



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

**LOS MOTIVOS FLORALES EN LOS TEXTILES DE ZINCANTÁN, CHIAPAS.
UN TESTIMONIO DE NUESTRA CULTURA.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
INÉS DE ANTUÑANO RIVEROLL

DIRECTOR DE TESIS:
DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA (FAD)

SINODALES:
Dr. Jaime Alberto Reséndiz Gonzales (FAD)
Mrta. Patricia Valero Cabañas (FAD)
Mrta. Leticia Arroyo Ortiz (FAD)
Mrto. Mauricio Orozpe Enríquez (FAD)



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción

1. Zinacantán	19
1.1. Breve historia del municipio	19
1.2. Zinacantán en la actualidad	28
1.2.1. Economía	37
1.2.2. Religión	41
1.2.3. La importancia y el significado de las flores en la cultura	45
2. Producción textil de Zinacantán	53
2.1. Antecedentes de la producción textil	53
2.2. El textil en la actualidad	63
2.2.1. Técnicas actuales	66
2.2.2. Las flores en los textiles	71
2.2.2.1. Desarrollo histórico del diseño textil	74
3. Motivos florales en los textiles de Zinacantán	85
3.1. Una visión desde el diseño gráfico, análisis de prendas	85
3.2. Cinco aspectos del diseño	122
3.2.1. Estética	122
3.2.2. Simetría	125
3.2.3. El color como vínculo con el significado	129
3.2.4. La imitación (mimetismo)	134
3.2.5. Patrones universales (arquetipos)	158
4. Propuesta de libro ilustrado	173
4.1. Maqueta	173
4.2. Propuesta conceptual	188
Conclusiones	191
Índice de imágenes	193
Bibliografía	199

Agradecimientos

Este trabajo se terminó gracias a la voluntad de quienes conforman la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco la ayuda dedicación y tiempo de mi director de tesis el Dr. Eduarado Chavez para llevar a buen término esta investigación. A la Dra. Marina Garone Gravier, sin su ayuda, comentarios y dirección esta tesis no hubiera sido posible.

A la Mtra. Leticia Arroyo Ortiz, Mtra. Patricia Valero Cabañas, Mtro. Mauricio Orozpe Enríquez y al Dr. Jaime Alberto Resendíz Gonzáles, por su tiempo y comentarios que enriquecieron el presente trabajo.

A Karla Pérez Canovas y a todas las mujeres de la Cooperativa Malacate, por compartir conmigo su tiempo y conocimientos.

A Fomento Cultural Banamex, Museo de Textiles del Mundo Maya y el Museo de Arte Popular, por su amabilidad y permitirme el acceso a su acervo de textiles.

A el Maestro Gerardo Susán, por su dedicación y paciencia.

A Josemaría, Gabriel y mi familia por su apoyo y motivación.

A las mujeres tejedoras de Zinacantán, sin ellas este trabajo no sería viable.

Introducción

El presente trabajo es una investigación que tiene como objetivo comprender el significado de la flora representada en los textiles de zincantecos, es decir, oriundos de la región de Zinacantán, para poder reinterpretar su sentido y plasmarlo en un libro ilustrado para niños.

El municipio de Zinacantán se encuentra en el estado de Chiapas, en la República Mexicana, en la zona conocida como Los Altos de Chiapas. La producción textil de esta comunidad se caracteriza por estar ornamentada con flores; las variedades representadas en la flora imaginaria y local son infinitas, tanto en su concepción como en su realización. Los diseños plasmados en los textiles tienen un gran valor logrado por el uso de los elementos visuales del diseño, el empleo en conjunto de estos elementos da lugar a diseños de una gran riqueza visual a la par de su contenido conceptual que lo sustenta. La riqueza visual de los textiles de Zinacantán es evidente, por ello es importante llevar a cabo un estudio más amplio en donde la disciplina del diseño esté presente. El interés por estudiar estas prendas surge de la necesidad de reconocer y rescatar su valor cultural.

En esta investigación se realizará un análisis de los motivos florales en los textiles de Zinacantán desde el punto de vista del diseño gráfico, a través del análisis de las imágenes de las flores. Nos centraremos en estudiar las estructuras de diseño popular y tradicional que desarrolla esta comunidad. Se tomará en cuenta el pasado histórico y el valor propio del objeto, para comprender el significado del uso de las flores en dicha comunidad, y así entender el mundo simbólico en el que se encuentra inmersa la producción textil floral.

Es importante la realización de un estudio de este tipo, ya que que las imágenes de flores representadas en los textiles van más allá de la decoración por la decoración, tiene un valor simbólico que refleja el desarrollo cultural y el entorno geográfico en el que se originan. El significado recibe los datos representativos de todos los estímulos visuales, , de la información ambiental –como es el caso de la fauna que se desarrolla en la región– y de los símbolos -incluido el lenguaje-, y, sobre todo, de las fuerzas compositivas. “Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes como el color, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado” (Dondis 1998, 27-28).

Este estudio busca salvaguardar esta cultura zinacanteca, comprender el significado de la flora para reinterpretar su sentido, destacar

la importancia y el significado de las flores en los textiles, generar nueva información para la disciplina del diseño gráfico, sensibilizar a otros diseñadores ante lo representado en estos textiles, incorporar el diseño de estas flores al trabajo contemporáneo de la ilustración o el diseño, dar a conocer la producción de esta comunidad y valorar el trabajo de estas mujeres de manera justa.

La hipótesis del presente trabajo es saber si el estudio, investigación y análisis de los motivos florales plasmados en los textiles de Zinacantán, puede dar pauta para que diseñadores contemporáneos hagan una reinterpretación y se detonen proyectos creativos, y así vincular el diseño gráfico contemporáneo con los diseños florales de Zinacantán, permitirá revalorar y rescatar el diseño indígena y crear un vínculo entre la investigación y la producción.

El diseño del libro ilustrado tiene como objetivo salvaguardar la cultura, e invitar a las nuevas generaciones locales y de otras comunidades a conocer los motivos florales de los textiles de Zinacantán, y de esta manera acercarlos a su significado. Es importante dar a conocer la producción textil floral, ya que en la flora representada en los textiles podemos hallar y reconocer algunas de nuestras raíces.

Metodología:

Según los objetivos establecidos en la presente investigación, primero se realizó un estudio exploratorio para lograr una aproximación al objeto de estudio y ver cómo se relaciona con los eventos que suceden a su alrededor y cómo influyen directamente sobre él. Posteriormente se realizó un estudio confirmatorio con base en el marco teórico y en los resultados del primer estudio.

También se realizó un estudio de campo *in situ*, aunado a la investigación documental existente, para conocer la estructura y las relaciones sociales de la comunidad y entender el entorno en el que se desarrolla el objeto de estudio. A partir de ello, se observó a la comunidad para hacer un registro fotográfico del entorno (iglesias, vestimenta, clima y producción de flores). En este estudio de campo también se visitaron cooperativas textiles para entrevistar a las artesanas sobre el proceso de producción y venta de los textiles.

En San Cristóbal de las Casas se visitaron bibliotecas públicas y de universidades para hacer una investigación bibliográfica sobre el tema. Se asistió al Museo de Textiles del Mundo Maya, que cuenta con una colección importante sobre textiles de Zinacantán para hacer un registro fotográfico

de las piezas. Una vez obtenido el material necesario para el análisis, se seleccionaron algunas piezas y se realizaron las fichas técnicas en donde se consideran los aspectos que nos permiten entender el significado del uso de las flores en la comunidad, así como el aparato simbólico en el que están inmersas.

El presente trabajo está dividido en cuatro apartados. En el primer capítulo se aborda el entorno en el que se desarrolla el objeto de estudio; resumen de la historia del municipio, se habla sobre la organización social y política; el clima, la flora y la actividad de la floricultura, factores determinantes en el tipo de vestimenta y en la flora representada en los textiles; la religión y significado de las flores en la cultura.

En el segundo capítulo se mencionan los antecedentes de la producción textil y las técnicas antiguas de tejido. Para explicar cómo se realizan las prendas, se menciona la cadena de producción, desde la manufactura y técnicas actuales, hasta su venta y distribución; es importante resaltar que estamos hablando de una producción colectiva. Después se versa sobre las representaciones florales en los textiles y se explica por qué surgen y cómo es que aparecieron paulatinamente, año tras año, en el diseño de las prendas. Se muestra un comparativo y descripción de prendas de 1960 hasta 2012, para evidenciar que año tras año las prendas llevan cada vez más flores y cómo los factores económicos y sociales son determinantes en el desarrollo del diseño textil.

En el tercer capítulo se hace un análisis descriptivo de prendas en el que se explica el uso de la de técnica, textura, color, forma y estructura. Este análisis nos sirve para seleccionar los cinco aspectos del diseño que se analizan más a fondo y que considero nos pueden dar más información sobre el significado de las flores, que son: estética, simetría, el color como vínculo con el significado, la imitación y los patrones universales (arquetipos). En cada sección se concluyen algunos aspectos sobre el significado y el origen de las flores. Se utilizó el método sistémico, el cual está dirigido a modelar el objeto mediante la determinación de sus componentes, así como las relaciones entre ellos. Estas relaciones determinan por un lado la estructura del objeto y por el otro su dinámica.

En el cuarto capítulo se presenta la maqueta del libro ilustrado. Se explica la reinterpretación que se le dio al sentido de las flores y cómo se plasmó en la historia mediante el significado dado a cada personaje y acción que realiza.

Antecedentes del problema

El diseño gráfico es una disciplina que no ha abordado el diseño textil floral zinacanteco, por ello la importancia y la necesidad de realizar este estudio. A continuación, se mencionan los estudios que anteceden a este trabajo. Las investigaciones realizadas por antropólogos y etnógrafos sobre los textiles indígenas mexicanos y de Los Altos de Chiapas, se enfocan principalmente, en las técnicas de tejido prehispánicas, los materiales utilizados en la producción, la historia de la vestimenta desde la época prehispánica hasta la época actual, la importancia social del traje y el significado de tejer. En cuanto a los diseños representados en las prendas, se mencionan brevemente y sin profundizar.

La antropóloga Marta Turok, en su ensayo en su ensayo *Color y símbolo en el textil mexicano*, da cuenta de esta carencia:

Lo que en términos generales ha caracterizado la mayor parte de los estudios sobre textiles es su falta de enfoque multidisciplinario, en un campo que a todas luces es rico y complejo, y en el que intervienen la técnica y la tecnología, la historia, el arte, la estética, los símbolos, el ritual, la tradición, la innovación, la organización productiva y el mercado. (Turok 2003, 121)

Hasta ahora no existe un análisis sobre los motivos florales representados en los textiles de Zinacantán. Hay estudios sobre los diseños de textiles de diferentes entidades de la república mexicana, pero ninguno es abordado por la disciplina del diseño.

A continuación, se mencionarán algunos estudios que hacen alusión al tema del diseño: Irmgard Weitlaner Johnson, quien dedicó más de 60 años al estudio del textil indígena, se enfocó principalmente en aspectos técnicos del tejido y en su contexto etnográfico. En su libro *Mexican Indian Costumes*, publicado en 1976, hace un recorrido por todo México, reúne textiles de diferentes grupos étnicos, de localidades como: Hidalgo, Veracruz, Oaxaca, Puebla, Jalisco, Guerrero y Chiapas. El objetivo del libro es registrar los diseños y demostrar la creatividad de los tejedores indígenas. El libro contiene una sección a manera de glosario en el que se muestran los diseños y su nombre, como en la Imagen 1.

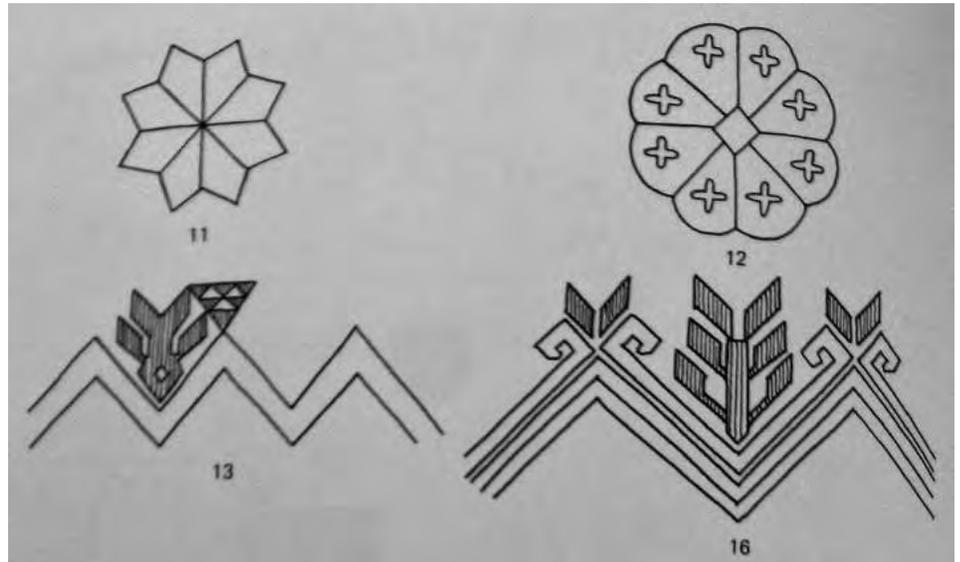


Imagen 1 Diseños de Xochistlahuaca, Guerrero

Significado de los diseños: 11. Diseño de pétalos, flor. 12. Panal. 13. Diseño de flor. 16. Pétalos de flor

Fuente: Weitlaner, 1976

En el apartado *Plantas y Motivos florales*, se menciona que: “se encuentran muchas variedades de plantas y motivos florales en los textiles tejidos a mano, los diseños de flores son igual de importantes y prominentes que los de animales y ofrecen una gran variedad de formas y composiciones, de tipo muy estilizado, así como también realista” (Weitlaner-Johnson 1976, 31). Se sugiere qué motivos son los más frecuentes, por ejemplo: un motivo muy común es una planta larga que crece, con hojas y flores enraizado en un florero. Este diseño es usado repetidamente por los indios mazahua para decorar bolsas; el motivo bordado es bilateral generalmente y curvilíneo; cubre toda la superficie de la bolsa (ver Imagen 2). Es importante mencionar que un motivo recurrente en los textiles de Zinacantán también es un arreglo de flores que emergen de una vasija, en la Imagen 3 se muestran tres fragmentos de textiles con este motivo.

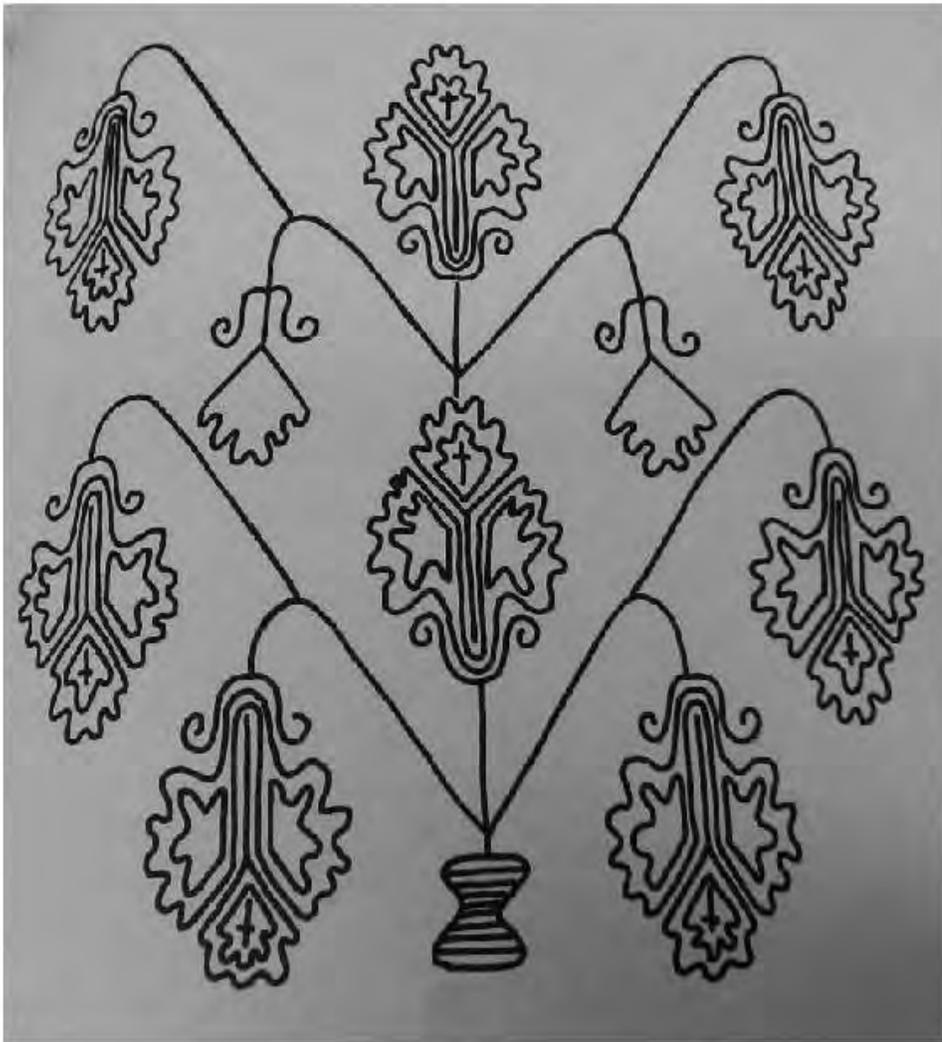


Imagen 2 Motivo común en los textiles Mazahuas

Fuente: Weitlaner, 1976.



Imagen 3 Fragmentos de textiles de Zinacantán con el motivo de florero

Fuente: de izquierda a derecha, Museo de Textiles del Mundo Maya, cortesía de Walter F. Morris, Walter F. Morris.

En la sección en donde la M^{ra}. Johnson habla sobre los diseños florales, se describe lo siguiente: “la amplia vid ondulante en los patrones convencionalizados de los bordes de las faldas de Tepehua –pueblo indígena que habita en el estado de Chihuahua–, es la línea de base sobre la cual se elabora el diseño floral bordado con máquina de coser” (Weitlaner-Johnson 1976, 32) (Imagen 4). Un diseño favorito de Tepehua es la combinación de la vid y una piña. Hay muchas variantes del motivo de la vid, ambos angulares con curvilíneo ejecutado por técnicas de tejido o bordado. La vid es comúnmente empleada como patrón en los bordes (Imagen 5) o como un diseño continuo en las fajas o en las correas de las bolsas. En Zinacantán también se emplea el motivo de la vid, en la Imagen 6 se muestra un racimo y fragmentos de zarcillos –parte de la vid–. Es relevante indicar que en el libro de Johnson no hay ningún diseño floral de Chiapas, y mucho menos de la comunidad de Zinacantán, probablemente porque los diseños florales zinacantecos son más recientes, y este libro se publicó en 1976, para ese entonces, en Zinacantán apenas se estaban implementando los diseños floridos.

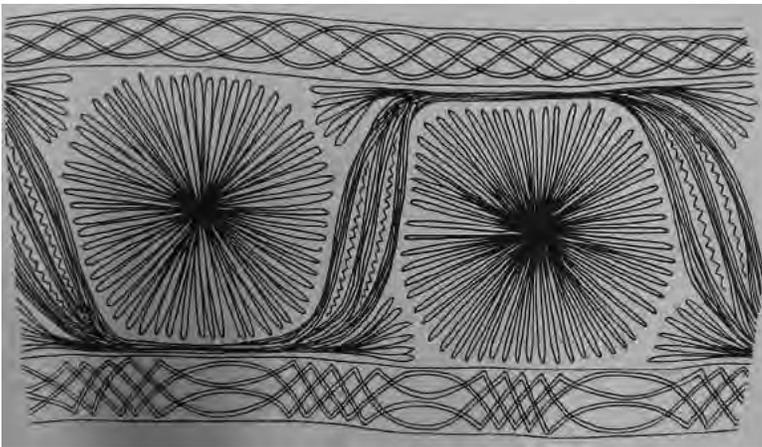


Imagen 4 Banda decorativa utilizada en los bordes de las faldas de Tepehua

Fuente: Weitlaner, 1976

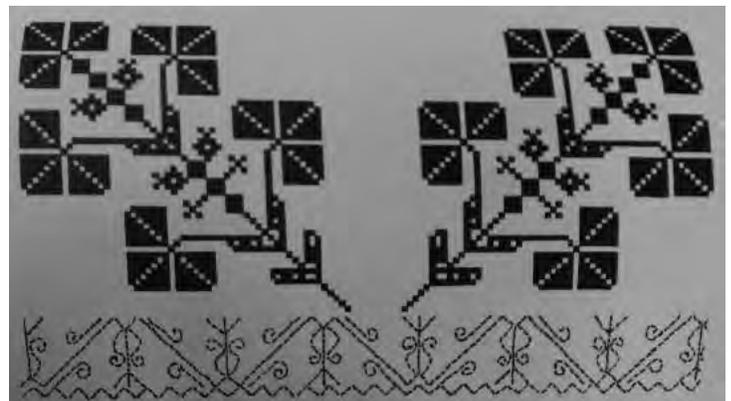


Imagen 5 Motivo de San Miguel Totolapan, arreglo bilateral estilizado de motivos florales y de la vid

Fuente: Weitlaner, 1976.



