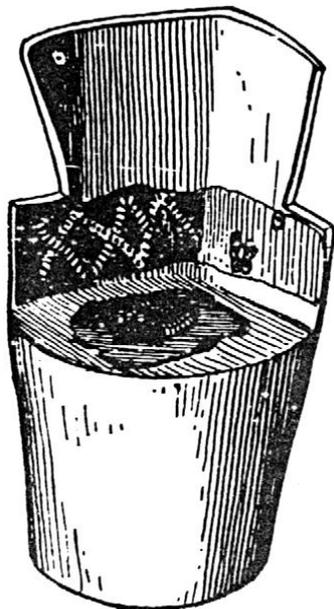
En el caso de los objetos huicholes y los mestizos, hay que resaltar las similitudes estructurales y formales: ambos parten de un tamboril cilíndrico de varas entrecruzadas, y en ambos casos a este tamboril le son adicionados largueros mediante amarres los cuales conforman la parte alta del cuerpo. Así, por último en este grupo de signos de reconocimiento, hay que notar una constante en el material, la cual es el uso del petate, que como se sabe fue uno de los símbolos más importantes para las culturas del Altiplano que representaba al gobierno, y por lo cual estos objetos eran recubiertos con este tejido; característica que hasta nuestros días permanece indicando su herencia desde Teotihuacán.

Así bien, los últimos signos de reconocimiento, los de la técnica constructiva y estructural, son los que se consideran más reveladores para poder identificar la herencia del equipal. En primer lugar, se hace referencia nuevamente al tejido del petate. En el caso del *icpalli* y del *tepotzoicpalli* se sabe que el cuerpo de ambos era recubierto totalmente con este tejido, aunque se ignora de qué manera estaba estructurado. Esta característica del *tepotzoicpalli* se ha aplicado a una versión más austera del equipal, en la que el cuerpo era recubierto de petate; aunque en la actualidad ya no los hacen de esta manera, pero de Winning se tiene un registro fotográfico (Fig.149).

En este equipal de la década de los setenta, se observan algunas diferencias con el actual, pero también ayuda para encontrar muchas similitudes tanto con el *uwéni* como con el último *icpalli*. En primer lugar nótese que la base es completamente cilíndrica, conserva la estructura del *úpali*. Después, los brazos que se unen al respaldo están hechos a partir de un arco concéntrico a la base del tamboril, tal y como se observa en el *uwéni*. Por último se observa que el asiento y el

respaldo están completamente forrados con petate, como el *tepotzoicpalli*. Ahora, sobre la forma del respaldo, compárese con una de las versiones para los Dioses de los huicholes, la que está dedicada a *Tate Tuliriki'ta*, y se comprueba que geoméricamente son idénticos, sin considerar la base de estacas entrecruzadas.

*wixárika*



Versión *wixárika*, dedicada a *Tate Tulirikita*.  
Referencia: Fig.72

mestizo



Fig. 149. Equipal de Zacoalco, Jalisco, 1974. Fotografía tomada de Winning en, "El arte prehispánico del Occidente de México"

A continuación se revisa por pasos, aunque de manera general, el proceso constructivo tanto del equipal como del *uwéni*. Primeramente nótese la estructura primaria que consiste en el tamboril. En ambos casos parten de una base de madera a la cual se le amarran travesaños diagonales que se entrecruzan; en el caso del equipal actual, debido a la anchura de estas piezas, no es tan notorio el entrecruzamiento, pero en el diseño anterior sí se observaba. Si se mira desde arriba esta primera fase constructiva se comprueba la similitud en la forma tipo flor, (Fig.150)