Imagen 6 Representaciones de la vid en los textiles de Zincantán

Fuente: de izquierda a derecha, Museo de Textiles del Mundo Maya, cortesía de Walter F. Morris, Museo de Textiles del Mundo Maya

Por su parte, la antropóloga Ruth Lechuga, en su libro *El traje indígena de México* (1991), en el breve apartado sobre diseño, menciona que sería importante estudiar los diferentes motivos decorados por separado, habla de algunas generalidades y motivos de procedencia prehispánica o española. Sobre los dibujos, menciona:

Hay dibujos que son producto de la asimilación de patrones importados, ya sea de Europa o de Asia. Es a menudo difícil discernir el origen de un motivo determinado, porque lo que se introduce sufre modificaciones en su adaptación al gusto indígena, y lo casero evoluciona a través del tiempo hacia algo bastante diferente al original. Este es el resultado natural de una cultura viva, que reinterpreta constantemente los motivos. Las artesanas suelen tener nombres para cada uno de sus diseños, pero no es posible ir más allá de la enumeración de sus denominaciones, a menos que exista información obtenida por personas del grupo determinado. (Lechuga 1997, 40)

En algunos estudios antropológicos, se hace alusión al diseño textil desde el punto de vista simbólico. Por ejemplo, la antropóloga Marta Turok, en su ensayo *Del Textil textual al texto textil (Alegoría sobre un Huipil ceremonial)* (1988), analiza un huipil ceremonial de Santa María Magdalena, y nos explica cómo cada bordado tiene un significado cosmogónico y sincrético.

El investigador Walter F. Morris, quien ha dedicado su vida a la investigación de los textiles de Los Altos de Chiapas, también estudia el diseño de los textiles desde la perspectiva simbólica. En su libro *Presencia Maya* (1991), traza la historia mítica de los mayas a través de los huipiles. Descifra algunos símbolos mayas que persisten en los bordados hasta nuestros días. Su estudio da cuenta de que estas prendas son una enorme tela simbólica, donde se han tejido y bordado la historia, los mitos, los ritos, los sueños y lo cotidiano.

Así mismo se puede mencionar su libro *Guía textil de Los Altos de Chiapas* (2009), en el que aborda brevemente el diseño textil floral del municipio de Zinacantán. Describe concisamente algunas peculiaridades y alude a las variaciones e innovaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo; así como las influencias externas que han determinado algunos aspectos del diseño y a la importancia de la moda en la comunidad.

Por otro lado, en el libro *Diseño e Iconografía de Chiapas* (2009), coordinado por Walter F. Morris, se muestra una guía para conocer el diseño de los textiles de Los Altos de Chiapas desde una perspectiva iconográfica. La obra está compuesta por un glosario dividido por comunidades y en carpetas: tierra y cielo; serpientes y plantas en flor; comunidad y los antepasados; y sapos y santos. En el catálogo se muestran las imágenes de los diseños y se mencionan sus nombres, sin embargo no se profundiza en su significado. Es importante mencionar que el apartado de flores es brevísimo y solo se consideran algunas manifestaciones de diseños florales de las comunidades de Tenejapa, Chalchihuitán, Magdalenas, Pantelhó y San Andrés Larráinzar, tomando en cuenta que Huistán, Zinacantán, San Juan Chamula y otras comunidades también emplean motivos florales en sus textiles. Para ofrecer un ejemplo, en la imagen 7 se muestran imágenes del diseño de la flor bromelia.

Surgen preguntas fundamentales, ¿por qué no están presentes los motivos florales de Zinacantán? y ¿por qué sí se han tomado en cuenta otras formas similares de esta expresión de otras regiones? Tal vez los motivos florales zinacantecos son parte de un origen más cercano a nuestra realidad después de la conquista y no sólo son representaciones con orígenes prehispánicos, como podría ser por ejemplo, la flor de cuatro pétalos en el dintel de Yaxchilán que se muestra en la Imagen 8 y que abordaremos más adelante.



Imagen 7 Representaciones en textiles de la flor bromelia, de Chalchihuitán y Magdalenas

Fuente: Morris, 2009

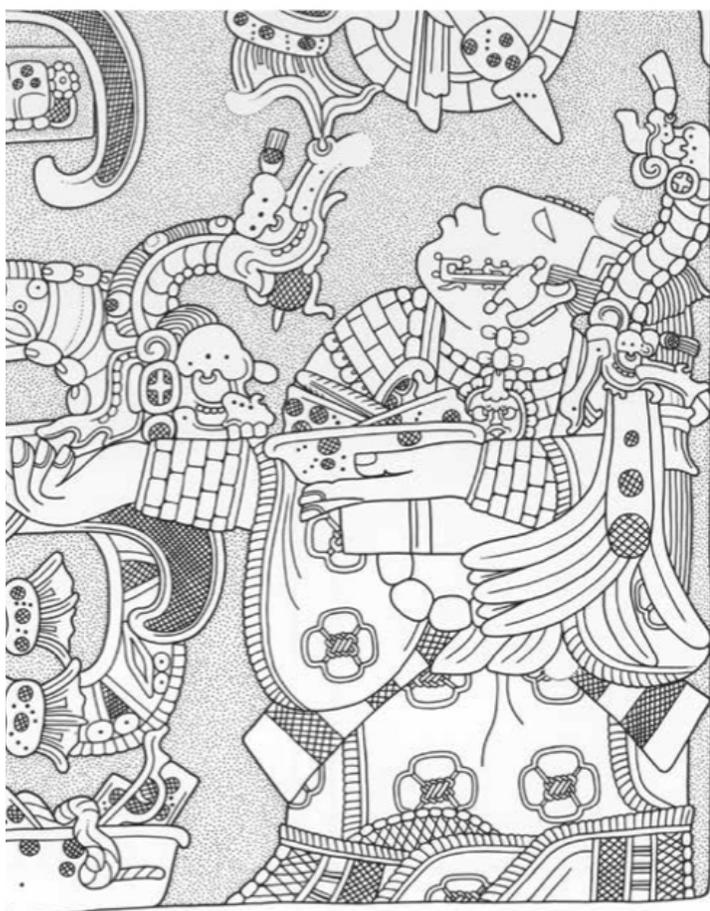


Imagen 8 Dintel 25 de Yaxchilán

Fuente: Morris, 1991

Las investigaciones que se mencionan anteriormente nos dan un panorama del estado en el que se encuentra el tema central de esta tesis, hay una carencia en el estudio de los motivos florales plasmados en los textiles de Zinacantán por ello la importancia del estudio que se pretende hacer.

1. Zinacantán

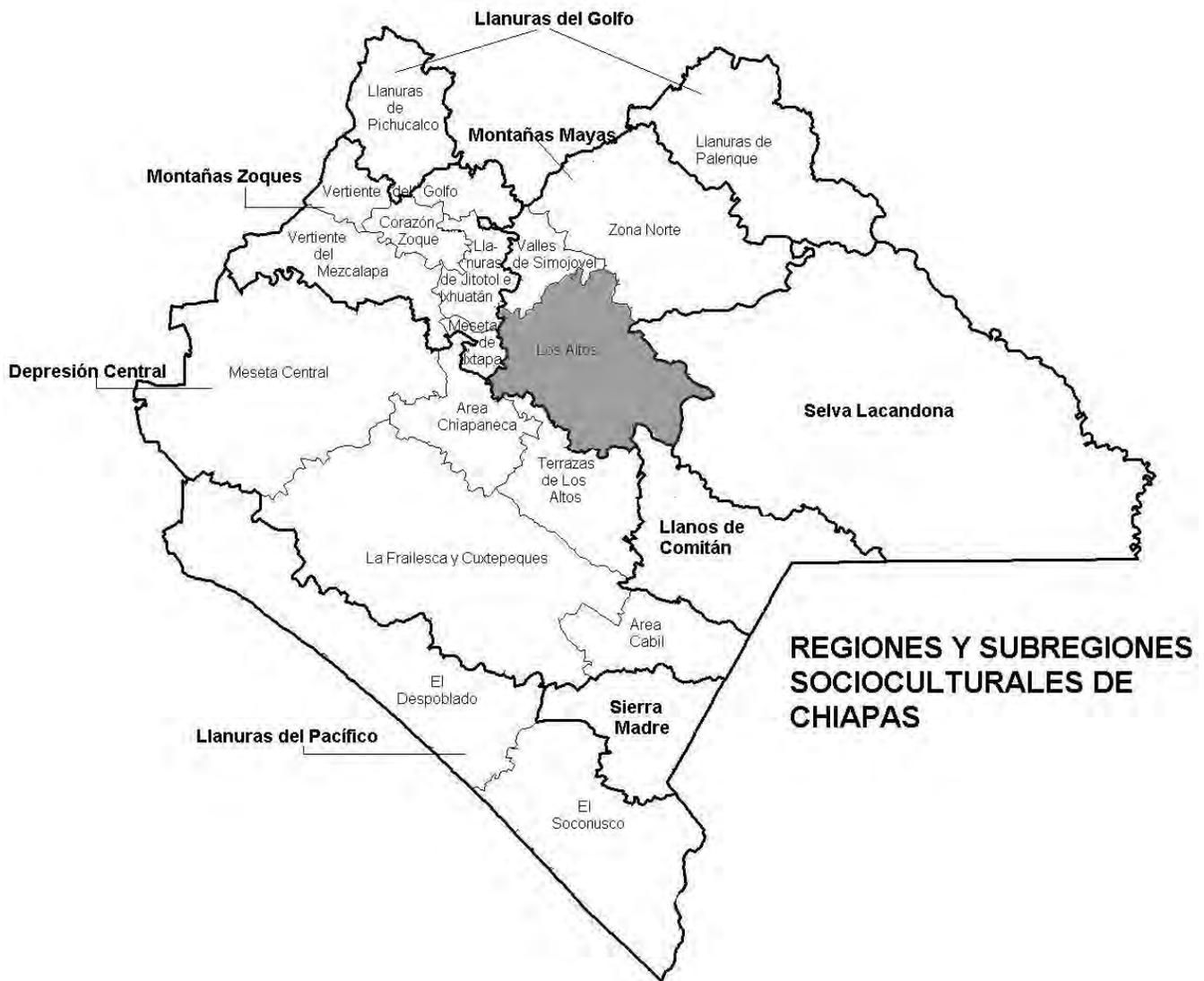
1.1 BREVE HISTORIA DEL MUNICIPIO

El municipio de Zinacantán se encuentra ubicado en el altiplano central del Estado de Chiapas, en la república mexicana (ver el mapa 1 para ubicar el municipio en relación con el Sureste de México), dentro de la región conocida como Los Altos de Chiapas (ver Mapa 2). Esta región está habitada en su mayoría por personas indígenas pertenecientes a las etnias tzotzil y tzeltal (descendientes de los mayas), los municipios que conforman esta zona son: Amatenango del Valle, Altamirano, Chalchihuitán, Chanal, Chamula, Chenalhó, Huistán, Larráinzar, Mitontic, Oxchúc, Pantelhó, Las Rosas, San Cristóbal de las Casas (en donde la mayoría de la población es mestiza), Teopisca (mayoría mestiza), Tenejapa y Zinacantán (ver Mapa 3).



Mapa 1 Zinacantán en relación con el estado de Chiapas y con el Sureste de México

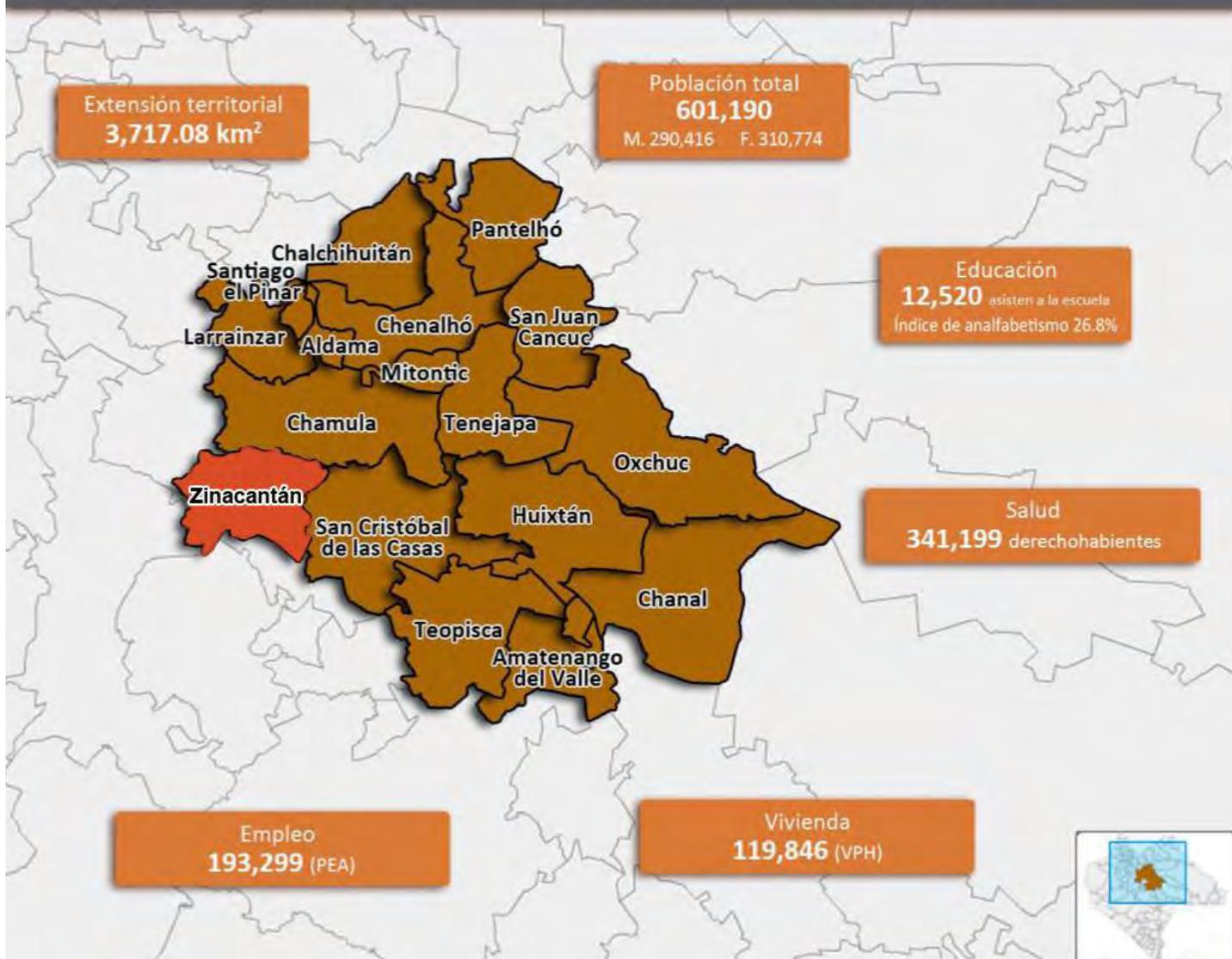
Fuente: Google Maps



Mapa 2 Región de Los Altos en relación con el estado de Chiapas

Fuente: <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/vidioteca/eventos/XXVIIColoquio/images/viqueira/02.%20Regiones%20y%20subregiones%20socioculturales.GIF>

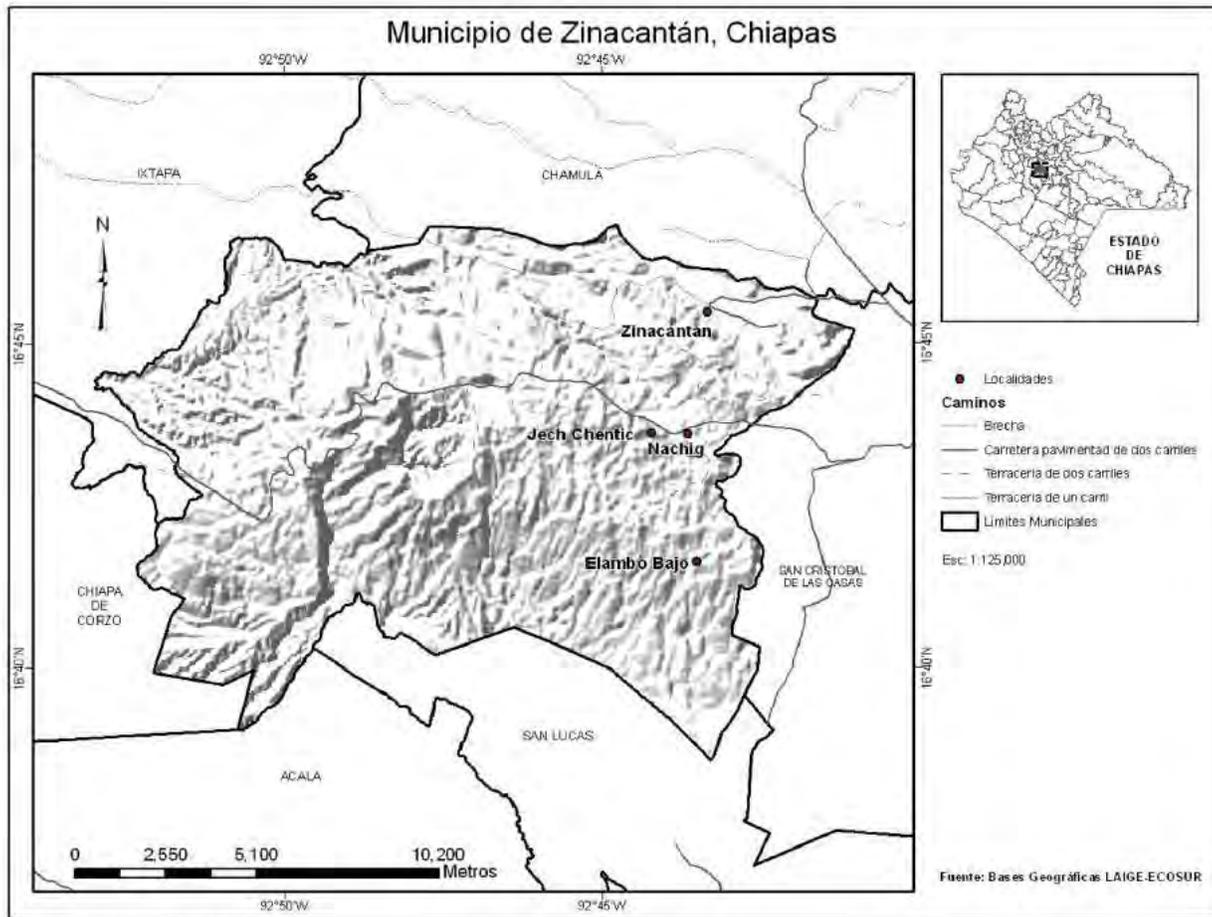
Región V Altos Tsotsil Tseltal



Mapa 3 Municipios de Los Altos de Chiapas

Fuente: Programa Nacional de Desarrollo, Secretaría de Hacienda Chiapas

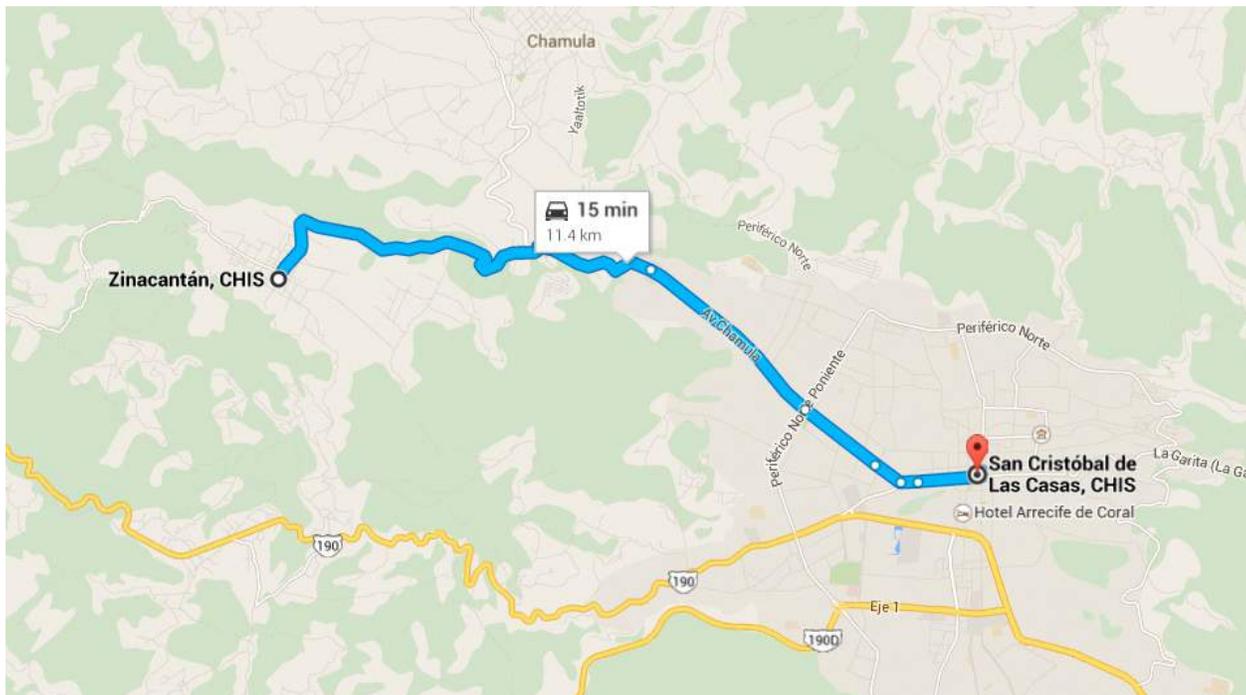
Zinacantán mantiene límites al Norte con Chamula e Ixtapa, al Este con San Cristóbal de las Casas, al Sur con San Lucas y Alcalá y al Oeste con Chiapa de Corzo e Ixtapa (ver Mapa 4) y se encuentra a 11 kilómetros de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, en auto se hacen aproximadamente 15 minutos. En el Mapa 5 se puede ver el trayecto para llegar de San Cristóbal de las Casas a Zinacantán (más adelante se muestra claramente su ubicación).



Fuente: LAIGE-ECOSUR.

Mapa 4 Límites del municipio de Zinacantán

Fuente: LAIEFE-ECOSUR



Mapa 5 Trayecto en auto desde San Cristóbal de las Casas a Zinacantán

Fuente: Google Maps

Los zinacantecos son un grupo tzotzil de origen maya. El nombre de Zinacantán proviene del náhuatl *Tzinacantlán* que significa “lugar de murciélagos”. Los zinacantecos se llama a sí mismos *tzotzil vinik*, que quiere decir “hombres murciélagos”. Se dice que los pobladores de Zinacantán provenían de Yaxchilán y en tiempos precolombinos, descubrieron una estatua de piedra en forma de murciélago, la consideraron un dios y la adoraron, de ahí el origen del nombre.

No existe un solo documento que testifique la gloria que alcanzó Zinacantán; durante el periodo clásico, en el área maya (200 a 900 a. C.), la región de Los Altos permaneció fuera del dominio cultural y político de los centros mayas de mayor importancia. Fue hasta que cayeron las ciudades cuando Zinacantán se convirtió en un floreciente mercado y obtuvo la primacía del comercio de plumas preciosas, sal y ámbar. Los *tzotzil vinik* mantuvieron una estructura de intercambio comercial desde la actual Guatemala hasta Tabasco, y cuyo límite norte colindaba con los dominios aztecas. Existe evidencia de que en el periodo clásico-tardío (600-900 d.c) Zinacantán se había transformado en un poderoso centro comercial.

Los recursos naturales por los que Los Altos eran famosos, son descritos por los informantes de Sahagún y constituyen un enlace a los ciclos de producción y comercio interregional:

Allá en Tzinacatlan es precisamente donde se produce el ámbar y las grandes plumas de quétzal, porque es allí puntualmente donde bajan todos los pájaros quetzales y los azulejos y los pájaros verdes preciosos... También las pieles de tigres, los rojos. Toda esta clase de cosas se producen allá en Tzinacantlan y tierra de serranos. (Calnek 1988, 40)

El mercado en Zinacantán era lo suficientemente importante para atraer a los famosos *naualoztomeca* “traficantes secretos” de México central, que eran considerados como un peligro personal. Los bienes más importantes disponibles en el mercado de Zinacantán eran: sal, pieles de jaguar, plumas de quetzal, plumas verdes, plumas azules, ámbar y cacao. Los productos intercambiados por los *naualoztomeca* eran: rasuraderas y punzones de obsidiana, cascabeles, agujas, grana cochinilla, alumbre, almagre y pelo de conejo. Es importante notar que en esta lista no se mencionan productos acabados, los productos más elaborados comercializados en Los Altos eran probablemente traídos de afuera. El mercado de dónde se traían los artículos acabados pudo haber sido el de Alcalán o Xicalanco. Zinacantán parece haber funcionado como un intermediario regional en el contexto de producción y comercio que conectaba prácticamente a todo Mesoamérica al tiempo de la conquista. En el siguiente mapa (Mapa 6) se muestran las principales zonas y rutas comerciales:



Mapa 6 Rutas comerciales

Fuente: <http://periodosprecolombinos.blogspot.mx/>

El consumo de artículos de lujo estaba restringido únicamente a la clase élite llamada *principales*, los bienes que se importaban eran: huipiles bordados, sandalias decoradas, penachos, esteras labradas, mitras, moscadores y jade. El uso de artículos de lujo funciona como un símbolo de estatus que identificaba a personas de alto rango. Los escritores antiguos reconocieron una clase de *principales* que ocupaban una posición de autoridad y disfrutaban de prerrogativas especiales. Los *principales* podían ser reconocidos por el uso exclusivo de cierto tipo de vestimentas y ornamentos. Fray Tomás de la Torre, fraile franciscano, escribe algunas características de esto como sigue:

Los principales traen unos que llaman huepiles, que les cubre todo el cuerpo a manera de sobrepelliz de clérigo, sin mangas sino unas aberturas para los brazos. Son blancos y sembrados de rosas coloradas o amarillas, es hábito hermoso; los principales traen por calzado unas suelas como de alpargatas, con cuello por detrás muy pintado y labrado y presas por delante de unas sintas coloradas y un botón, paréceles bien. (Calnek 1988, 38)

Los aztecas conocían la importancia de Zinacantán por lo que instalaron a principios del siglo XV, una guarnición permanente y así aseguraron las rutas comerciales. Es en ese momento cuando se da la mayor influencia mexicana en la región. El estilo de vida y la suntuosa moda azteca son apropiadas por los dirigentes zinacantecos, el huipil emplumado y otros ropajes mexicanos pasaron a ser piezas fundamentales en los atuendos ceremoniales de Los Altos de Chiapas. Algunas tradiciones siguen vigen-

tes hoy en día como el huipil emplumado que se usa como atuendo de bodas (ver Imagen 9), este traje perduró desde la época prehispánica y es una influencia directa de los aztecas; Zinacantán es el único lugar donde esta tradición sigue vigente.



Imagen 9 Huipil nupcial de 1975

Fuente: Museo de Textiles del Mundo Maya

“En el tiempo de la conquista, Los Altos de Chiapas estaba dividido en pequeñas municipalidades llamadas provincias” (Calnek 1988, 3), “en 1524 los españoles llegaron a Chiapas bajo el mando del capitán Luis Marín y derrotaron a los temerarios indios *chiapaneca* a las orillas del río Grijalva, mandaron llamar a los de Zinacantán, que eran gran gente de razón y muchos de ellos eran mercaderes” (Díaz del Castillo, citado en: (Martínez Hernández, 1990, p. 12)). Los zinacantecos se unieron a los conquistadores cuando vieron que tan pocos hombres habían doblegado a sus enemigos naturales. Así los zinacantecos colaboraron en la dominación de Chamula, Huistán y el resto de la región de Los Altos de Chiapas. Cuatro años más tarde se fundó Ciudad Real (San Cristóbal de las Casas) como centro po-

lítico y religioso de la zona. Zinacantán siguió siendo la “capital” indígena de la región y proveyó de cargadores, guías y soldados a los españoles en sus expediciones a las Tierras Altas y a la Selva Lacandona, se cuenta que llegaron con ellos hasta Honduras y El Salvador. Los compiladores citan a Ximénez, donde cuenta lo que los primeros dominicos que llegaron a Zinacantán vieron en 1544:

“... un infinito número de ídolos; adoraban al sol y le hacían sacrificios, y a los grandes ríos, a los manantiales, a los frondosos árboles, y a las altas montañas les daban incienso y regalos [...] [Los zinacantecos] se llamaban a sí mismos Zotcil Vinic [Sotz'il Vinik] que es lo mismo que decir los hombres murciélago [...] sus ancestros descubrieron la piedra murciélago y la consideraron un Dios y la adoraron...” Ibid. P. 16 (Tomado de Ximénez, 1929, p. 360) (Laughlin and Karasik 1992, 16)

“Durante el siglo XVI, los frailes dominicos –en un principio dirigidos por Fray Bartolomé de las casas– hicieron una fuerte labor de evangelización, estableciéndose en un en algunas chozas indígenas en Zinacantán. Eran provenientes de la ciudad de Oaxaca, Fray Tomás de la Torre fue el primer fraile de Zinacantán en 1545” (López Méndez, et al. 1983, 5). Los dominicos aprendieron a hablar lenguas mayas y así convirtieron a Los Altos de Chiapas al cristianismo; quemaron públicamente sus ídolos y transformaron a su dios murciélago en el demonio. Impusieron una nueva religión que involucraba docenas de santos, días festivos, procesiones, himnos, rezos y ceremonias especiales.

Les esperaban tres siglos de cruel explotación en los que “*afrontaron un destino tan amargo como el de cualquier otro indígena de México*”. Los tributos que les pedían en cacao, por ejemplo, eran tan exorbitantes que el mismo fray Bartolomé de las Casas junto con jefes zinantecos pidieron clemencia directamente al rey Felipe II, el que tocado por su elocuencia redujo los tributos en México y Centroamérica. No por ello se libraron de otros tributos, epidemias, hambrunas, impuestos, servidumbre y despojo. En el siglo XIX continuaron con su actividad comercial llevando cacao y café de Guatemala a Tabasco, y tabaco a las costas del Pacífico, pero fueron diezmados por enfermedades tropicales, despojados de sus bienes por los ladinos y explotados por hacendados, políticos y hasta por sacerdotes.

“Cuando la miseria de las comunidades indígenas fue insoportable, los dioses descendieron de los cielos y ayudaron a los oprimidos. A principios del siglo XVII un cura avaricioso pidió a la comunidad mayores diezmos y apareció en un tronco hueco un ermitaño y después se construyó allí una capilla para la virgen. Otra aparición de la Virgen fue vista en una milpa en Santa Marta y una cruz cayó del cielo en Cancuc. Sus líderes

se vistieron de sacerdotes, celebraron misas con arengas para matar a los opresores. Para 1712 la rebelión tzeltal se había extendido a 32 pueblos y 4 mil rebeldes se disponían a tomar San Cristóbal. Las fuerzas enviadas desde Guatemala y Tabasco aplastaron entonces brutalmente la rebelión. Sus líderes fueron colgados, sus cabezas clavadas en estacas presidían las iglesias y los cuerpos que eran descuartizados presidían la entrada en los pueblos” (Laughlin and Karasik 1992, 17).

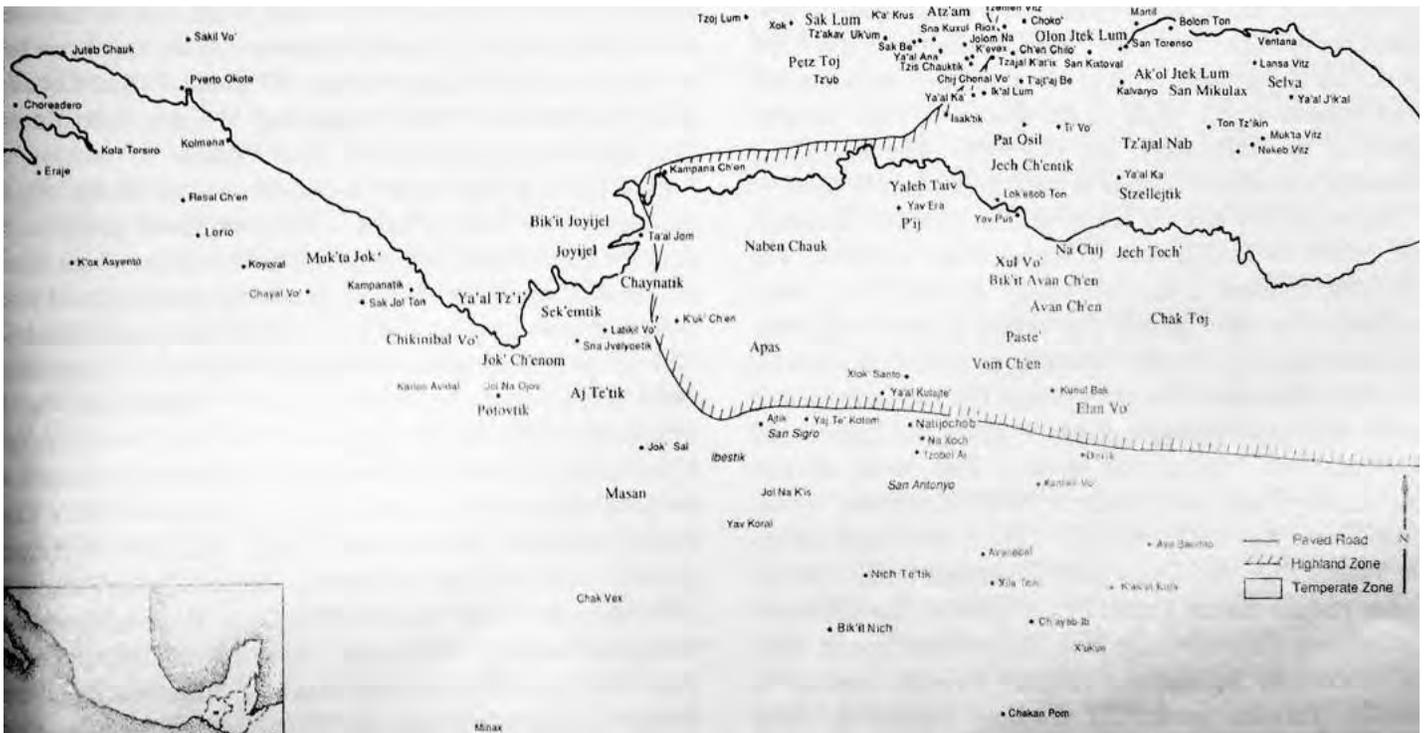
Otro siglo y medio fueron acallados, hasta que en 1867 se volvieron a levantar. “Las Piedras Parlantes” que cayeron del cielo fueron recogidas por una joven chamula y comenzó un culto a Santa Rosa que incluía santos y sacerdotes. Cuando la independencia religiosa y económica del culto creció, fue reprimido en forma violenta. En diciembre de 1868 las fuerzas gubernamentales saquearon la iglesia. Un mes después los tzotziles de Chamula iniciaron una guerra de castas, donde se asesinó al menos a cien rancheros ladinos. Los rebeldes sitiaron también los alrededores de San Cristóbal, fueron atacados por fuerzas del gobierno y en la noche del 21 de junio murieron unos 300 chamulas y se realizaron violentas incursiones a las poblaciones tzotziles que terminaron con la rebelión.

Desde la caída de Porfirio Díaz hasta la derrota de las fuerzas reaccionarias del general Pineda en 1924, Zinacantán fue invadido intermitentemente por los diferentes ejércitos contendientes. No fue sino hasta la década de los años 40 que llegaron a Zinacantán los beneficios de la Reforma Agraria y desde los años 50 el gobierno, a través del Instituto Nacional Indigenista (INI) ha construido escuelas, carreteras, centros de salud y tiendas. Otros programas federales proporcionaron atención legal, administrativa y económica a la población indígena que han paliado un poco la ancestral pobreza y marginación de la entidad.

En la última década del siglo XX, la situación socioeconómica de esta población llevó a los indígenas chiapanecos al movimiento social del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Zinacantán no figuró como protagonista en este movimiento, pero muestra después de una década, reconfiguraciones sociopolíticas como resultado del impacto zapatista.

1.2 ZINACANTÁN EN LA ACTUALIDAD

El municipio de Zinacantán está situado al poniente de San Cristóbal de las Casas y tiene un área de 117 km², una población de 36,489 habitantes y prevalece la cultura indígena. La mayoría de la población (85%) habla el tzotzil—lengua maya—, y el 46.3% habla también el español (Sistema Nacional de Información Municipal 2010), lo que permite la comunicación entre personas indígenas y personas que no son indígenas, dando lugar a un intercambio cultural y de actividades económicas. La zona está conformada por 41 comunidades o parajes (ver Mapa 7) y un centro político y ceremonial situado en la esquina noreste del municipio (ver Mapa 8).



Mapa 7 Parajes del municipio de Zinacantán
Fuente: (Breedlove and Laughlin 1993)



Mapa 8 Centro ceremonial Zinacantán

Fuente: (León Pasquel 2005)

Las actividades administrativas son desarrolladas por el presidente municipal, quien desempeña su cargo desde San Cristóbal de las Casas. “El secretario, los policías, el juez, los encargados de obras públicas y el tesorero desempeñan su cargo desde el municipio de Zinacantán” (Pérez Canovas 2011, 47). En el centro de Zinacantán, se encuentra la cabecera municipal (ver Imagen 10) y la iglesia de San Lorenzo (ver Imagen 11).



Imagen 10 Palacio municipal de Zinacantán. (Fotografía tomada en 2003)

Fuente: <http://www.mexicoenfotos.com/estados/chiapas/zinacantan/MX12900562804202&album=01&province=chiapas&city=zinacantan&pagina=1>



Imagen 11 Iglesia de San Lorenzo

Fuente: Inés de Antuñano, 2013

“Las familias que integran esta localidad son numerosas, están conformadas por los abuelos (primera generación) y los hijos de estos (segunda generación); ya sean solteros o casados y en último lugar, por los hijos de estos (tercera generación), todos viven en una misma casa” (de Jesús Martínez Ochoa 2014, 71-72). En las descripciones de los años sesentas, Evon Z. Vgot, antropólogo conocido por sus estudios sobre los mayas tzotziles de Chiapas, describió los parajes constituidos por tres unidades sociales. El grupo doméstico, que ocupaba una o más casas de un conjunto unitario -el *sna* (casa)- de carácter patrilocal, que consiste de dos o más grupos domésticos, y el grupo del pozo, que está constituido de dos o más *snas* (Vgot citado en: (León Pasquel 2005, 52)). El grupo doméstico incluye a los miembros de una familia que generalmente comen juntos y que comparten el grupo de casas y la cruz, que es la entrada simbólica de la casa. Actualmente la organización familiar es similar, sin embargo, la agrupación de varios *snas*, no gira en torno al pozo, puesto que ya existe el agua entubada y la gente ha construido tanques de almacenamiento de agua.

El espacio de la casa del grupo doméstico consiste generalmente en un dormitorio y otro espacio dedicado a la cocina. El patio central es el área frente a la entrada de la cocina u dormitorio. En la sección visible de la casa es donde se teje y se realizan actividades exteriores como desgranar maíz, montar telares, limpiar frijol, lavar, entre otras. “Detrás del dormitorio o la cocina, es la parte oculta dónde está el baño. En el espacio do-

méstico también hay un jardín cerrado, en dónde se siembra algún tipo de hortaliza, hierbas medicinales, especias y flores” (León Pasquel 2005, 53).

La construcción de las viviendas es variable ya que depende de la economía de la familia o de la economía del paraje al que pertenece. Algunas casas son de cemento y otras de adobe, no todas las habitaciones están separadas por paredes, por ejemplo, la cocina se puede encontrar en un lugar abierto y las recamaras separadas de la misma por cobijas o pedazos de tela colgados en la pared.

“El 77.13% de las viviendas tienen piso de tierra y 21.77% de cemento. Las paredes son de madera en 15.24% y de tabique en 39.36 % de las casas. Los techos son de lámina en 22.2% y en 48.94% son de teja de barro (Rincón García 2007, 15)”. Estos números nos dan una concepción de las condiciones en las que vive la población del municipio. En el año de 2010 el municipio fue catalogado como zona de marginación muy alta. El índice de marginación es una medida que se da como resultado de la residencia en localidades pequeñas, la falta de acceso a la educación, la vivienda en casas inadecuadas y la percepción de ingresos monetarios insuficientes. En la Imagen 12 se muestra una casa de Zinacantán y en la Imagen 13 una toma abierta de una calle del municipio. Es importante señalar que pese a la pobreza y marginación en la que viven los habitantes de la comunidad, estas condiciones no les impiden crear diseños textiles de una importante factura.



Imagen 12 Casa de Zinacantán

Fuente: Inés de Antuñano, 2013



Imagen 13 Calle de Zinacantán

Fuente: Inés de Antuñano, 2013

“En la cabecera municipal hay un jardín de niños, una escuela primaria, secundaria técnica y telebachillerato” (Rincón García 2007, 15). Muy poca gente tiene acceso a la educación, el índice de analfabetismo es de 54.39%, únicamente el 33.96% de la población terminó los estudios de primaria y 5.91% terminó los estudios de secundaria (Sistema Nacional de Información Municipal 2010). Debido a la falta de educación, algunos niños trabajan en el negocio familiar o ayudan a las madres a vender textiles. Además de la educación que se les puede dar a los niños en la escuela, algunas familias conciben a la educación como las acciones encaminadas a aprender oficios y actividades domésticas (cortar leña, encender la lumbre del fogón, preparar el maíz de nixtamal y hacer tortillas, entre otros). “La participación en estas actividades les permite incorporarse a la dinámica familiar, asumir responsabilidades y desarrollarse e integrarse a la vida comunitaria de la localidad” (de Jesús Martínez Ochoa 2014, 149).

Zinacantán es una sociedad donde los géneros están muy marcados, alrededor de los cinco años, los varones empiezan a acompañar al padre y parientes masculinos al trabajo agrícola y las niñas se quedan en casa a ayudar a cuidar a los hermanitos y en labores domésticas. “Ellas empiezan a experimentar en la elaboración de comida, así como el trabajo del tejido en ejercicios preliminares que les van dando práctica, de manera gradual, en las tareas domésticas” (Greenfield Marks 2004). Es importante notar que hay un enfoque en las niñas a la participación en el trabajo desde edad más joven.