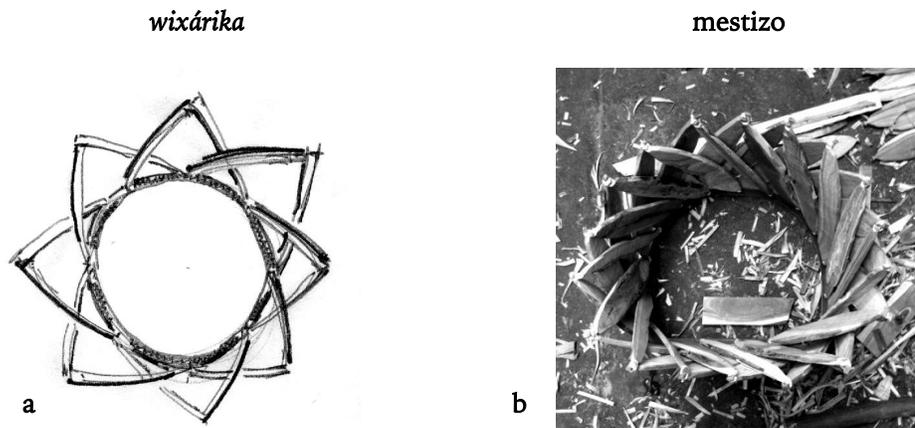


Fig. 150. Dibujo esquemático de la estructura de la base del *uwéni* (a) comparada con la estructura de la base del equipal (b). Dibujo realizado por el autor. Fotografía tomada por el autor

Ahora se revisa el siguiente aspecto constructivo, el que forma el asiento. En ambos casos se le amarra una guarnición en la parte superior de la estacadura, y se le cruza un travesaño para soportar el peso, enseguida se realiza un enmezcalado, que en el caso del equipal es de fibra de maguey y en el caso del *uwéni* es de tiras de cuero de venado. Una vez realizado el tejido se coloca el petate que se recorta a la forma del asiento, en el caso del *uwéni* se recubre el perímetro con piel de venado, y en el equipal se recubre completamente con piel de cerdo (Fig.151).

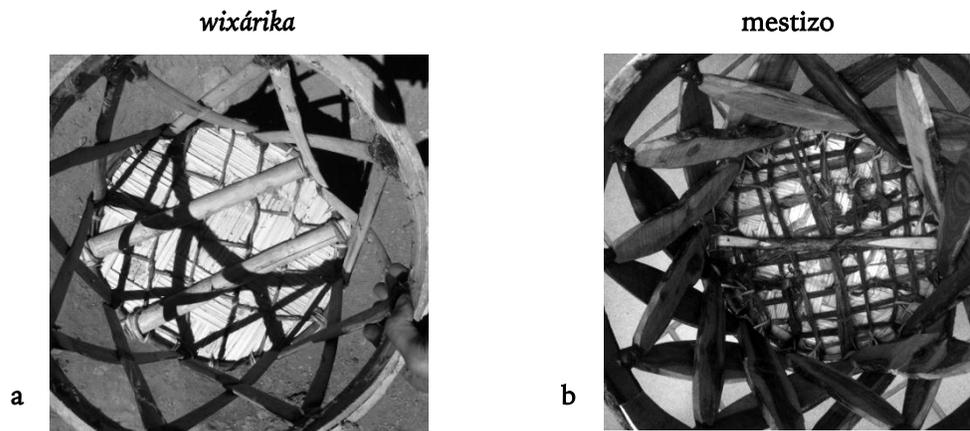


Fig. 151. A la izquierda se observa la estructura de un *úpali* (a), y a la derecha de un equipal loco (b). Ambos objetos presentan el travesaño que soporta el asiento, seguido de un tejido en red y posteriormente la colocación del petate como base del asiento. Fotografías tomadas por el autor

Otro elemento importante de la técnica indígena, es la unión de dos piezas hecha con hilo de *ixtle* y posteriormente sellado con un tipo de cola vegetal, que en Zacoalco llaman pegadura. En los dos casos sigue vigente el uso de esta técnica de amarre y pegado, a pesar que en la fabricación del equipal se ha cambiado el uso del *ixtle* por un hilo sintético llamado rafia, y la pegadura de cola vegetal, por polímeros; donde vemos la clara influencia industrial de la época moderna. (Fig.152)