La vestimenta utilizada a diario por las mujeres está compuesta por un *enredo* – tela que se amarra a la cintura con una faja, parecida a una falda; una blusa y un suéter. Las prendas están decoradas con diseños florales (Imagen 14). La vestimenta cotidiana de los hombres está compuesta por pantalones, camisa y algún suéter o chamarra, ellos sólo utilizan prendas tradicionales con flores los domingos para asistir a la iglesia o para alguna fiesta religiosa (Imagen 15). El vestuario femenino es acorde con el clima de la región, las faldas son de telas muy gruesas para proteger del frío, la temperatura promedio anual es de 14.8°C. En la época fría las temperaturas bajan hasta -3°C con presencia de heladas. La Imagen 16 fue tomada en diciembre de 2013 y se puede apreciar como el municipio está cubierto por la neblina. El clima de la región es subhúmedo templado con lluvias en verano.



Imagen 14 Indumentaria femenina

Fuente: Inés de Antuñano, 2014



Imagen 15 Vestimenta de hombres zinacantecos para fiestas religiosas

Fuente: <http://maya.nmai.si.edu/es/gallery/zinacantan>



Imagen 16 Zinacantán cubierto por la neblina

Fuente: Inés de Antuñano, 2014.

Zinacantán se encuentra en el ecosistema de bosques de pino y pino-encino. “Las montañas de Los Altos de Chiapas también pertenecen al tipo de bosque mesófilo de montaña” (Gual-Díaz and Rendón-Correa 2014, 225-227), en la Imagen 17 se muestran las familias de plantas con flores que crecen en este bosque. Los nombres científicos pertenecen al nombre de la familia y aunque de cada familia existen numerosas variedades, en las imágenes se muestran las más representativas. Se dice que la flor más representada en los textiles de Zinacantán es la bromelia, es probable que la flora que crece en el lugar haya influido en las formas y flores representadas en los textiles; en el apartado de mimetismo en los textiles de Zinacantán, se tratará este tema a fondo.

Imagen 17: Variedades de plantas con flores que crecen en los bosques mesófilos



Nombre común: Bromelia

Nombre Científico: *Mezobromelia capituligera*

Familia: Bromeliaceae

Fuente: <http://www.interiordesigninspiration.net/wp-content/uploads/2013/07/Bromeliad-Plant-105.jpg>



Nombre común: Acanto

Nombre científico: *Odontonema cuspidatum*

Familia: Acanthaceae

Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Acanthaceae#media-viewer/File:Odontonema_flwrs.jpg



Nombre científico: Umbelliferae

Familia: Apiaceae

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3119_-_Schaan-Vaduz_-_Rheindamm_-_Apiaceae.JPG



Nombre común: Áster

Nombre científico: Aster novi-belgii

Familia: Asteraceae

Fuente: <http://fichas.infojardin.com/perennes-anuales/aster-novi-belgii-cielo-estrellado-aster-escocia.htm>



Nombre científico: Amphitecna macrophylla

Familia: Bignoniaceae

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Bignoniaceae#/media/File:Amphitecna_macrophylla5.jpg



Nombre común: Nomeolvides

Nombre científico: Myosotis sylvatica

Familia: Boraginaceae

Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Forget-me-not#media-viewer/File:Myosotis_arvensis_ois.JPG

1.2.1. ECONOMÍA

La ciudad de San Cristóbal de las Casas y sus alrededores constituyen una unidad económica. Está con su mercado diario, constituye el mayor centro de distribución y consumo de los productos agrícolas de la región. Es un importante centro de producción y distribución de artículos manufacturados, un factor de servicios, un importante mercado de trabajo y el centro turístico más importante de Los Altos de Chiapas.

Las actividades económicas de Zinacantán están basadas en oficios que no requieren de una educación formal, esta localidad es el principal productor de flores de Los Altos de Chiapas. La mayor parte de la población se dedica a las actividades agropecuarias, “63.8%, principalmente al cultivo de la flor, casi 20% de ese grupo no recibe ingresos, y solo 0.33% recibe más de cinco salarios mínimos. El resto de la población se ocupa en labores de la industria de la transformación, 17.05%, como la construcción, y en actividades relacionadas con el comercio. Otros se encargan de la oferta de servicios a la comunidad, 16.84%, como por ejemplo los transportistas” (Rincón García 2007, 16).

“La actividad de la floricultura empezó a crecer en 1960, algunas familias de las localidades de Patosil, Navenchauc y Naching compraron bulbos de flores en el mercado de San Cristóbal de las Casas y los cultivaron con éxito, hecho que animó a otras familias a iniciarse en esa labor” (Lara Hernández 2010, 52 y 57). “Entre 1970 y 1975 los habitantes del Rancho de San Nicolás —paraje perteneciente al municipio de Zinacantán— aprendieron a cultivar la flor y comenzaron a sembrar claveles blancos y rojos” (Pérez Canovas 2011, 53). En los años ochenta la floricultura tuvo un gran avance: se construyeron los primeros invernaderos y a partir de ese momento ha tenido un crecimiento acelerado. En 1991, cultivar flores para venderlas se había convertido en una fuente importante de sustento de la comunidad. Los hombres son los que con frecuencia se dedican a esta actividad, las mujeres se destinan a las actividades del hogar y al tejido de prendas textiles para uso personal y para su venta. “Hoy en día el cultivo en invernadero ocupa una gran extensión del terreno zinacanteco: alrededor de 40 hectáreas” (Lara Hernández 2010, 52), en la Imagen 18 se muestra una toma aérea del municipio, se puede apreciar como los techos de los invernaderos ocupan la mayor parte del territorio.



Imagen 18 Toma aerea del municipio, 2015

Fuente: Google Maps

Entre la variedad de flores que se cultivan se encuentran: “azuconas, cartuchos o alcatraces, claveles, clavellinas, dalias, geranios, gladiolas, margaritas y margaritones” (de Jesús Martínez Ochoa 2014, 78), en la Imagen 19 pueden apreciar imágenes de estas variedades. La venta de las flores se realiza en diversos lugares, puede ser mediante comercio directo en los invernaderos y en las casas de los productores en Zinacantan o en el mercado de San Cristóbal de las Casas donde se compran y venden al mayoreo y menudeo. “El comercio además se realiza en mercados fuera de San Cristóbal, como en Tapachula, Tonalá, Arriaga, Hixtla, Tuxtla Gutiérrez, Comitán, y en otras ciudades fuera de Chiapas, como Villa Hermosa, Tabasco y Mérida” (De la Torre López 2005, 105 y 161).

Como producto de la actividad del cultivo de flores actualmente algunas familias tienen florerías y manufacturan arreglos florales para su venta. Los oficios de tejer y la floricultura han convertido a los zinacantecos en pequeños empresarios que manejan recursos y crean redes externas para ampliar sus negocios. Este comercio ha permitido un progreso económico en la población y es gracias a esta actividad que algunas familias pueden mandar a sus hijos a la escuela.

Imagen 19 variedades de flores cultivadas en Zinacantán.



Azucena

Fuente: <http://masflores.org/azucenas/>



Alcatraz o cartucho

Fuente: <http://www.infojardin.com/foro/showthread.php?t=355598>



Clavel

Fuente: <http://www.floristeriafernando.com/index.php?fc=module&module=psblog&controller=posts&post=21>



Clavelinas

Fuente: <https://www.provenwinners.com/plants/dianthus/cinnamon-red-hots-carnation-dianthus-caryophyllus>



Dalia

Fuente: <http://flowerinfo.org/dahlia-flowers>



Geranio

Fuente: <http://naz-di.blogspot.mx/2012/05/ya-es-primavera-en-casa-de-pepe-y.html>



Gladiola

Fuente: <http://www.prosilflower.com/Products/93CM-GLADIOLA-X11-SPRAY-YELLOW27013S1465.html>



Margariton

Fuente: <http://www.guiadejardineria.com/el-margariton/>



Margaritas

Fuente: <http://www.imageneswiki.com/imagenes/margaritas-campo-jpg>

1.2.2. RELIGIÓN

La religión más común en Zinacantán es la católica el 83.18% según el Sistema Nacional de Información Municipal. La vida religiosa en Zinacantán es dirigida por los chamanes y los funcionarios. El chamán es llamado *H?ilol*, literalmente “vidente”. Los funcionarios son los miembros de la jerarquía oficial o sistema de cargos. La jerarquía religiosa tiene cuatro niveles: el primero se conforma por mayordomos y mayoles; el segundo consta de las posiciones de alférez; en el tercer nivel están los regidores, y en el cuarto los alcaldes viejos. Además, existen los especialistas rituales, que son los sacristanes y los músicos de los alféreces. El periodo de servicio dura un año y el de descanso entre cargo y cargo varía de tres a veinte años. La persona que tiene un cargo adquiere prestigio ante la comunidad, dependiendo del nivel que alcance.

Las festividades religiosas son de gran importancia para la comunidad y se llevan a cabo casi todo el año, corresponden a festejos que se repiten cada año en días específicos del santoral católico. Las fiestas más importantes son la de San Sebastián que se celebra el día 20 de enero y la de San Lorenzo (patrono del municipio) el 10 de agosto. La relevancia que tiene la fiesta de San Lorenzo es magistral, toda la comunidad asiste a ella con sus mejores trajes (Imagen 20), hay bandas musicales, carreras de caballos, comida y bebida para todos. Es en esta conmemoración cuando se realiza la ceremonia del cambio de cargos religiosos, los viejos funcionarios dejan el cargo y entran los nuevos. Como parte de la tradición cada año las mujeres se fabrican o mandan a hacer un traje nuevo para vestir en la fiesta, en la Imagen 21 podemos observar el traje que portó una mujer para la fiesta de 2014. Consta de la falda (*enredo*), la faja para sujetarla a la cintura, una blusa y el tradicional chal (*mochebal*). Los hombres también se visten de gala para esta fiesta, en la Imagen 22 observamos el atuendo de dos hombres que consta de una pieza llamada *cotón*, cubierta también de motivos florales.



Imagen 20 Fiesta de San Lorenzo, 2014.

Fuente: cortesía de Walter F. Morris.



Imagen 21 Taraje de mujer para la fiesta de San Lorenzo, 2014

Fuente: Walter F. Morris

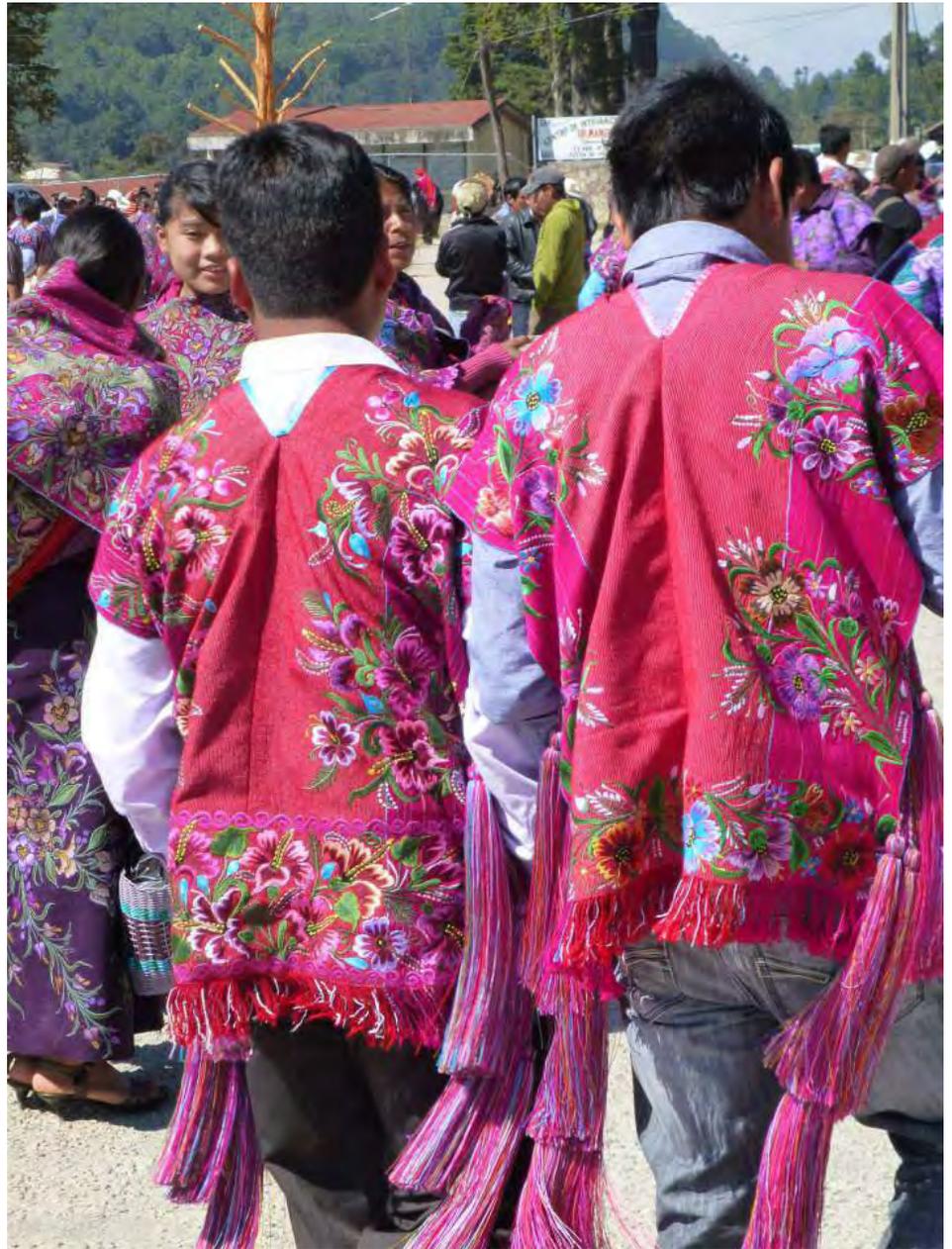


Imagen 22 Traje de hombre para la fiesta de San Sebastián, 2014

Fuente: Walter F. Morris

“Las imágenes religiosas son de gran valor, los santos son los objetos más sagrados –a juzgar por la atención ritual que reciben– es preciso bañarlos con agua de los pozos sagrados y lavar e incensar sus ropas periódicamente; son dioses de extraordinario poder, cada uno con un “*alma innata*” residente en la imagen” (Vogt 1979, 36). Son vestidos con prendas rituales que tejen las mujeres zinacantecas, no cualquier mujer puede tejer la ropa de los santos, por lo general son las mujeres más viejas y con prestigio quienes lo hacen. Estas ropas también se caracterizan por estar ornamentadas con motivos florales (Imagen 23).



Imagen 23 Santos en la iglesia de San Sebastián

Fuente: Inés de Antuñano, 2014.

A pesar de que se practican ritos católicos, también se cree en seres mitológicos que son producto de las culturas prehispánicas –Zinacantán es una cultura descendiente de los mayas–, Según Vgot:

“Las divinidades más importantes son las de los *totilme?iletk*, que significa literalmente *padres-madres*. Son dioses ancestrales representados como indígenas ancianos, que viven en las montañas sagradas que rodean el centro ceremonial. Los *totilme?iletk* tienen muchas funciones, algunas como otorgadores de sustento y de recompensas; otras como castigadores, su acción está relacionada de forma sobrenatural con los zinacantecos vivientes a través de los conceptos: *ch’ulel* y *chanul*. El *ch’ulel* es una especie de alma personal compuesta de trece partes que posee cada individuo, y el *chanul* es el espíritu de un animal acompañante de cada zinacanteco. El *chanul* se encuentra guardado con todos los demás *chanules* de los otros zinacantecos en grandes corrales ubicados en el interior de la *Bankilal Muk’ta Vits*, o Gran Montaña Hermano Mayor. Cuando una persona rompe un tabú o hace algo malo, los *totilme?iletk* causan daño

o la pérdida a una o más partes de su *chulel*. Los *totilme?iletk* son los encargados de cuidar y alimentar a los *chanules*; nuevamente, si la persona hace algo malo, su *chanul* será dejado fuera del corral, en tal caso, estará en peligro mortal, pues cuando le sucede algo al *chanul*, como ser alcanzado por un disparo, lo mismo le sucede simultáneamente a la persona” (Vogt 1992, 90-91).

“Prácticamente todo lo que es importante o valioso para los zinacantecos también posee *Ch’ulel*: los animales y plantas domésticos, la sal, las casas y el fuego del hogar, las cruces, los santos, los instrumentos musicales, el maíz y todas las demás deidades del panteón. La interacción más importante del universo no se da entre personas, o entre personas y objetos, sino entre almas de personas y objetos materiales” (Vogt 1979, 39).

1.2.3. LA IMPORTANCIA Y EL SIGNIFICADO DE LAS FLORES EN LA CULTURA

Las flores están presentes en varios aspectos de la vida zinacanteca y tienen un valor que es importante destacar. Se abordará primero el lenguaje, ya que es el sistema de comunicación a través del cual se expresa un grupo social y específicamente en Zinacantán, las flores están inmersas en su dialecto. “Los zinacantecos describen su lengua, como *batz’i nichim*, que quiere decir, *la verdadera flor*” (Laughlin 2005, 54). “El adjetivo *nichmitik*, significa decorativo, bello; se puede aplicar al bordado, a las tallas, a los adornos florales y a la decoración en los muros de las iglesias. El verbo *nichimag* tiene como significado alegrarse” (R. M. Laughlin, *Las flores y sus fragancias entre los mayas Tzotziles* 2008, 299).

En una revisión al gran diccionario tzotzil de San Lorenzo, Zinacantán se encontró que varias palabras comienzan con la raíz de la palabra flor: *nich*, esta permite crear nombres, adjetivos, verbos intransitivos y transitivos y participios pasados. A continuación se muestran algunas entradas del diccionario que parecen relevantes para entender el significado de las flores en dicha cultura:

nich s. la flor, la fuerza / el aguardiente. pos. an. restringido al discurso ritual; *Ti yo laniche, ti yo lak’elome.* Tu humilde flor, Tu humilde retoño / el paciente/.

nich pok’, fn(s de s). la borla del pañuelo.

Nich xocon k’u’, (ul), fn (s de fn [s de s]). la borla del algodón.

nichim, s. la flor /pos. inan. restringido a los muertos y a los dioses/ .discurso ritual, partera refiriéndose al bebe; *Mu me xatubtabekon, mu me xaxetabekon, ti unen nichime, ti unen lavalina.* Por favor no escupas en la pequeña flor, por favor no te vomites en la pequeña clavelina. || **muk’ta nichim**, fn(adj & s). la gran ceremonia de curar. ||

o’lol nichim, fn(s de s). la pequeña ceremonia de curar.

nichim anima, fn(s de °s). la flor de la dalia de monte, la flor de difunto /que se usa para decorar la sepultura en la noche de Todos Santos/.

nichimaj, vi. discurso ritual, rezo para curar; regocijar.

nichmal, adj. discurso ritual, canción, rezo; florido, hermoso. *nichimal vinik, nichimal jkaxlan.* hombre florido (o hermoso), ladino florido /el santo/.

nichimal, -s. la flor del altar.

nichimtik, adj. decorativo (el bordado, la cinceladura, las decoraciones florales, las nubes hermosas).

Es notable destacar que las palabras que comienzan con el prefijo *nich* están relacionadas con la belleza, lo sagrado, el rezo, los textiles, la muerte, la vida, lo decorativo. La palabra *nichmitik* es un adjetivo que se utiliza para denotar algo que es decorativo, se puede referir al bordado y específicamente a las decoraciones florales, esto marca una relación directa entre los textiles, las flores y la belleza (*nichmal* es igual a florido, hermoso.) En la cultura zinacanteca florido y hermoso son sinónimos, así que, el significado de las flores está directamente relacionado con la belleza; entonces se puede deducir que, los textiles ornamentados con flores son bellos.

La religión es de suma importancia en la vida social de los zinacantecos, se les da mucho cuidado a los aspectos religiosos. Los dos santos principales son San Sebastián y San Lorenzo, cada uno tiene su iglesia correspondiente y siempre están adornadas con flores (ver Imagen 24 e Imagen 25). Los arcos de las entradas se adornan con follajes y con algunos toques de flores (ver Imagen 26). Los altares están guarnecidos con diferentes tipos de arreglos, también se utilizan flores artificiales en forma de guirnaldas. En las festividades religiosas es cuando más se utilizan las flores, el primer día de una fiesta, se llama *chuk nichim*, el atado de las flores. Juan Benito de la Torre menciona en su libro *Florilegio de Zinacantán*: “las festividades de los santos patronos son momentos para ofrendar las flores. La flor más utilizada es el pompón de color blanco (ver Imagen 27). Con esta se hacen arreglos especiales para los altares del santo patrono del pueblo: San Lorenzo” (De la Torre López 2005, 158)



Imagen 24 Interior iglesia de San Lorenzo

Fuente: Inés de Antuñano, 2013



Imagen 25 Altar iglesia de San Lorenzo

Fuente: Inés de Antuñano, 2013



Imagen 26 Arco decorado con flores y acercamiento, iglesia San Sebastián

Fuente: Inés de Antuñano, 2013.