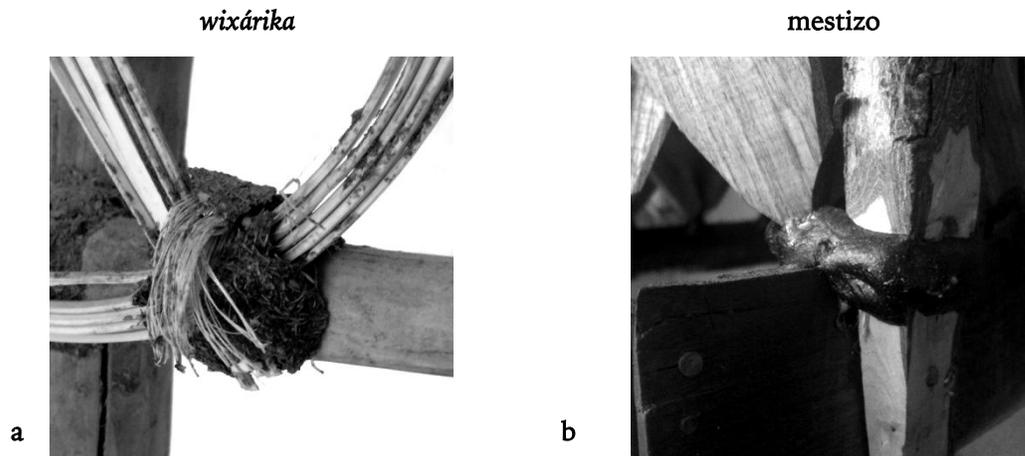


Fig. 152. a) Detalle de unión en el *uwéni*, entre el peinazo del respaldo, un larguero trasero y el tejido de fibra. En la imagen se observa el ixtle, así como el pegamento orgánico. b) Detalle de unión del equipal, entre la base, el larguero frontal y un travesaño diagonal, donde se alcanza a ver un poco lo blanco de la rafia, así como la textura sintética de la pegadura. Fotografías tomadas por el autor

Por último, como parte fundamental de la estructura están los largueros que se adhieren al tamboril, los cuales ayudan a conformar el respaldo y los brazos (Fig.153). El *uwéni* tiene cuatro: dos frontales y dos laterales horquillados de mayor altura; mientras que el equipal tiene cinco: dos frontales, dos laterales y uno central. A cada uno se le colocan distintos recubrimientos: en el *uwéni* se coloca en el respaldo y los brazos un tejido de carácter simbólico; en el caso del equipal, se recubre completamente con piel de cerdo, influencia que proviene de los españoles, ya que el uso de esta piel se integró a la cultura mestiza a partir de la Conquista, según refiere Óscar Salinas.<sup>395</sup>

Hasta el momento no se sabe a ciencia cierta de qué etnia fue retomado el equipal; lo que sí se puede afirmar es que proviene de la tradición de las culturas del Occidente, de las cuales los huicholes son quienes han mantenido vivo este objeto antiguo bajo la tradición mesoamericana, por lo cual Winning piensa que es de ellos de quienes descende, afirmando que “la forma y la técnica constructiva de estas sillas proviene de los indios huicholes de Nayarit, quienes durante siglos guardaron sus antiguas tradiciones en su incomunicado país serrano”. Esto puede tomarse por cierto si se considera que hasta el momento no se ha encontrado ningún registro de algún objeto con las características del *uwéni* en ninguna otra parte del Occidente ni de Mesoamérica, siendo los *wixaritari* los únicos que conservan un objeto con estas particularidades.

<sup>395</sup> Salinas, *Tecnología y diseño en el México prehispánico*. p. 98



Fig. 153. a) *Uwéni* visto de perfil, donde podemos apreciar como característica de su estructura la adherencia de largueros para conformar el respaldo; b) vista lateral del equipal de Zacualco. Se nota el mismo sistema estructural del *uwéni*: base de travesaños diagonales y largueros adheridos a éste sujetos por medio de marres de hilo y pegadura. Fotografías tomadas por el autor.

### Retomando la tradición

Así pues, queda sustentada la tesis, según la cual al restablecer la herencia cultural del equipal se resignifica, reconociéndose como creación indígena, fundamentando su origen perteneciente al mundo prehispánico, y por lo tanto en un pasado remoto más allá del tiempo histórico, más allá de la temporalidad humana, situado en *illo tempore*, en el tiempo mítico donde fue concebido por los Dioses mesoamericanos, reinstaurándole su completa dimensión simbólica, que tras la Conquista había quedado en el olvido.

De modo que a partir de la Revolución Mexicana del siglo XX, se inició por parte de artistas, intelectuales, arquitectos, músicos, diseñadores, entre otros, esta búsqueda hacia el origen de nuestra identidad cultural, tras lo cual se comenzó a hurgar en los registros materiales que se habían conservado hasta el momento. Quedaba atrás la influencia europea de la Colonia y del Porfiriato para quienes habían decidido emprender ese retorno al origen, tratando de recuperar la memoria del pasado mesoamericano. Así pues, se fueron reincorporando más elementos de aquella realidad a la nuestra, entre los que hizo aparición el equipal, el cual puede ser comprendido como un héroe de la cultura material que ha logrado mantener viva una tradición milenaria. Y que entre el silencio que mantuvo a lo largo de siglos, siempre nos habló entre susurros, esperando ser escuchado, sobreviviendo para transmitirnos su mensaje sagrado.

Ahora vemos que a diferencia de los retratos que se hicieron durante la Colonia, en los cuales los personajes de las clases altas posaban junto a sillas de estilo europeo; los artistas mexicanos del siglo XX retoman el equipal como mueble simbólico asociado a nuestras raíces indígenas. Nuevamente, después de cuatrocientos años, vuelve aparecer de manera simbólica como asiento de personajes importantes dentro de la cultura mexicana, no ya como en la antigua Mesoamérica, ahora es muestra de herencia y una manera de entablar continuidad con nuestro pasado para quienes nos identificamos con las raíces indígenas; y es en ese sentido que mantiene todavía su carga espiritual: ocupar “el lugar del equipal” es ocupar el lugar de nuestros abuelos; es decir yo me reconozco heredero de las tradiciones indígenas. Es sinónimo de respeto y memoria por nuestro propio pasado prehispánico. Y creo que esa es una interpretación actual de ocupar “el del equipal”. Así como mencionaba Chimalpain (ver pág. 86), que al restablecerse el *petate* y el *icpalli*, era una manera de reparar la liga con la tradición de las culturas antiguas de Mesoamérica; así pues que nuevamente en México se despierten los mitos y se restablezca la tradición:

*iMa moteca in petlatl in icpalli!*



## Bibliografía consultada

- Acevedo Whitehouse, Yleana. *El camino del héroe, soñador de lluvia y granizo. Elementos que conforman el mundo de los graniceros a través de una perspectiva arquetípica*. Indiana: Trafford, 2014.
- Alcina Franch, José. “Tlálóc y los tloques en los códices del México Central”, en *Estudios de cultura náhuatl*, Vol. 25. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1995.
- Alvarado Tezozómoc, Hernando. “Crónica Mexicáyotl”, en *Tres Crónicas Mexicanas*. Paleografía y traducción de Rafael Tena. México: CONACULTA, 2012.
- Anguiano Fernández, Marina. “Müüiqui Cuevixa: ‘Time to Bid the Dead Farewell’”, en *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Arias Montes, Victor. *Juan O’Gorman. Arquitectura escolar 1932*. México: UNAM, UAM, Facultad del Hábitat, 2005.
- Arriarán, Samuel. *La fábula de la identidad perdida: una crítica a la hermenéutica contemporánea*. México: Editorial Itaca, 1999.
- Aveni, Anthony F. *Observadores del cielo en el México antiguo*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Batalla Rosado, Juan José, y José Luis de Rosas. *La religión azteca*. Madrid: Trotta, 2011.
- Baus de Czitrom, Carolyn. *Tecuexes y Cocas. Dos grupos de la región de Jalisco en el siglo XVI*. México: INAH, 1982.
- Berger, Arthur Asa. *What objects mean: an introduction to material culture*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press, 2009.
- Boone, Elizabeth Hill. “Venerable place of beginnings. The aztec understanding of Teotihuacan.” En *Mesoamerica’s classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, and Scott Sessions. Utah: University Press of Colorado, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1994.
- Broda, Johanna. “Estratificación social y ritual mexicana. Un ensayo de antropología social de los mexica.” *INDIANA* 5 (1979): 45–82.
- . “Las fiestas aztecas de los Dioses de la lluvia.” *Revista Española de Antropología Americana* 6 (1971).
- Cabrera, Luis. *Diccionario de aztequismos*. México: Ediciones Oasis, 1988.
- Cáceres, Gloria, y Hugo Salas. *El mueble artesanal*. México: FONART, 1982.
- Campi, Isabel. *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México, D.F.: Designio, 2013.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Evolución del mueble en México*. México: INAH, 1957.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Chimalpahin, Domingo. “Crónica mexicana en español.” En *Tres Crónicas Mexicanas*. Paleografía y traducción de Rafael Tena. México: CONACULTA, 2012.
- . *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacán*. Vol. I. Traducción y paleografía de Rafael Tena. México: CONACULTA, 2003.