Imagen 27 Crisantemo, conocido como pompón

Fuente: <http://www.casapratca.it/giardino/fiori-in-giardino/come-coltivare-il-grisantemo.asp>

En la jerarquía religiosa y sus ceremonias, cuando un mayordomo entra en función y recibe la parafernalia ritual de su predecesor se lava con raíz de saponífera el cofre, la ropa del santo y, si hay una, la pequeña imagen de éste. Todos los participantes también se bañan, las mujeres se lavan el pelo: *Ta jizbenbe snichim li kajvalitke*, “Lavaré mi pelo con las flores de nuestro señor”. Es deber de todos los encargados religiosos cambiar, en ciertas fechas, “las flores, las hojas de árboles” de sus altares domésticos. También hay un rito de cargo llamado “la renovación de las flores”, que consiste en cambiar cada quince días las flores en los arcos que distinguen las casas de los mayordomos. Estos ritos de renovación no solo se dedican simplemente a cambiar las flores secas por frescas, sino que cada paso sigue un estricto patrón, en el cual es importante la dirección donde miran las flores, la manera y la hora de remover las flores muertas y colocar las nuevas. Esta actividad es realizada por los mayordomos de la alta jerarquía. Hay comida y bebida ritual, los participantes danzan y recitan. En las casas de la gente, también se usa poner un altar adornado con flores. (Imagen 28).



Imagen 28 Altar de una casa zinacanteca

Fuente: fotografía de Hortensia Martínez Ochoa

En los ritos de nacimiento, matrimonio y muerte, las flores también son importantes. Cuando nace un bebe, la partera lo baña con “agua de flores” o agua bendita traída desde uno de los pozos o fuentes naturales, en la cual se hierven una gran variedad de plantas. Las “flores” de un niño son solamente jóvenes puntas de plantas, de manera que él sea tierno y bonito, también se lava a una madre que acaba de dar a luz y el cuerpo de una persona cuando muere; el difunto es llevado al panteón, la procesión se detiene tres veces y se rocía la boca del difunto con un geranio mojado en agua. En una boda hay un *j’ik-nichim*, persona que pide la boda y porta hojas de naranjo y los distribuye a todos los invitados. Los participantes en la boda, beben, bailan y tienen un ramo.

En los rituales, tampoco faltan las flores. Para nombrar las flores utilizadas en los rituales –sin importar su variedad– se utiliza la palabra *nichim* “flor” (ya sea una hoja o una rama de un árbol). La flor de mayor importancia era el geranio, *Tsjal nichim* (ver Imagen 29). La importancia del geranio está compartida con la del ocote, que ritualmente es llamada *nichim* (flor). En las fiestas importantes las cruces de los cerros se adornan con tres puntas de ocote y un manojo de geranios rojos. Actualmente los geranios rojos son utilizados únicamente por los curanderos tradicionales. “Los demás curanderos ahora utilizan los tipos de flores que se cultivan actualmente en la región como el pompón, la margarita y el clavel (Imagen 30) que se usan conjuntamente con las velas en estas ceremonias. Cuando un rezador hace ofrendas en la iglesia, en los cerros sagrados, o en la casa de un determinado enfermo, siempre va acompañado con ramos de flores” (De la Torre López 2005, 157).



Imagen 29 Geranium, flor de Geranio

Fuente: <http://geranios.florwiki.com/flores-de-geranios>



Imagen 30 Pompón, margarita y clavel

Fuente: Diversas fuentes.

Las ceremonias de curación son llamadas “flores”. Para una de las importantes *muk’ya nichim*, flor grande, se requiere una visita a cuatro altares en las montañas –seis recolectores de flores cuyos 13 bultos representan las 13 partes del alama– y adornar el lecho del paciente durante seis días –este debe guardar cama durante seis semanas–. Una ceremonia menor, *o’lol nichim*, media flor, significa visitar dos altares en las montañas, con cuatro recolectores cuyas flores ornamentaran el lecho por cuatro días y el paciente estará en cuarentena durante cuatro semanas. Cada ramo está compuesto por cuatro tipos de plantas: *vojton ech’*, bromelia, llamada oreja de maíz, con una gran inflorescencia roja (Imagen 31), las hojas del *k’os*, *Synardisia venenosa*; las del *tzis uch*, pelo de tlacuache, laurel; y *tzajal nichim*, la flor roja, el geranio cultivado. Las flores son utilizadas como medio curativo, así que se puede deducir que son consideradas como seres sobrenaturales capaces de curar a una persona. El nombre de la ceremonia curativa está determinado por el número de flores, dato también que denota la importancia de las flores.



Imagen 31 Bromelia, vista superior y vista lateral

Fuente: <http://www.dreamstime.com/stock-photo-red-bromeliad-isolated-white-background-image44144180>

Entre las flores y la vestimenta hay una relación directa, en los pañuelos de hombres se añaden borlas de hilos llamadas *snich pok* (flor de pañuelo). El adjetivo *nichmitik*, significa decorativo, bello y se puede aplicar al bordado, a las tallas, a los adornos. Esta palabra está compuesta por el prefijo *nich* que significa flor. Las flores están relacionadas con la belleza y a su vez con los textiles. Como ya se mencionó, toda la indumentaria de Zinacantán está ornamentada con imágenes de flores.

2. Producción textil de Zinacantán

2.1. ANTECEDENTES DE LA PRODUCCIÓN TEXTIL

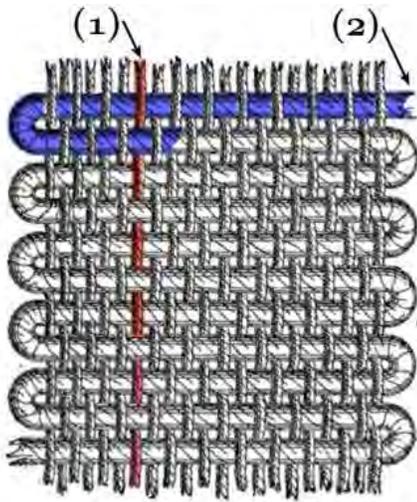


Imagen 32 Tejido

(1) Urdimbre

(2) Trama

Fuente: Wikipedia(<http://es.wikipedia.org/wiki/Urdimbre>)

La acción de tejer se define como el entrecruzamiento de hilos para formar una tela. La tela está construida por dos grupos de hilos: la urdimbre –hilos paralelos, verticales que constituyen el largo del tejido– y la trama –conjunto de hebras horizontales que se entrelazan con los primeros en ángulo recto. – (Imagen 32).

En la época prehispánica tejer era una actividad predominantemente femenina, las mujeres fabricaban la ropa de sus familias y las prendas excedentes se vendían en los mercados. En la sociedad del maya clásico los textiles fueron parte del intercambio de regalos de la elite, de tributos, marcadores de posición social y prestigio. “El oficio de tejer jugó un papel medular en la asignación del género, cuando nacía una mujer se le ponían entre las manos un huso y algodón, estos elementos los portan las diosas *Ix Chel* y *Ix Chebal Yax*” (López Hernández 2012, 232). *Ix Chebel Yax*¹, es la anciana llamada la Gran Madre, cónyuge del Creador o Gran Padre a quien ayudó a construir y pintar el mundo. Es la señora del pincel, la primera en pintar las cosas del mundo con colores y en inventar la escritura jeroglífica. También es la diosa de la procreación y artesana del universo. Según Thompson (citado en: (López Hernández 2012, 201) “ella fue la primera mujer en la tierra que tejió, es la verdadera patrona del tejido pues en su glifo lleva una madeja de hilo de algodón y a veces en el tocado ostenta un huso de algodón hilado” (Imagen 33).



Imagen 33 Diosa O, con huso en su tocado, detalle mural de Tulum, estructura 16

Fuente: (López Hernández 2012), Redibujada de Tabue por Jaime Echeverría.

¹ La diosa madre tiene diferentes nombres según la época y según el cronista *Ix Chel* es el nombre del postclásico yucateco. Esta deidad tenía una multiplicidad de aspectos: la Diosa O, la Diosa Roja, la tejedora, la hacedora de lluvia, Diosa Madre, entre otros (López Hernández 2012, 193 y 201).

En la época prehispánica los pasos para tejer consistían primero en realizar el hilado después se preparaba la urdimbre y está se colocaba en el telar de cintura, este telar es de origen prehispánico y en Zinacantán, como en otros municipios de la República Mexicana, se sigue utilizando. El hilado radicaba en agrupar y ligar hebras sueltas de modo que formaran un hilo continuo, imprimiendo al mismo tiempo la torsión adecuada para dotar al hilo de resistencia y elasticidad. El hilado se realizaba mediante un *huso* y un *malacate*. El huso es un astil de madera, delgado y redondo, afilado en los extremos, cerca de la punta inferior se inserta una rueda –contrapeso– que hace el papel de volante y que produce un movimiento parejo y continuo del huso (Imagen 34). El malacate era de formas y tamaños diferentes según el material a hilar y el grosor del hilo que se deseaba obtener. Se utilizaba un malacate de barro para hilar algodón; uno de madera para la lana; y uno de piedra para el ixtle (Imagen 35). En la Imagen 36 podemos observar a una mujer hilando. En la actualidad la mayoría de las mujeres zinacantecas compran hilos industriales de algodón y acrílicos.



Imagen 34 Uso y contrapeso

Fuente: Simon Fraser University (<http://www.sfu.museum/hola/sp/artifacts/featured/31/>)



Imagen 35 Malacate

Fuente: Museo Cuitlahuac (www.cuitlahuac.org/modules.php?op=modload&name=Museo&file=index&do=showpic&pid=104&orderby=title)



Imagen 36 Mujer hilando

Fuente: www.oaxacaculture.com (www.oaxacaculture.com/wp-content/uploads/2008/12/p1030210.jpg)

Después del hilado a mano se prepara la urdimbre, para acomodarla se usa un urdidor que puede consistir simplemente en dos estacas clavadas en el piso. El hilo destinado para la urdimbre se coloca pasándolo de una estaca a otra y cruzándolo de tal manera que forme una figura semejante al número ocho. El objetivo es fijar los hilos en su lugar y separar las hebras pares de las impares (Imagen 37). La distancia entre los palos determina el largo del lienzo y su ancho depende del número de hilos que dan vuelta a las estacas.



Imagen 37 Preparación de la urdimbre

Fuente: Mario Huave de Oaxaca (<https://www.youtube.com/watch?v=DoonwnvPq4I>)

Una vez hecha la urdimbre, se asegura el cruce con un lazo y los hilos se pasan al telar, después de sumergirlos en agua con masa para endurecerlos. En la siguiente secuencia de imágenes una mujer prepara la urdimbre y la coloca en el telar de cintura (ver Imagen 38).

Imagen 38 Secuencia, mujer preparando la urdimbre

Fuente: (Pérez Canovas, 2011)



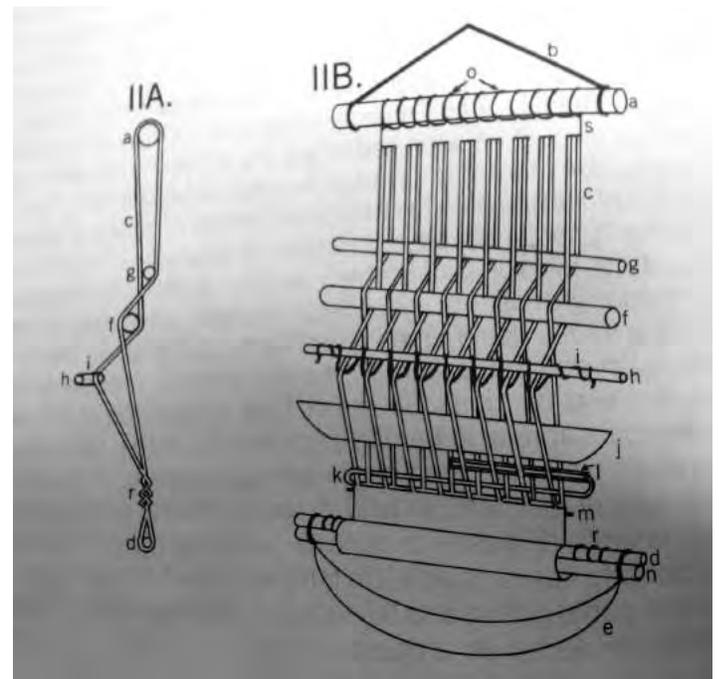
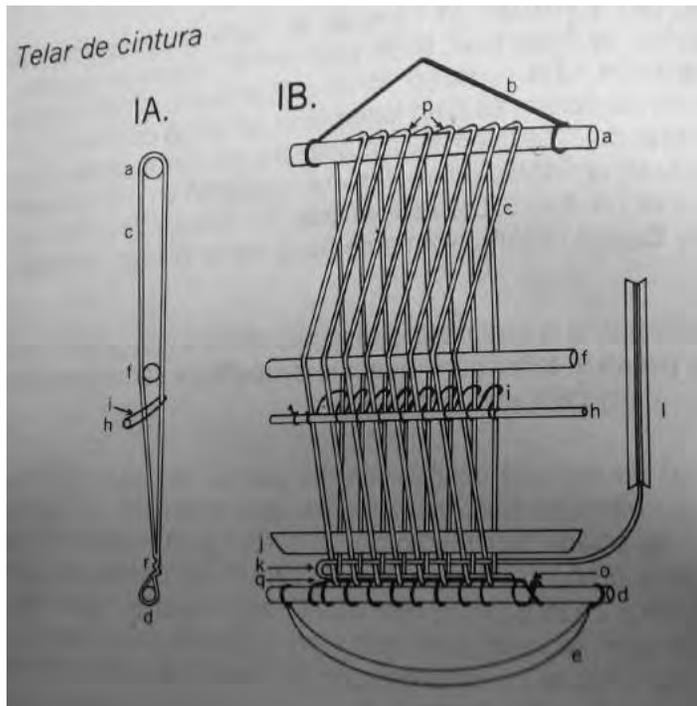
El telar de cintura está compuesto por dos barras llamadas *enjulios* sobre las cuales se fijan los extremos de la urdimbre. El enjulio superior se amarra por medio de un cordel a un punto fijo y el inferior se acomoda a algún tipo de cinturón alrededor del talle de la tejedora. La tensión del telar es dada por la tejedora misma, por lo que no se necesita ningún tipo de marco.

Una vez urdidos, los hilos quedan acomodados en dos grupos a diferentes alturas: todos los pares por un lado y los impares por otro. Se introduce una vara o carrizo llamada *varilla de paso* para mantener abierta esta separación. El *lizo* es otra varilla auxiliar a la que se atan todos los hilos pares o nones de la urdimbre. De esta manera cada grupo de hilos queda separado. Al accionar alternativamente la varilla de paso y el lizo, se produce el entrecruzamiento de los hilos de la urdimbre, porque se abre un espacio –la *calada*– entre los dos grupos. Por esta calada se pasan en ángulo recto los hilos de la trama, generalmente enrollados sobre un palo con una incisión en cada extremo.

El *machete* o *espada* es una tabla plana bien pulida y de cierto peso que sirve para apretar la trama y abrir la calada. Con este fin, después de pasar la trama por la apertura lograda al levantar el lizo, se saca el machete, se baja el lizo, se inserta el machete del lado de la varilla de paso y se pone un templetero fijado debajo de la tela, cercana al punto que se esté tejiendo, que ayuda a mantener un ancho constante del lienzo durante todo el proceso (Imagen 39).

Imagen 39 Telar de cintura

Fuente: (Lechuga, Técnicas textiles en el México indígena 1982)



IA Y IIA: Vistal lateral

IB y IIB: vista frontal

IA y IB: calada abierta por medio de varilla de paso

IIA y IIB: cruce de otro grupo de hilos al levantar la vara de lizo

a. Enjullo superior

b. Cordel que ata al telar en un punto fijo

c. Urdimbre

d. Enjullo inferior

e. Cincho que se fija a la cintura

f. Varilla de paso

g. Varilla de paso auxiliar (no indispensable)

h. Lizo

i. Cordel que fija los hilos pares o impares

j. Machete

k. Trama

l. Bobina

m. Tensor para lograr una anchura regular de la

n. Vara para enrollar la tela tejida

o. Cordel para fijar los extremos de la urdimbre a los enjulos

p. Urdimbre fijada de modo de terminar la tela con anudados

q. Urdimbre fijada con cordel para lograr un orillo terminado

r. Tela empezada

s. "encabezada" para obtener tela de cuatro orillos terminados

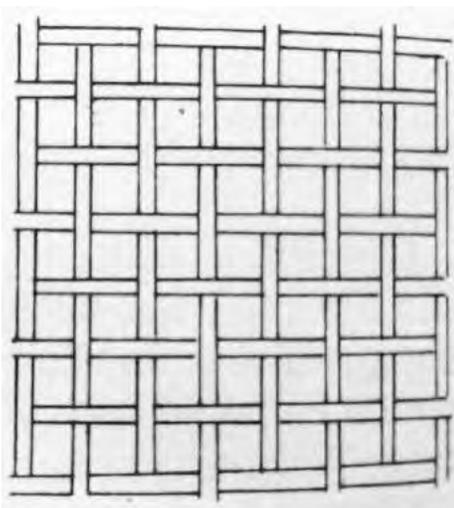


Imagen 40 Tejido sencillo balanceado

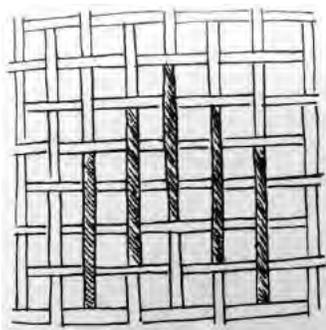
Fuente: (Lechuga, Técnicas textiles en el México indígena 1982)

Las *ligamentos o técnicas de tejido* son las diferentes formas de entrecruzar los hilos de la urdimbre y la trama. La variedad de texturas y formas se debe a los efectos producidos por los diferentes ligamentos. El ligamento más usado es el tejido sencillo (Imagen 40), en el que uno o más hilos de la trama cruzan alternativamente y en forma regular uno o más hilos de la urdimbre.

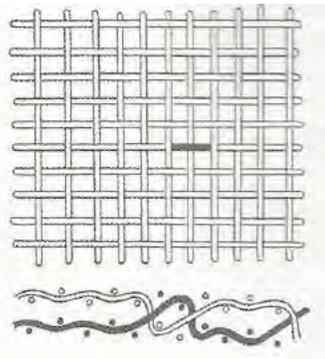
Algunos ligamentos son: *tramas múltiples, tela doble, sarga, labrado de urdimbre, ligamento de tramas envolventes y tejido en curva*. Estos ligamentos forman parte indisoluble del tejido mismo, por lo que se les llama *decoración estructural* (Imagen 41). En otros casos los adornos se realizan al introducir hilos agregados a la construcción básica de la tela, es decir, son hilos que pueden ser eliminados sin destruir el lienzo. A estas decoraciones se les llama *sobre estructurales*, y son, por ejemplo, el *confitillo* y el *brocado* (Imagen 42).

Imagen 41 Ligamentos, decoración estructural

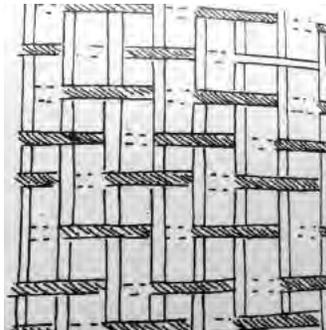
Fuente: (Lechuga, Técnicas textiles en el México indígena 1982)



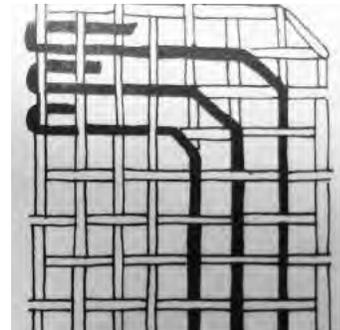
Labrado de urdimbre



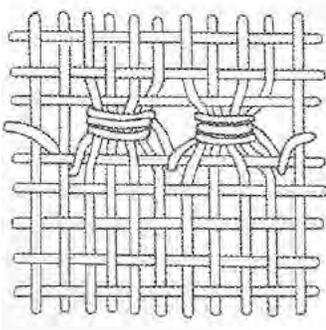
Tela doble



Sarga



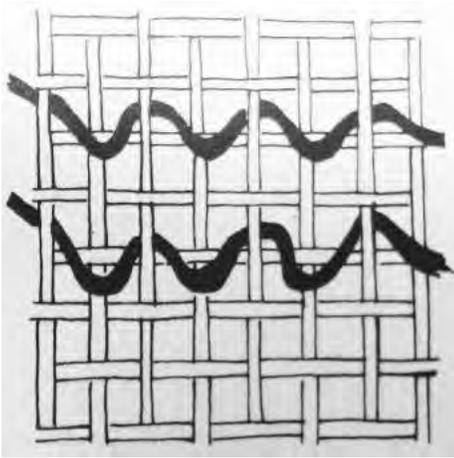
Tejido en curva



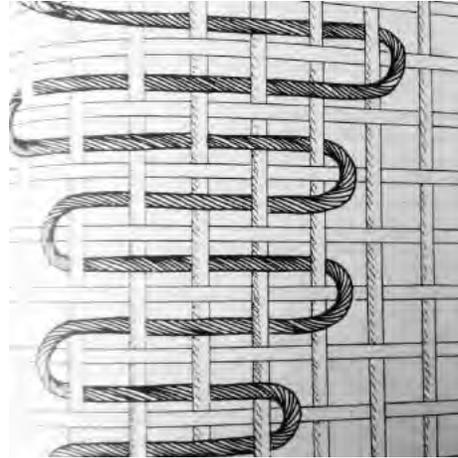
Ligamento de tramas envolventes

Imagen 42 Ligamentos, decoración sobre estructural

Fuente: (Lechuga, Técnicas textiles en el México indígena 1982)



Confitillo



Brocado



Ejemplo de textil brocado.

Fuente: (Noriega de Autrey 2014, 13)

Como producto de la colonización española llegaron a tierras chiapanecas nuevos materiales, tintes y sistemas para la elaboración de las telas, como el telar de pedales que es de origen español (Imagen 43) y se sigue utilizando en la actualidad. La seda fue introducida para la confección de prendas de gala o destinadas al atuendo de los santos. Era común que se explotará la mano de obra indígena para fabricar productos con diseños europeos y mandarlos a España. (W. F. Morris 1996).

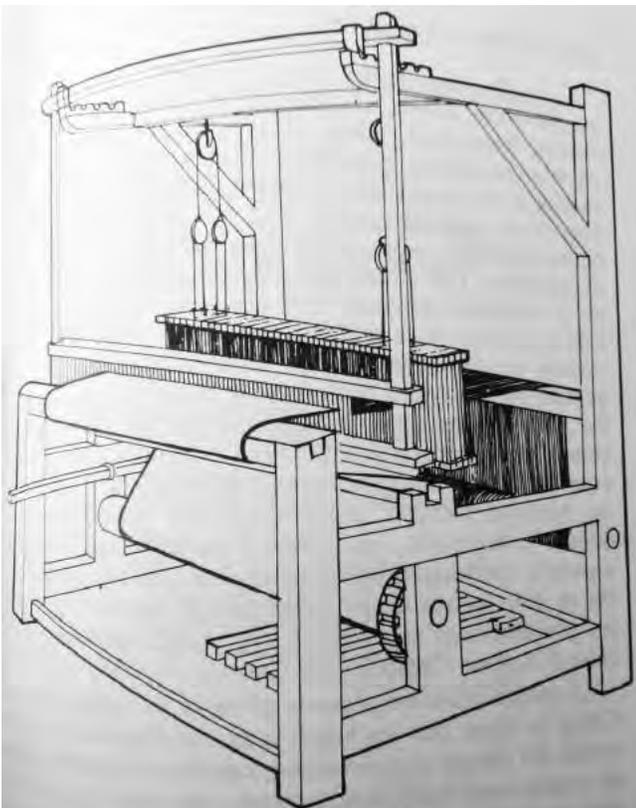


Imagen 43 Telar de pedales

Fuente: (Lechuga, El traje de los indígenas de México 1997)

En el periodo entre la independencia y la revolución, los textiles chiapanecos fueron utilizados para uso ritual y personal. Fue hasta 1921 cuando las artesanías mexicanas empezaron a tener auge como parte de la identidad mexicana. En este año se realizó la primera exposición masiva de arte popular en la Ciudad de México y Los Ángeles, California, con motivo del centenario de la consumación de la independencia. Como apoyo a esta exposición se realizó el libro *Las artes populares en México*, escrito por el Dr. Atl. Chiapas estaba muy lejos de la República Mexicana para que pudiera verse afectada por el movimiento. Los programas federales en Chiapas empezaron hasta 1972 cuando el Instituto Nacional Indigenista (INI), creó una feria y un concurso estatal de tejedores en San Cristóbal de las Casas. Ese mismo año un grupo de mujeres locales, apoyadas por Banfoco y Prodesh, lideradas por la antropóloga Marta Turok, formaron una asociación llamada Sakil Na, para ayudar y promover el tejido local. Era una asociación sin fines de lucro, pero en 1974 disputas internas y la falta de apoyo por parte del gobierno, terminaron por matar el proyecto. El proyecto fue importante ya que fue el primer intento de organizar a tejedoras y crear una fuente de salida para sus productos. Ese mismo año, Banfoco fue sustituido por Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), que abrió sus oficinas locales en San Cristóbal de las Casas para comprar artesanías. FONART formó grupos de productores en 18 comunidades, les suministró a los artesanos materiales a costos muy bajos y otorgó créditos; compró cantidades muy grandes de textiles y cerámica, objetos que fueron vendidos en las tiendas de FONART en la Ciudad de México y en la frontera con Estados Unidos. Los resultados para los artesanos no fueron tan benéficos como se hubiera esperado ya que nunca tuvieron acceso al mercado directo y cuando las políticas del gobierno cambiaron, los artistas terminaron como habían empezado. Sin embargo, este programa ayudó a enfatizar la autenticidad de las artesanías y a mantener la cultura. Como producto del programa de FONART, en 1977 se fundó la asociación de tejedores *Sna Jolobil*, que sigue funcionando en la actualidad.

En el año de 1970 hubo un aumento de turismo en la región, especialmente en San Cristóbal de las Casas. Algunas tiendas se especializaban en la venta de artesanías destinadas a los primeros turistas, se vendían textiles ceremoniales característicos de Zinacantán y otros municipios de Los Altos de Chiapas. El abastecimiento de estas tiendas se conseguía mediante un sistema de explotación del trabajo artesanal indígena, en el que los dueños de las tiendas solicitaban las piezas por encargo. Esto abarataba el precio de las prendas, ya que se pagaba por prenda realizada y no por el tiempo de elaboración. Los dueños de las tiendas –por lo general personas no indígenas–, controlaban la fase de producción y hacían innovaciones en

el diseño de la mercancía, fue así como aparecieron diseños que mezclaban ropas ceremoniales con nuevos bordados que se elaboraban a mano. Las prendas se empezaban a producir con hilos y lanas sintéticas, lo que también reducía el costo de producción. Hubo una fuerte migración de personas indígenas hacia la ciudad de San Cristóbal de las Casas, pudo haber sido por el desgaste de la economía agraria, la caída de los precios agrícolas, el aumento demográfico y la falta de tierras para cosechar. Esta aparición masiva de indígenas inmigrantes transformó el esquema de superioridad de personas no indígenas. El desarrollo económico y turístico de la región han contribuido a lo que son los textiles el día de hoy, como causa de la demanda las artesanías han encontrado un mercado para explotar.

2.2. EL TEXTIL EN LA ACTUALIDAD

Al llegar a la comunidad por la cabecera municipal es frecuente encontrar a niñas –vestidas con sus mejores trajes– que abordan a los turistas para ofrecerles una visita a sus casas y enseñarles el espacio donde trabajan. La visita incluye una explicación de las técnicas de tejido, una degustación de tortillas y pox (el licor tradicional de la región); esto a cambio de que los turistas compren alguna prenda. Los textiles se han convertido en un atractivo turístico de la región, las tejedoras tienen acuerdos con las agencias turísticas de San Cristóbal de las Casas, para que éstas lleven visitas. En la Imagen 44 podemos ver el interior de una casa con los productos acomodados para su venta y una mujer utilizando el telar de cintura. Las mujeres están organizadas en cooperativas textiles compuestas por grupos de personas indígenas que trabajan en conjunto y se dividen el trabajo. En algunos casos también hay integrantes de género masculino.

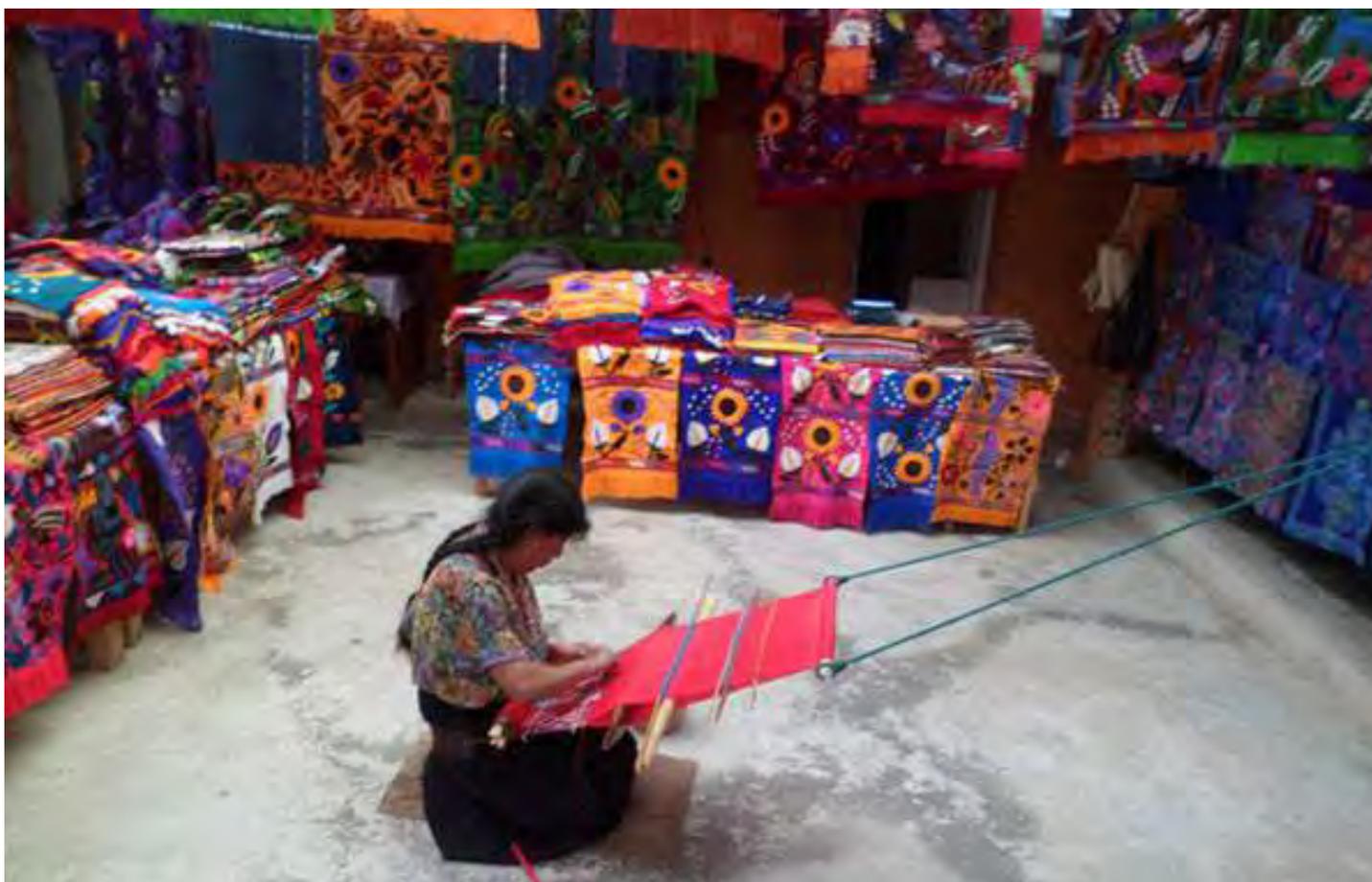


Imagen 44 Venta dentro de una casa zinacanteca

Fuente: imágenes de Google

Los productos que se fabrican para vender en Zinacantán son blusas, faldas, fajas, bolsas, cojines, manteles y caminos de mesa. Hace poco tiempo se empezaron a producir zapatos, estos se fabrican en la cooperativa Nich; para su producción se lleva a cabo el mismo procedimiento: se dibuja el diseño sobre la tela, se borda, se corta y está se manda al zapatero para que lo adhiera al zapato (Imagen 45). En la fabricación de textiles intervienen personas de diferentes industrias. En la Imagen 46 podemos ver algunos de los productos que se venden en la cooperativa Nich, esta cooperativa ha trabajado en conjunto con la Universidad Iberoamericana; como parte del programa de servicio social, jóvenes de la carrera de diseño textil visitan la cooperativa durante periodos cortos de tiempo (tres meses) para enseñarles cómo mejorar e innovar en los diseños. Se puede advertir una influencia en el tipo de prendas que venden y la forma en la que promocionan sus productos (ver Imagen 46).



Imagen 45 Zapatos diseñados por la cooperativa Nich

Fuente: Facebook Nich

Imagen 46 Productos cooperativa Nich

Fuente: Página de Facebook de la cooperativa Nich



Los productos se distribuyen en diferentes puntos de venta: en Zinacantán, en las casas de las artesanas y cooperativas; o en los mercados y tiendas de San Cristóbal de las Casas. El mercado principal para la venta de textiles, es el que se encuentra a las afueras del templo de Santo Domingo, lugar que es muy frecuentado por los turistas. En las callejuelas de la ciudad hay tiendas especializadas en la venta de textiles, son pequeñas boutiques muy bien montadas y decoradas para un tipo de comercio más exclusivo. Los precios de los productos son más elevados en comparación con los precios que se asignan en los mercados o directamente en Zinacantán. En algunos casos las cooperativas tienen páginas de internet o de Facebook para promocionar y vender sus productos, por ejemplo:

Cooperativa Nich: <https://www.facebook.com/Nich.Chiapas>,

Taller Malacate: <https://www.facebook.com/MalacateTallerExperimentalTextil>

También existen asociaciones sin fines de lucro, que venden productos textiles en tiendas o bazares en la Ciudad de México cuyo objetivo es revalorar y reivindicar el diseño indígena.

La mayoría de las mujeres han encontrado una manera de ser productivas económicamente en la producción y comercialización de artesanías textiles, aunque muy pocas artesanas han logrado realmente beneficiarse de la venta de textiles, debido a que el mercado local textil sigue dominado por personas que no son indígenas y que generalmente se quedan con la mayor parte de las ganancias.

2.2.1. Técnicas actuales

A continuación, se explica la fase de producción y las técnicas utilizadas en el presente, los ejemplos y las imágenes se obtuvieron en entrevistas realizadas a las integrantes de la cooperativa Nich y la cooperativa Malacate en el año de 2014.

Las fibras utilizadas para tejer en Zinacantán son principalmente el algodón y la lana. Gran parte del algodón utilizado es de origen industrial, teñido con anilinas de diferentes colores e hilos metálicos. Se utilizan también fibras sintéticas como el acrilán –derivado del petróleo–. El uso de hilos fabricados industrialmente ha reducido considerablemente el tiempo empleado en el hilado, de manera que se puede dedicar más tiempo al tejido y diseñar nuevos patrones.

La producción comienza con la compra de los hilos, estos se adquieren en la ciudad de Puebla al mayoreo, un rollo cuesta aproximadamente \$35.00 (Imagen 47). Después se teje el trozo de tela en el telar de pedales (Imagen 48), que permite tejer telas anchas o en el telar de cintura para fabricar prendas más estrechas. Una vez terminada la tela, se retira del telar y otra persona se encarga de hacer sobre ella el dibujo del diseño. No todas las personas de la cooperativa saben dibujar, solamente unos cuantos son los encargados de esta tarea. El dibujo se hace directamente sobre la tela con corrector blanco para que no se borre (Imagen 49). También se fabrican plantillas de elementos dibujados sobre trozos de plástico que permiten la reproducción de los diseños (Imagen 50). Posteriormente se bordan las figuras a mano o con máquinas de coser, con hilos de diferentes colores. Primero se bordan las plastas generales de las formas y al último las líneas que generan el contorno (Imagen 51 e Imagen 52). Por último, se corta la tela para ser confeccionada y dar forma a la prenda final.



Imagen 47 Hilos cooperativa Nich

Fuente: Inés de Antuñano, octubre 2014



Imagen 48 Telar de pedales cooperativa Nich

Fuente: Inés de Antuñano, octubre 2014



Imagen 49 Dibujo del diseño sobre la tela

Fuente: Inés de Antuñano, 2014



Imagen 50 Plantilla de plástico

Fuente: Inés de Antuñano, 2014



Imagen 51 Bordado

Fuente: Inés de Antuñano, 2014



Imagen 52 Bordado

Fuente: Inés de Antuñano, 2014

La forma de los diseños está determinada por la técnica que se utiliza en los patrones tejidos durante el proceso en el telar; los diseños están limitados por la trama horizontal y la urdimbre vertical, por lo que es complicado trazar líneas curvas y las formas son predominantemente geométricas (Imagen 53), una buena tejedora con un trabajo delicado puede crear la ilusión de una línea curva. En los patrones que se aplican después de que la tela ha sido retirada del telar, los diseños son completamente libres y no están sujetos a la rigidez del ángulo recto, en ellos se pueden trazar líneas curvas con facilidad. La técnica para decorar las prendas que más se utiliza hoy día en Zinacantán es el bordado a máquina o a mano, lo que permite que las formas de los diseños sean curvos, esto favorece a la creación de diseños florales. (Imagen 54). En ocasiones también se utiliza el brocado o las técnicas de decoración estructurales que se hacen con el tejido en el telar.



Imagen 53 Diseño geométrico, técnica de brocado

Fuente: Inés de Antuñano, 2014



Imagen 54 Diseño orgánico

Fuente: Inés de Antuñano, 2014

2.2.2. Las flores en los textiles

La producción actual textil de Zinacantán se caracterizan por estar ornamentada con flores, aunque no siempre ha sido así, el uso de las representaciones florales es relativamente nuevo. “El primer registro que existe de un textil con imágenes de flores es de 1970” (Greenfield Marks 2004, 96), antes de esta fecha la indumentaria zinacanteca era muy sencilla y estaba decorada únicamente con líneas blancas y rojas alternadas (Imagen 55). Esta fecha coincide con el aumento de turismo en la zona, con el fomento a las artesanías mexicanas y con la estancia de la psicóloga Patricia Marks Greenfield en el paraje de Nabenchauk. La investigadora realizaba un estudio sobre los procesos cognitivos y de socialización involucrados en la transmisión de la enseñanza del tejido a través de dos generaciones. Se dice que fue ella quién enseñó a las mujeres a bordar, el antropólogo Walter F. Morris en su libro Guía textil de Los Altos de Chiapas menciona: “la indumentaria zinacanteca era sencilla antes de 1975, que fue cuando una maestra enseñó a bordar a las mujeres que vivían en la aldea de Nabenchauk” (W. F. Morris 2009, 140).



Imagen 55 Cotón del año 1960

Fuente: Colección Ruth D. Lechuga, Museo Franz Mayer

En 1957 se llevó a cabo el proyecto llamado Chiapas Harvard Project –con una duración de 20 años– en el que antropólogos y etnógrafos de Estados Unidos, visitaban Chiapas para investigar sobre los grupos mayas tzotziles; el uso de las flores puede ser también un reflejo de las influencias y del contacto de los habitantes de esta zona con personas externas al grupo.

El uso constante de las imágenes de flores en los textiles también coincide con el inicio de la práctica de su cultivo, Morris dice: “esta extraordinaria florescencia podría ser una consecuencia artística de la exitosa industria local: el cultivo de flores” (W. F. Morris 2009, 139). “El impacto de la floricultura en Zinacantán ha sido tal que en 1997 un guía en un museo del centro dijo: la ropa ahora tiene flores bordadas y brocadas porque antes cultivábamos maíz y ahora cultivamos flores” (Greenfield Marks 2004, 114-115). Así mismo, Juan Benito de la Torre en su libro *Florilegio de Zinacantán*, menciona que “las mujeres se inspiran en las flores para tejer bordados en la ropa tradicional” (De la Torre López 2005, 140). En las entrevistas realizadas en 2014 a las mujeres de la cooperativa Malacate, se les preguntó cuál era su fuente de inspiración para obtener los diseños, contestaron que las copiaban de los arreglos florales que hacían sus hijos en sus florerías (ver Imagen 56) o que las copiaban de imágenes que buscaban en sus teléfonos en internet.



Imagen 56 Diseño inspirado en un arreglo floral

Fuente: Inés de Antuñano, 2014

En algunos casos las especies de flores representadas en los textiles son las mismas que se cultivan, como es el caso del clavel. En la Imagen 57 se puede apreciar la morfología de esta flor en comparación con la imagen de un clavel representado en un textil. La forma de la corola, el cáliz en forma triangular invertida, la forma de los pétalos y las hojas delgadas y en forma curva, es muy similar. La forma de los pétalos es igual, triangular y la terminación en picos en la parte superior. Es por estas similitudes es que podemos asegurar que la flor representada es un clavel. En otros casos, es imposible identificar la variedad de la flor, puesto que la imagen de la flor tiene una forma muy abstracta, como se muestra en la Imagen 58. Por otro lado entre las flores entregadas a los mayordomos para los rituales están los claveles rojos que cultivan algunas familias, esta flor también es utilizada por los curanderos en los rituales de sanación de los enfermos. Descripción que más adelante se complementará.