- Clavigero, Francisco Saverio. *Historia Antigua de Mèxico [sic]*. London: R. Ackermann, Strand, 1826.
- Collingwood, Robin George. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Comisarenco Mirkin, Dina. *Diseño industrial mexicano e internacional. Memoria y futuro*. México: Trillas, 2006.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. “Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas.” CDI, México, 2008.
- Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: Attame, 1994.
- “Connaitre L’histoire Du Meuble de Terrasse Mexicain |.” Accessed April 3, 2016. <http://www.coachimport.com/meuble-de-terrasse/>.
- Davies, Nigel. *Los antiguos reinos de México*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *The Toltecs. Until the Fall of Tula*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1978.
- De Jordán, Dahlgren. “Semejanzas y diferencias entre coras y huicholes en el proceso de sincretismo.” En *Coras, huicholes y tepehuanes*, ed. Thomas B. Hinton. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007.
- Duverger, Christian. *El primer mestizaje*. México: Taurus, 2007.
- Edward, Sapir. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. España: Alianza, 2011.
- . *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós, 2010.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 2013.
- Escalante, Pablo. *Historia de la vida cotidiana en México: Tomo I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Escandón, Arturo. “La influencia francesa en el mueble mexicano.” En *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide. 118. México: Artes de México, 1969.
- Florescano, Enrique. *El mito de Quetzalcóatl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. México: Taurus, 2012.
- Flusser, Vilém. “La sociedad alfanumérica.” *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no. 9 (2005): 95–110.
- Furst, Peter T. “Myth as history.” En *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnós, 2011.
- Garbana, Antonio. “El mueble del siglo XVI y su origen español.” En *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide. 118. México: Artes de México, 1969.
- Garibay, Ángel Ma. “Vocabulario de las palabras y frases que usa Sahagún en su obra.” En *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún. México: Porrúa, 2013.
- Garza Usabiaga, Daniel. “Arquitectura en México después de la Revolución.” En *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, ed. Luz María Sepúlveda, Vol. VI. México: CONACULTA, 2013.

- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Gillmor, Frances. *Moteczuma Ilhuicamina. "El flechador del cielo"*. México: Diana, 1973.
- Gombrich, Ernst H. *Breve historia del mundo*. México: Océano, 2004.
- Gómez de Orozco, Federico. *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- González Bloch, Miguel Ángel. "Culto al sol: tributo a la epistemología de Edmund Leach." En *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, coords. Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría, y Victor Franco Pellotier. México, D.F.: CIESAS / UAM, 1996.
- González González, Javier. *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. México: FCE, INAH, 2011.
- González Torres, Yólotl. *El culto a los astros entre los mexicas*. México: SEP Setentas Diana, 1981.
- Graulich, Michel. *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca*. México: Ediciones Era, 2014.
- Grimes, Joseph E., y Thomas B. Hinton. "Huicholes y coras." En *Coras, huicholes y tepehuanes*, ed. Thomas B. Hinton. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Grondin, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Herder, 2014.
- Hall, Edward T. *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- . *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI, 2011.
- Henestrosa, Ma. Josefa. "La influencia inglesa sobre el mueble mexicano." En *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide. 118. México: Artes de México, 1969.
- Jáuregui, Jesús. "El cha'anaka de los coras, el tsikuri de los huicholes y el tamoanchan de los mexicas." En *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México: INAH, 2003.
- Jáuregui, Jesús, y Johannes Neurath. "El pasado prehispánico y el presente indígena: Seler, Preuss y las culturas del Gran Nayar." En *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México: INAH, 2003.
- Knab, Tim. "Huichol-Nahuatl borrowings and their implications in the ethnohistory of the region." *International Journal of American Linguistics* 42, no. 3 (1972): 261–64.
- Kopytoff, Igor. "The cultural biography of things: commoditization as process." En *The social life of things: commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Kuper, Adam. *Cultura: la versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Le Clézio, Jean-Marie. *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- León-Portilla, Miguel. *La tinta negra y roja*. México, D. F.: Ediciones Era, 2012.
- "Leyenda de Los Soles." En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducción de Rafael Tena. México: CONACULTA, 2011.
- Limón Olvera, Silvia. *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- López Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Lubar, Steven, y W. David Kingery, eds. *History from things: essays on material culture*. Washington: Smithsonian Books, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Furniture. a concise history*. Thames & Hudson, 2005.
- Lumholtz, Carl. *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1986.
- . *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*. Vol. I. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1904.
- Malbrán Porto, América. "Las tablas de la Conquista en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina." Accessed March 25, 2016. [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/dearchivos/dearch\\_malbran01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_malbran01.html).
- Malinowski, Bronislaw. *Magic, science and religion and other essays*. Waveland Press, Inc., 1992.
- Mallet, Ana Elena. "La exposición de 1952: El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México." En *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner / Museo Franz Mayer, 2006.
- Martínez del Río de Redo, Marita. "La influencia oriental en el mueble mexicano." En *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide. 118. México: Artes de México, 1969.
- Mata Torres, Ramón. "El maíz fue venado." En *Corazón de venado*, ed. Pablo Ortiz Monasterio. México: Casa de las Imágenes, 1998.
- Maturana, Humberto. *Desde la biología a la psicología*. Buenos Aires: Lumen, 2004.
- Millon, Clara. "A reexamination of the Teotihuacan tassel headdress insignia." En *Feathered serpents and flowering trees. Reconstructing the murals at Teotihuacan*, ed. Kathleen Berrin. Seattle: University of Washington Press, 1988.
- Mithen, Steven. *Los neandertales cantaban rap*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México: Editorial Porrúa, 2001.
- Montemayor, Carlos. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *Diccionario del náhuatl en el español de México*. México: UNAM, 2007.
- Myerhoff, Barbara G. *Peyote hunt: the sacred journey of the huichol indians*. United Kingdom: Cornell University Press, 1976.
- Nava, José Antonio. "Hikuri Neirra." En *Corazón de Venado*, ed. Pablo Ortiz Monasterio. México: Casa de las Imágenes, 1998.
- Neurath, Johannes. *Huicholes*. México: CDI : PNUD, 2003.
- Neurath, Johannes, y Arturo Gutiérrez. "Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes)." En *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México: INAH, 2003.
- Nicholson, H. B. "The iconography of the feathered serpent in late postclassic Central Mexico." En *Mesoamerica's classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, y Scott Sessions. Utah: University Press of Colorado, 2002.
- Noguez, Xavier. *Escultura tolteca*. México: CONACULTA, 1998.
- Oles, James. *Arte y arquitectura en México*. México: Taurus, 2015.

- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Olivier, Guilhem, y Leonardo López Luján. “Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder.” *Arqueología Mexicana* XVII, no. 98 (2009): 40–46.
- Organización Internacional del Trabajo. “Convenio Número 107 sobre pueblos indígenas y tribales.” OIT, Ginebra, 1959.
- . “Convenio Número 169 sobre pueblos indígenas y tribales.” OIT, Ginebra, 1989.
- Ovando, Carlos de. “La taracea mexicana.” En *El mueble mexicano*, ed. Teresa Castello Yturbide. 118. México: Artes de México, 1969.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad / Postdata / Vuelta a el laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pérez Guartambel, Carlos. *Justicia indígena*. Ecuador: Universidad de Cuenca, 2006.
- Preuss, Konrad T. “La boda del maíz y otros cuentos huicholes.” En *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.
- . “On the huichols.” En *People of the peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- . “Paralelos entre los antiguos mexicanos y los actuales indígenas huicholes.” En *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2007.
- Rojas, Beatriz. *Los huicholes en la historia*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, 1993.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 2013.
- . *Primeros Memoriales*. Facsimile Edition. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1993.
- Sahlins, Marshall. *La ilusión occidental de la naturaleza humana*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Salgado, Agustín. “Tepito: La Historia de Un Barrio Donde Es Caro El ‘Impuesto a La Ingenuidad’ - La Jornada.” Accessed February 28, 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/16/index.php?section=capital&article=041n1cap>.
- Salinas Flores, Óscar. “La obra de una vida.” En *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner / Museo Franz Mayer, 2006.
- . *Historia del diseño industrial*. México: Editorial Trillas, 1992.
- . *Tecnología y diseño en el México prehispánico*. México: Designio, 2010.
- Sánchez, Rosa Virginia. “La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-2010. El patrimonio popular.” En *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, Vol. IV. México: CONACULTA, 2013.
- Schaefer, Stacy B. “The cosmos contained. The temple where sun and moon meet.” En *People of the*

- peyote. Huichol indian history, religion and survival*, coords. Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Séjourné, Laurette. *El Universo de Quetzalcóatl*. México: Fondo de cultura económica, 2013.
- . *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Seler, Eduard. “Indios huicholes del estado de Jalisco.” En *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, coords. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- Subirats, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México: Siglo XXI, 2012.
- . *Una última visión del paraíso. Ensayo sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sugiyama, Saburo. “Teotihuacan as an origin for postclassic feathered serpent symbolism.” En *Mesoamerica’s classic heritage. From Teotihuacan to the aztecs*, coords. David Carrasco, Lindsay Jones, y Scott Sessions. Utah: University Press of Colorado, 2002.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnós Alianza Editorial, 2002.
- Taube, Karl A. “La serpiente emplumada en Teotihuacán.” *Arqueología Mexicana* IX, no. 53 (2002): 36–41.
- Tello, Aurelio. “Rasgos nacionales en la música de concierto del siglo XX.” En *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, Vol. IV. México: CONACULTA, 2013.
- Torquemada, Fray Juan De. *Monarquía Indiana Vol. 3*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Tovar, Juan de. *Origen de los mexicanos*. Madrid: Dastin S.L., 2001.
- Ugalde, Alejandro. “Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras.” En *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, ed. Luz María Sepúlveda, Vol. VI. México: CONACULTA, 2013.
- United Nations. “Resource kit on indigenous peoples’ issues.” United Nations, Nueva York, 2008.
- . “The United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples.” Asia Pacific Forum / United Nations, 2013.
- Vygotsky, Lev. *Pensamiento y lenguaje*. México: Quinto Sol, 2012.
- Wasson, Robert Gordon. “Xochipilli. ‘Príncipe de las flores.’” *Revista de La Universidad de México*, no. 11 (1982): 10–18.
- Winning, Hasso Von, Phil C. Weigand, y Eduardo Williams. *El arte prehispánico del Occidente de México*. Colegio de Michoacán, 1996.
- Zingg, Robert M. *Los huicholes: una tribu de artistas*. Vol. I. México D.F.: CDI, 2012.
- . *Los huicholes: una tribu de artistas*. Vol. II. México D.F.: CDI, 2012.
- “Zona Arqueológica El Chanal.” Accessed March 1, 2016. <http://www.inah.gob.mx/es/zonas/151-zona-arqueologica-el-chanal>.