Imágen de un clavel:

Detalle de textil:

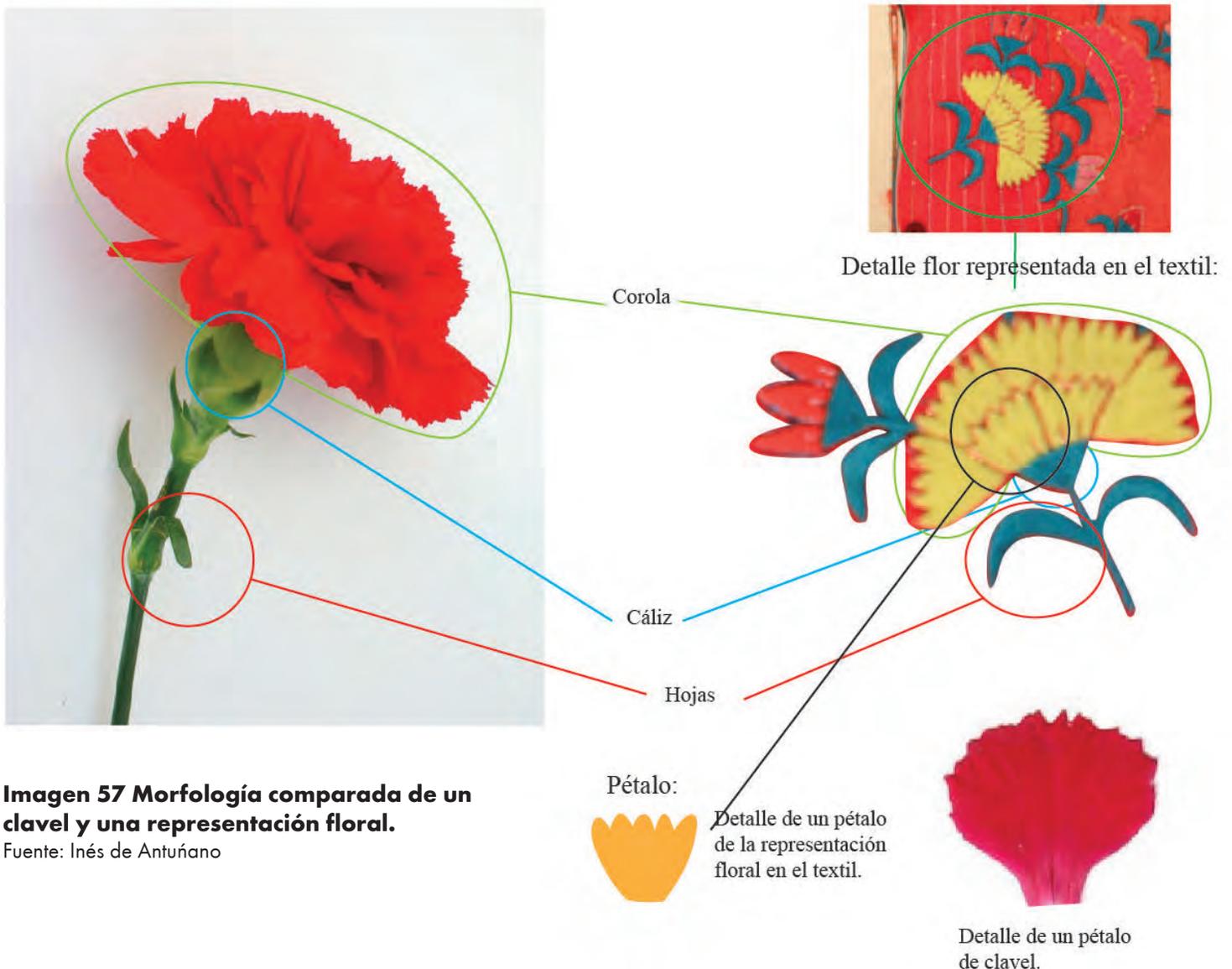


Imagen 57 Morfología comparada de un clavel y una representación floral.

Fuente: Inés de Antuñano



Imagen 58 Cotón de hombre
Fuente: fotografía de Inés de Antuñano,
2013.

Además de la influencia directa y evidente que existe entre la floricultura y el uso de las flores en los textiles, las flores tienen una gran importancia en la vida ritual y cotidiana que ya se mencionó en el apartado del significado de las flores en la cultura; por lo que su uso en los textiles también puede ser un reflejo de la relación íntima que se da entre las flores y los habitantes de la comunidad.

2.2.2.1. Desarrollo histórico del diseño textil.

En las prendas que conforman la Imagen 59 se puede apreciar de un vistazo el desarrollo histórico del diseño textil de Zinacantán desde el año de 1960 hasta el 2012. Se puede advertir cómo año tras año las flores aumentan y adquieren mayor protagonismo hasta llenar por completo la superficie de la prenda. Para este análisis se utilizarán prendas de la colección Ruth D. Lechuga del Museo Franz Mayer, Museo de Textiles del Mundo Maya y piezas cortesía de Walter F. Morris. El objetivo de este apartado es hacer una descripción de las prendas para señalar los cambios que se fueron dando en el diseño a lo largo del tiempo. La ropa que se toma como base para el análisis es el algodón –prenda de uso masculino– que es una especie de chaleco. La prenda se confecciona en el telar de cintura en un solo lienzo rectangular, doblado por la mitad con una horadación en el centro para el escote. A los lados tiene seis amarres trenzados con borlas –conjunto de hilos que, sujetos por su mitad con un cordón, penden en forma de cilindro–. Los amarres sirven para sujetar la prenda al cuerpo, como se muestra en la Imagen 60. El terminado inferior de la prenda es con flequillos (adorno que se forma al haberse destejido el extremo de la prenda). Este atuendo se utiliza los días de fiesta o los domingos para asistir a la iglesia.

Imagen 59 Desarrollo histórico del diseño textil

Fuente: diversas fuentes



1960



1975



1980



1981



1988



1990



1996



1997



1998



2000 a



2000 b



2012



Imagen 60 Uso de la prenda algodón

Fuente: <http://www.metroflog.com/susruga/20090716/1>

Imagen 61:

El diseño de la superficie de la prenda consta de líneas blancas y rojas alternadas. Tiene una hilera de brocado en los orillos (margen que limita el tejido por ambos lados y en la dirección de la urdimbre). En la parte inferior arriba de los flequillos, hay una línea delgada horizontal brocada, compuesta por dos líneas paralelas de color rojo y entre ellas líneas verticales intercaladas de color negro y blanco. Se puede decir que es un diseño sencillo, el único elemento empleado es la línea, todas las líneas están dispuestas en sentido vertical siguiendo la dirección de la urdimbre. La verticalidad podría tener algún significado: según Dondis, la línea vertical es un eje de sentido hacia arriba o hacia abajo, nos remite a la posición del hombre cuando se encuentra erguido, en dos pies y en equilibrio. Cabe mencionar que las líneas podrían ser horizontales siguiendo el sentido de la trama, así que la verticalidad es intencional. En la parte del escote hay un listón cosido a mano. Este recurso es utilizado hasta el año 2000, en la prenda del año 2012 el escote está decorado con una cenefa bordada con flores.



Imagen 61 Cotón de 1960

Fuente: colección Ruth D. Lechuga, museo Franz Mayer.

Imagen 62: El diseño de la prenda de 1960 y 1975 es casi igual, la única variación se encuentra en la línea de brocado en la parte inferior, crece ligeramente a lo alto y en el interior ahora hay líneas más anchas de colores blanco, azul, rosa, amarillo y verde.



Imagen 62 Cotón de 1975

Fuente: Walter F. Morris

Imagen 63: La línea de brocado en la parte inferior crece hacia arriba haciéndose más ancha, los colores y las figuras geométricas remiten a los manteles ceremoniales (ver Imagen 64). “Estos manteles son utilizados en ceremonias especiales que llevan a cabo las autoridades tradicionales de Zinacantán” (Pérez Canovas 2011, 113).

Las líneas de los orillos cercen hacia el interior de la prenda, ganando mayor espacio; tendencia que se observa más adelante cuando los diseños florales ganan espacio hacia el centro. Estas franjas contienen líneas delgadas de color azul, verde, amarillo y blanco, son los mismos colores utilizados en la cenefa brocada.



Imagen 63 Cotón de 1980

Fuente: Walter F. Morris



Imagen 64 Mantel ceremonial de Zinacantán

Fuente: imagen cortesía de Karla Pérez Canovas

Imagen 65: Dentro del muestreo esta es la primera prenda en la que aparecen imágenes de flores, tres ramos de flores bordadas de cada lado emergen en dirección hacia el centro. Los ramos de la parte media y superior son iguales, formados por tres tallos y tres flores. Los ramos ubicados en las esquinas inferiores únicamente tienen dos flores debido a que el ángulo de 90° que se forma, así lo permite. Los elementos que componen el diseño (flores y líneas) están dispuestos de forma simétrica, es decir, se encuentran los mismos elementos de un lado que del otro con relación a un centro o un eje. La simetría y la repetición dan unidad a los diseños. Esta pieza contiene 16 flores en total.

Las representaciones de las flores están estructuradas por formas sencillas, en el centro un círculo y alrededor una plasta ondulada. Estas imágenes no guardan una correspondencia exacta con la realidad, sin embargo, la disposición radial de las formas en torno a un centro remite a una flor, cualquier flor. Si revisamos nuevamente la Imagen 59, podemos observar como cada año las representaciones florales se van haciendo más complejas, en el apartado sobre la iconicidad de las flores se desarrollará este tema a fondo. Esta pieza contiene 16 flores en total.

Imagen 66: La franja inferior brocada ocupa una quinta parte de la superficie de la prenda, crece a lo alto y ahora contiene flores y pájaros. Según Walter F. Morris “las refugiadas guatemaltecas, que migraban por Los Altos de Chiapas, enseñaron a las mujeres zinacantecas a transformar sus diseños de sencillos rectángulos de colores brocados en el telar de cintura, a tapices de animales y flores que se podían copiar de los muestrarios de punto de cruz” (W. F. Morris 2009, 140). Para el contorno de las flores se utiliza una línea, recurso utilizado en todas las prendas del muestreo y también en la actualidad.



Imagen 65 Cotón de 1981
Fuente: Colección Ruth D. Lechuga



Imagen 66 Cotón de 1988
Fuente: Colección Ruth D. Lechuga

Hay un mayor protagonismo de las flores logrado por el aumento del tamaño y el incremento en la cantidad de las flores, 32 flores en total. Los ramos están dispuestos de la misma manera que en el diseño anterior: tres ramos de flores que emergen de los costados en dirección hacia el centro. El diseño de toda la prenda, tanto en la cenefa cómo en la parte superior, es simétrico.



Imagen 67 Cotón de 1990

Fuente: cortesía de Walter F. Morris



Imagen 68 Cotón de 1996

Fuente: cortesía de Walter F. Morris

Imagen 67: Este diseño guarda bastantes semejanzas con el diseño anterior: la cenefa inferior está compuesta por dos módulos iguales repetidos y en la parte superior las flores emergen de los lados hacia el centro, el diseño es simétrico. La cantidad de flores es menor, es de 18, sin embargo, ocupan un espacio importante de la superficie de la prenda.

Imagen 68: Se introduce el color morado en el fondo para las franjas de los costados. La composición es igual que la anterior, la cenefa brocada tiene dos módulos compuestos por dos flores repetidas. El diseño en la parte superior ya no está compuesto por ramos de flores, el módulo organizacional de diseño se constituye con un ave en el centro rodeado por flores unidas entre sí por ramas y follajes. Estos motivos decorativos son iguales del lado derecho que del izquierdo y están reflejados. La prenda contiene 22 flores, el tamaño de las flores aumenta y cada vez ocupan más la parte central.

Imagen 69: Se introduce el bordado a máquina, que en este ejemplo, sustituye el brocado que se había estado utilizando en la cenefa inferior. El bordado a mano de la parte superior también es sustituido por el bordado a máquina. Las mujeres que acompañaban a sus esposos a Mérida para vender flores, descubrieron que las mujeres yucatecas utilizaban máquinas de coser para bordar los huipiles. Ellas también compraron máquinas de coser y comenzaron a bordar sus propias prendas flores (W. F. Morris 2009, 142). Su uso facilitó el trabajo y supuso un ahorro de tiempo que permitió llenar las prendas con más flores. Las flores en la cenefa inferior que ahora están bordadas, dejan ver el fondo rayado del lienzo tejido en el telar de cintura. En los motivos de la parte superior se introduce una representación de un arreglo floral con un florero en la base. Se conservan las aves, los arreglos están reflejados en espejo y el diseño de la prenda es simétrico, salvo en la cenefa inferior que hay una flor de más en el lado derecho, rompiendo con la simetría. Se decora la parte superior de la cenefa con flores. La prenda contiene 36 flores en total y éstas siguen entrando cada vez más hacia el centro de la prenda.



Imagen 69 Cotón de 1997

Fuente: Cortesía de Walter F. Morris

Imagen 70: La cenefa inferior crece hacia arriba, es simétrica y los motivos son imágenes en espejo; ahora también en la cenefa inferior hay imágenes de arreglos florales con vasijas en la base. También se decora la orilla de la cenefa pero con líneas en forma de espiral. El decorado de la parte superior está compuesto por cuatro módulos, los de la parte superior son ramos de flores, uno sujetado por un listón y otro no. Los motivos inferiores son arreglos de flores, el del lado izquierdo con una vasija y el del lado derecho con una canasta, el diseño en la parte superior ya no es simétrico. Se mantienen las imágenes de aves y un elemento nuevo es el racimo de uvas. La prenda contiene 53 flores en total.



Imagen 70 Cotón de 1998

Fuente: cortesía de Walter F. Morris



Imagen 71: Se introduce el color negro para el fondo. La cenefa en la parte inferior esta bordada, tendencia adoptada desde que se abandona el brocado para la parte inferior y se utiliza el bordado a máquina para toda la prenda (1997). Igualmente hay motivos decorativos que rodean la cenefa, en esta ocasión son líneas en forma de equis con pequeños rombos en el interior. La parte superior está compuesta por dos grandes módulos –el del lado izquierdo es un florero y el del lado derecho un ramo dentro de un florero– que invaden casi todo el espacio de la prenda. Ya nada más queda un espacio muy delgado libre de decoración. En el centro sin decoración. Este algodón no tiene imágenes de pájaros y los diseños de los años subsecuentes tampoco. La prenda contiene 25 flores en total.

Imagen 71 Cotón de 2000 a

Fuente: imagen cortesía de Walter F. Morris



Imagen 72: Se dice que el color rojo, utilizado para el fondo de la prenda, es el color tradicional de los textiles zincacantecos, en este ejemplo, se rompe con los colores tradicionales y se introduce el negro, el verde olivo y el gris (Morris 2009, 144); hay una disminución en la paleta de colores. La cenefa de la parte inferior se vuelve más delgada y el espacio central es invadido por la imagen de un arreglo floral con una base en forma de jarrón; del jarrón emergen flores en disposición radial que se distribuyen por toda la prenda. El diseño vuelve a ser simétrico.

Imagen 72 Cotón del 2000 b

Fuente: cortesía de Walter F. Morris

Imagen 73: Este diseño está completamente bordado con flores que no dejan ver ningún espacio del fondo de la prenda. Podemos notar que los colores del fondo son morado y rojo gracias a los flequillos en la parte inferior. La cenefa inferior deja de ser rectangular y está formada por una línea en zigzag, compuesta por pequeñas líneas en forma de espiral. La variedad de colores también es limitada, en comparación con los diseños de años anteriores. El diseño deja de ser simétrico en la parte superior, la prenda contiene 26 flores y se vuelve a utilizar el motivo del racimo de uvas, toda la prenda está cubierta por flores.



Imagen 73 Cotón de 2012

Fuente: Museo de Textiles del Mundo Maya

En la Imagen 59, en la que se aprecia de un vistazo el desarrollo textil, se puede notar un cambio muy acelerado en el diseño a partir de 1980, en tres décadas hay cambios significativos. Un factor que ha influido en el cambio de diseños es la tradición de que cada año las mujeres confeccionan nuevos conjuntos para que sus familias los luzcan en las fiestas más importantes: San Sebastián en enero y San Lorenzo en agosto. Los cambios en el color y diseño de las prendas se dan aproximadamente cada seis meses, sobre todo en estas festividades. “El concepto de moda para las zinacantecas significa “que los colores van cambiando”. Estar a la moda es cambiar y hacerse presente en la actualidad, pues si usan ropa de antes otras mujeres se pueden reír y decirles que son “antiguas””. (Pérez 2010, 120). En la Imagen 74 se muestra el atuendo que portó una mujer para el festival de san Lorenzo en el año de 2011 y de 2012, se notan ciertas variaciones. En 2011 la gama de colores es cálida: dorado y tonalidades moradas; los tonos de las flores de la blusa son color morado con vino para que combinen con el color de la falda. En el atuendo de 2012 los colores son predominantemente morados en tonos fríos, las representaciones florales son diferentes y el diseño de la falda también cambia radicalmente.



Imagen 74 Vestido fiesta de San Lorenzo 2011 (arriba) y 2012 (abajo)

Fuente: Cortesía de Walter F. Morris

Las innovaciones en los diseños se dan primero en las prendas que fabrican las mujeres para uso personal y después se implementa en las prendas que venden. En la visita realizada en 2014, se observó como las blusas que las mujeres traían puestas eran diferentes a las que vendían (Imagen 75).



Imagen 75 Indumentaria 2014

Fuente: Inés de Antuñano, 2014

A manera de conclusión en la Imagen 59 se advierte el desarrollo de una sociedad que aprendió a tejer, se empezó con un diseño sencillo (prenda de 1970), a lo largo de los años aprendió nuevas técnicas, implementó nuevos diseños y probó colores y formas diferentes. Como un niño que aprende a dibujar, empezando por flores con formas sencillas (prenda de 1981) y terminando con flores con una solución gráfica más compleja (prenda de 2012). Cuatro décadas en el que el cambio y el desarrollo suceden muy rápido, a partir de 1980 los cambios en el diseño se aceleran e intensifican, esto coincide con el progreso económico en la región y con la demanda de textiles por parte del turismo; se tienen que agilizar los tiempos de producción y la máquina de coser fue fundamental para este propósito. Es importante también resaltar el paralelismo entre el desarrollo de la floricultura y la presencia de flores en las prendas zinacantecas, el cultivo de las flores sucedió gradualmente y se ha incrementado sostenidamente durante las últimas décadas. De la misma forma en que los campos han florecido, así también los lienzos de las prendas que Zinacantán produce se han colmado cada vez más de flores.

3. Motivos florales en los textiles de Zinacantán



Imagen 76 Hombre vistiendo un algodón.

Fuente: cortesía de Walter F. Morris.

3.1. UNA VISIÓN DESDE EL DISEÑO GRÁFICO

Análisis de prendas

En el siguiente análisis se tomarán prendas de la Colección Ruth D. Lechuga del Museo Franz Mayer, de la Colección de Textiles del Mundo Maya y piezas cortesía del investigador Walter F. Morris. Las prendas que se analizarán son el algodón –prenda de uso masculino– que es una especie de chaleco con una horadación en el centro para el escote. En la Imagen 76 podemos observar a un hombre vistiendo esta prenda; el atuendo se utiliza para asistir a la iglesia los domingos o para las festividades religiosas. Del atuendo femenino, analizaremos la blusa que visten las mujeres a diario (Imagen 77) y el chal que se utiliza para ocasiones especiales como fiestas religiosas o para acudir a misa los domingos (Imagen 78).



Imagen 77 Mujer vistiendo una blusa

Fuente: Inés de Antuñano



Imagen 78 Mujer vistiendo un chal.

Fuente: cortesía de Walter F. Morris

Los rubros del análisis son: técnica, textura, color, forma y estructura, a continuación se explica cada uno:

En la sección de la **técnica** se mencionará el tipo de ésta que fue utilizada y se dividirá en tres:

1. Técnica de tejido: es la forma en la que se entrecruzan los hilos de la trama y la urdimbre. La variedad de texturas y formas se debe a los efectos producidos por los diferentes ligamentos. El ligamento más usado es el tejido sencillo (Imagen 40), en el que uno o más hilos de la trama cruzan alternativamente y en forma regular, uno o más hilos de la urdimbre.

2. Técnica sobreestructural: es la ornamentación que se realiza al introducir hilos agregados a la construcción básica de la tela en el telar, son hilos que pueden ser eliminados sin destruir el lienzo.

3. Técnica de ornato: son los métodos que se emplean para enriquecer las telas una vez salidas del telar, la más importante es el bordado.

En el caso de los textiles la **textura** es generada por la técnica utilizada en conjunto con los materiales empleados. En esta sección se hará una descripción de la textura y se mencionarán los materiales.

En el apartado de **color**, se tomarán muestras de la fotografía de la prenda y se hará una equivalencia de los colores al sistema de color de Pantone Matching System (PMS). El sistema de color de Pantone es un sistema de reproducción de color estandarizado para la igualación de color en impresos y otros materiales. El objetivo de este sistema es hacer coincidir cualquier color con un color específico cuando un diseño entra a la fase de producción. Obtener los colores utilizados en los textiles y convertirlos a Pantones permite visualizar de una manera gráfica las tonalidades y gamas de color, esto es una aportación significativa para el campo del diseño gráfico. Una vez obtenidas las muestras se ahondará en el uso del color.

Las **formas** empleadas en los textiles se dividirán en: formas de la naturaleza o de la flora, formas de la fauna y elementos ornamentales. Para el análisis de las formas, se aislarán de la prenda mediante el recorte digital. En esta primera aproximación solamente se mencionará la variedad de las flores que se puedan reconocer a simple vista, y más adelante se hará un análisis de las características morfológicas de una flor real comparada con la imagen de la flor en el textil.

La **estructura** es la disciplina que gobierna la disposición de las formas en una composición y sirve para imponer un orden y predeterminedar las relaciones internas de los elementos que componen un diseño. Mediante la separación de la prenda textil en dos; el fondo, que se refiere al lienzo base del tejido; y el diseño, que se refiere a la superficie de la prenda con ornamentos bordados o brocados; accederemos al sistema proporcional y a las líneas regulatorias del diseño de la prenda. El diseño de la prenda se

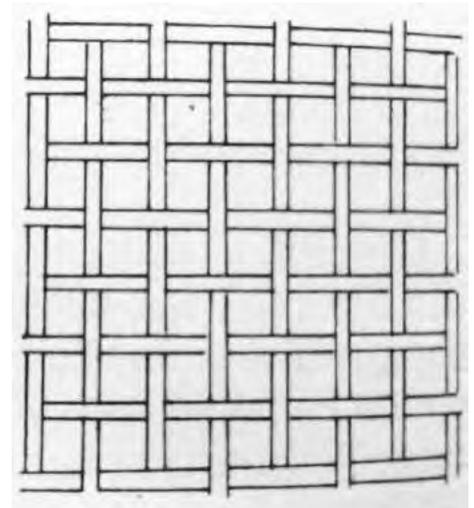
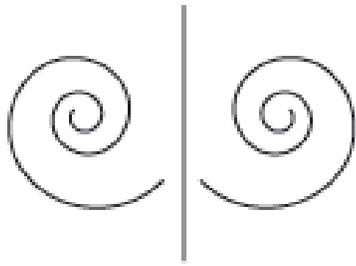
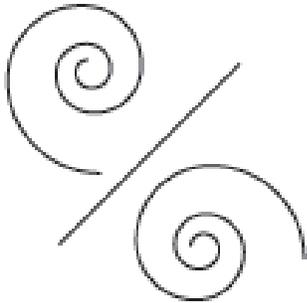


Imagen 79 Tejido sencillo balanceado

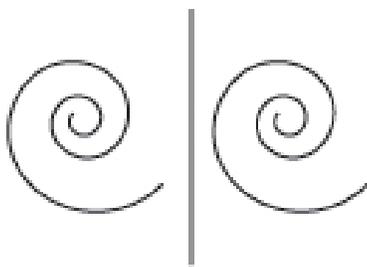
Fuente: (Lechuga, Técnicas textiles en el México indígena 1982)



Simetría de reflejo



Simetría de rotación



Simetría de traslación

Imagen 80 tipos de simetrías

Fuente: (Lidwell, Principios universales de diseño 2005)

puede componer teniendo una estructura definida o se puede dar de forma inconsciente. Se analizará el manejo de los módulos, que son formas idénticas o similares entre sí y que repetidas dan lugar al diseño.

También se examinará la simetría, para que ésta se dé, es necesario que haya una correspondencia exacta en la disposición de los módulos con relación a un eje central. Los tipos de simetría son: de reflejo, que se refiere al reflejo de un elemento equivalente sobre un eje central; de rotación, que se refiere al giro de una figura alrededor de un eje de rotación, puede darse en cualquier ángulo o frecuencia, siempre que los elementos compartan un centro común; y la simetría de traslación, es decir, la ubicación de los elementos equivalentes en diferentes zonas, puede producirse en cualquier distancia, siempre y cuando se mantenga la orientación básica del elemento. En la Imagen 80 se muestran los tipos de simetría.

La **trama** es la resultante de la partición del plano. En ella, al repetirse constantemente, el módulo provoca un ritmo de áreas ilimitado. Las formas y, a su vez, los módulos configuran visualmente el aspecto de la composición. Las tramas pueden ser regulares o semirregulares. Las regulares son las constituidas por el cuadrado, el triángulo equilátero o el hexágono regular; son esqueletos constructivos sobre los que se apoya el esqueleto rítmico. La trama puede darse también por desplazamiento paulatino del motivo, por oblicuidad o por superposición. Las tramas semirregulares tienen su origen en una composición regular, pero presentan módulos que eluden el rigor formal para ser dispuestos arbitrariamente por el diseñador. Las irregulares son las que están formadas por cualquier otro polígono y, al unir las, quedan espacios en los que es necesario introducir otra figura. El módulo dentro de las tramas será la medida base que de manera comparativa se utiliza para controlar y relacionar las partes de un todo, el que resultará de las variables que tal medida por agregado o resta pueda ofrecer. Por ejemplo, en una pintura sustentada sobre una trama cuadrangular, el módulo será la medida del cuadrado.

En este apartado se hizo un intento por encontrar las tramas que sirvieron como base para el diseño de las prendas zinacantecas. Se utilizan tramas semirregulares en las que los módulos no están dispuestos de manera exacta, ni tienen la misma medida. Los módulos están organizados de manera intuitiva ya que no están necesariamente acomodados en el espacio determinado por la trama. Lo que la comunidad de Zinacacán logra a través del diseño es mantener el peso y las tensiones espaciales dentro de un equilibrio simétrico. Las redes nos pueden ayudar a sistematizar sus valores estéticos y conceptuales. (Crespi y Ferrairo 1971).

A continuación, el análisis de las prendas mediante tablas con los elementos previamente explicados:

COTON DE 1960



Fuente: imagen de Colección de Textiles Ruth D. Lechuga, Museo Franz Mayer

COTÓN DE 1960

TÉCNICA

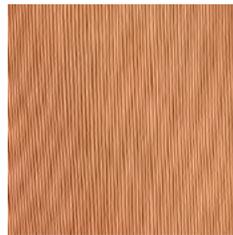
Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura compuesta por dos lienzos unidos por la mitad, tejido sencillo.

Técnica sobreestructural: brocado en los orillos y en la línea inferior horizontal.

Técnica de ornato: amarres a los lados trenzados con borlas en las terminaciones. Listón cosido en el escote, terminación con flequillos.

TEXTURA

La textura es suave en toda la prenda generada por el uso del hilo delgado de algodón, el tejido sencillo genera líneas muy delgadas perceptibles al tacto. En los orillos, la textura es acanalada por la utilización de la técnica de brocado al igual que en la línea inferior horizontal.



Detalle de la parte central.



Detalle de orillos brocados.



Detalle de línea horizontal brocada.

COLOR

colores cálidos



Los colores empleados en la prenda son de carácter cálido. El entretejido de los colores 7627 C y 7506 C crea una sensación de moaré que da la apariencia de una saturación cromática. El color 7506 C es el color natural del algodón.

FORMA

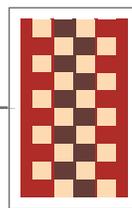
Las formas usadas en esta prenda son la línea y el cuadrado. Mediante el tejido se generan líneas verticales, en el sentido de la urdimbre. En la sección de los orillos, mediante la técnica de brocado, se generan cinco líneas verticales y entre ellas, una repetición de cuadrados alternados. En la línea brocada horizontal, se aprecian dos líneas y entre ellas una repetición de cuadrados alternados de diferentes.



Líneas verticales.



Acercamiento orillos.

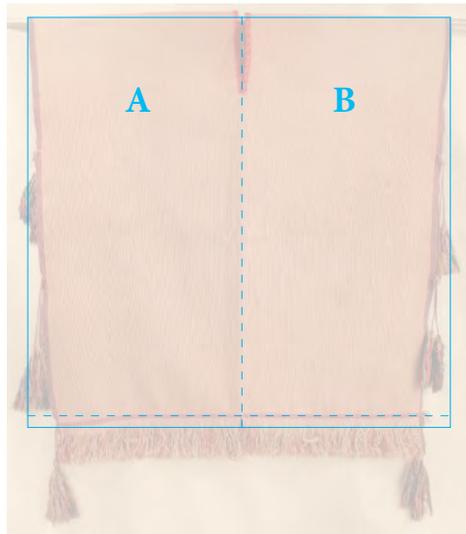


Reproducción gráfica de orillos



Acercamiento línea brocada horizontal.

ESTRUCTURA



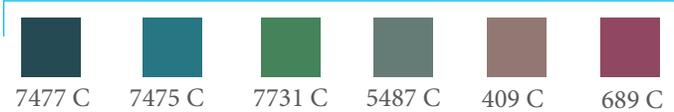
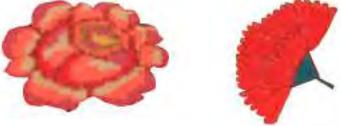
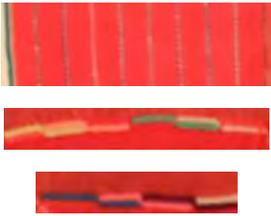
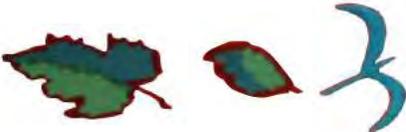
Estructura compuesta por un rectángulo dividido en dos por la mitad, el lado A y el lado B son iguales.

COTÓN DE 1988



Fuente: imagen de Colección de Textiles Ruth D. Lechuga, Museo Franz Mayer

COTÓN DE 1988

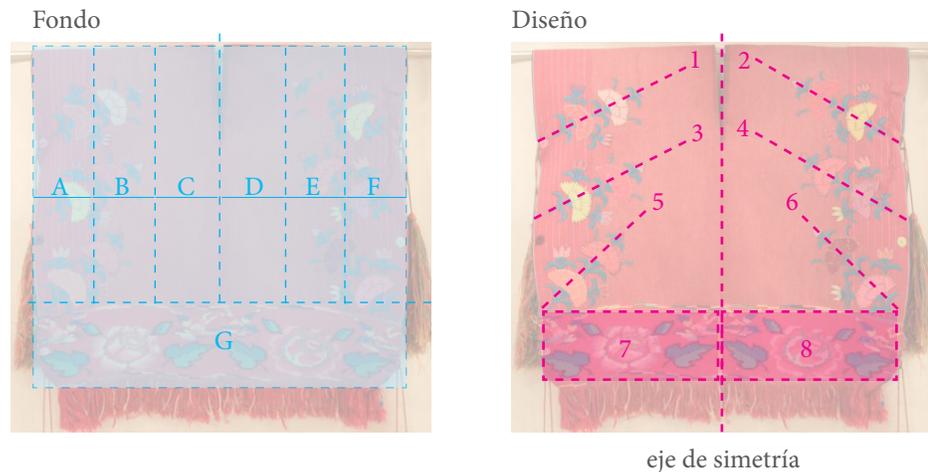
<p>TÉCNICA</p>	<p>Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura compuesta por dos lienzos unidos por la mitad, tejido sencillo.</p> <p>Técnica sobreestructural: brocado en la cenefa inferior.</p> <p>Técnica de ornato: bordados en punto relleno y atrás en la parte superior. Amarres trenzados con borlas, ojales a los lados y terminación con flequillos.</p>	
<p>TEXTURA</p>	<p>El diferente grosor de los hilos utilizados genera líneas muy delgadas que son perceptibles al tacto generando una textura acanalada. La textura es suave en toda la prenda, generada por el uso del hilo de algodón. En las flores bordadas, la textura es sedosa y rugosa por el uso de hilos de artisela. En la sección de la cenefa brocada, la textura también es suave y con relieves.</p>	
<p>COLOR</p>	<p style="text-align: center;">colores cálidos</p>  <p style="text-align: center;">fondo</p> <p style="text-align: center;">colores fríos</p>  <p>Los colores en su mayoría son cálidos, el color 7417 C es utilizado para el fondo lo que hace que la prenda tenga un apariencia cálida en toda la superficie. Las flores con el color 7620 C y Red 032 C no se distinguen del fondo por la falta de contraste. Las flores de color 163 C y el 178 C su valor tonal es más claro y tienen un mejor contraste. Los colores 7477 C, 7475 C y 7731 C utilizado para los tallos y las hojas, generan un contraste de colores complementarios por lo tanto se separan más que algunas flores del fondo.</p>	
<p>FORMA</p>	<p style="text-align: center;">FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA</p>  <p style="text-align: center;">Rosa Clavel</p> 	<p style="text-align: center;">ELEMENTOS ORNAMENTALES</p> 
		<p style="text-align: center;">FORMAS DE LA FAUNA</p> 

FORMA

Elementos ornamentales: líneas verticales que se emplean en la superficie de la prenda y rectángulos que se forman en el brocado de la cenefa inferior.

Formas de la naturaleza o de la flora: rosas y claveles. Las demás flores no se pueden distinguir, son flores de alguna variedad que están cerradas, en etapa de crecimiento y hojas.

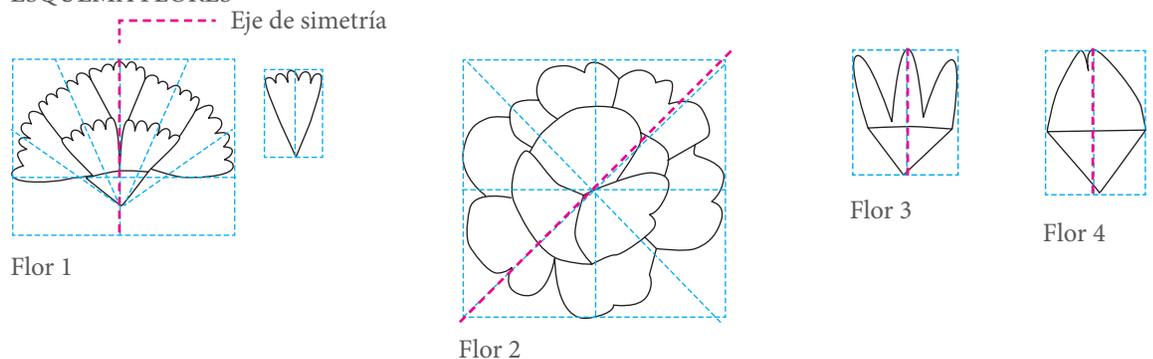
Formas de la fauna: pájaro, no tiene características gráficas específicas para poder determinar la especie.



Para obtener la estructura del fondo se toma como unidad el ancho de la franja vertical de color Red 032 C (A), la sección A,B,C,D,E y F tienen el mismo ancho. La altura de la sección G corresponde 1.5 veces al ancho de el A. La dirección de los módulos superiores (del 1 al 6) apuntan hacia el centro y son simétricos en reflejo, al igual que los módulos de la cenefa inferior (7 y 8).

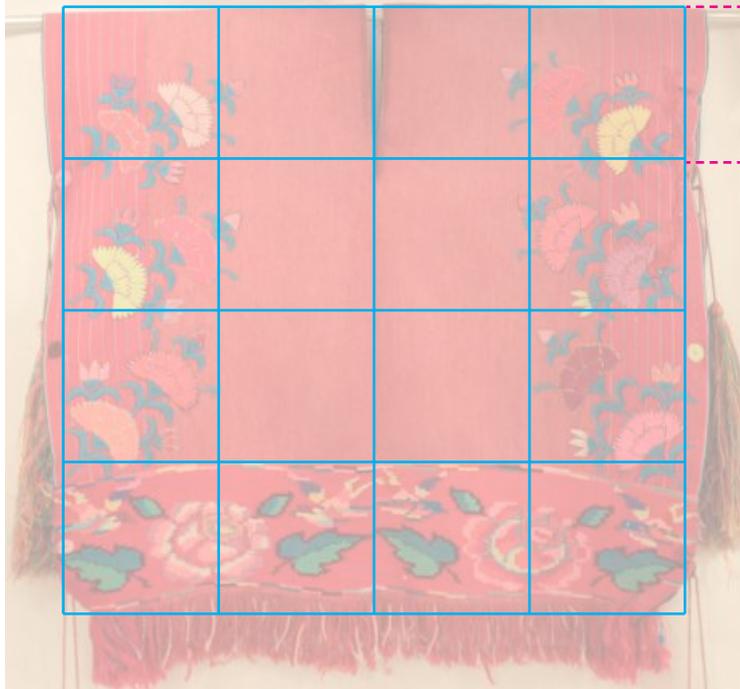
ESTRUCTURA

ESQUEMA FLORES



En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría y en todas se maneja la simetría de reflejo, se emplea la misma forma del lado izquierdo y derecho, pero reflejada. En la flor 1 se utiliza la repetición y rotación de los módulos con relación al centro. En la flor 2 la simetría no es exacta, pero se advierte una intención por realizar el diseño de manera geométrica.

TRAMA



Medida del módulo

El diseño de esta prenda está basado en una trama semirregular. La medida del módulo, corresponde a la medida del motivo floral generado por el ramo de flores. La trama no es exacta, es decir, la medida de los elementos no es la misma.

COTÓN DE 2000



Fuente: imagen cortesía de Walter F. Morris

COTÓN DE 2000

TÉCNICA

Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura compuesta por dos lienzos unidos por la mitad, tejido sencillo.
Técnica de ornato: bordado a máquina, amarres trenzados con borlas, listón cosido en el escote y terminación con flequillos.

TEXTURA

El lienzo de la pieza está tejido con hilos de algodón generando una textura suave en toda la prenda, las flores y los elementos ornamentales están bordados a con hilos de seda lo que provoca una textura sedosa y rugosa. El uso excesivo del bordado hace que la prenda sea rígida y pesada.

COLOR

colores fríos

										
Neutral Black C	426 C	7677 C	269 C	2756 C	7687 C	7693 C	7684 C	626 C	7741 C	373 C

colores cálidos

		
7582 C	187 C	7649 C

En esta prenda prevalecen los colores fríos. En el centro hay una franja de color 187 C que es de carácter saturado y cálido, las flores que están sobre este color sobresalen del fondo mediante un contraste caliente – frío y las hojas de color 626 C y 7741 C, contrastan de manera complementaria. Las flores que son de color 7693 C, 269 C y 426 C, que están sobre el fondo Neutral Black C, tiene poco contraste tonal ya que todos son colores fríos y con un valor tonal muy parecido. Las hojas alrededor de las flores funcionan como un marco haciéndolas sobresalir.

FORMA

FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA



FORMA

ELEMENTOS ORNAMENTALES



Cenefa en forma de equis, rombos y puntos



zarcillo



Espirales

OTRAS FORMAS



Listón

Florero

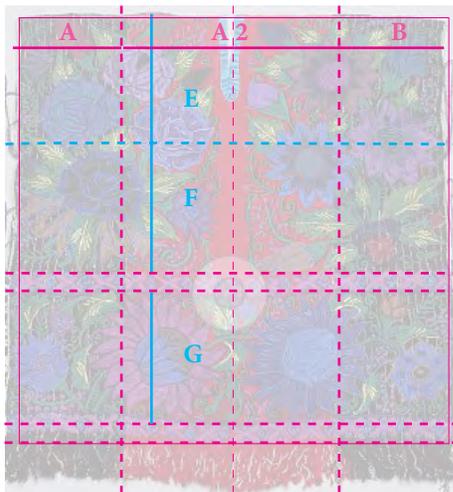
Formas ornamentales: en la cenefa hay líneas que forman equis, rombos y círculos. En la parte superior hay zarcillos y espirales.

Formas de la naturaleza o de la flora: rosa y girasol. Las demás flores no se pueden distinguir, son flores de alguna variedad que están cerradas, en etapa de crecimiento y hojas.

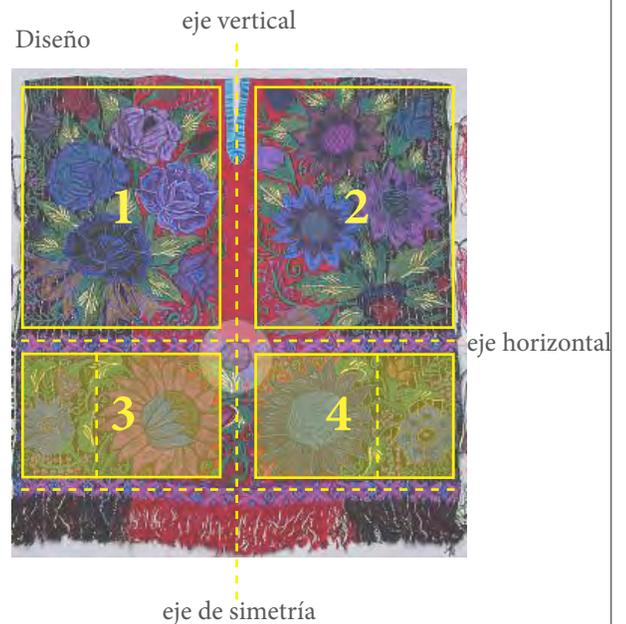
Otras formas: listón y florero.

ESTRUCTURA

Fondo

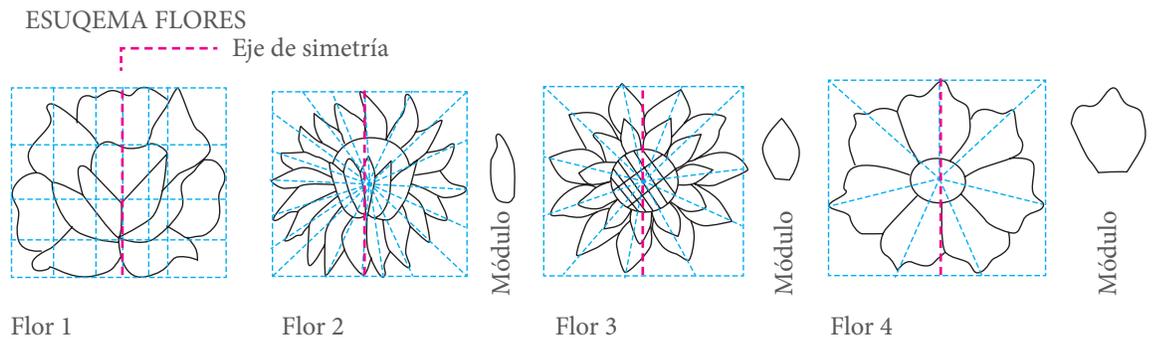


Diseño



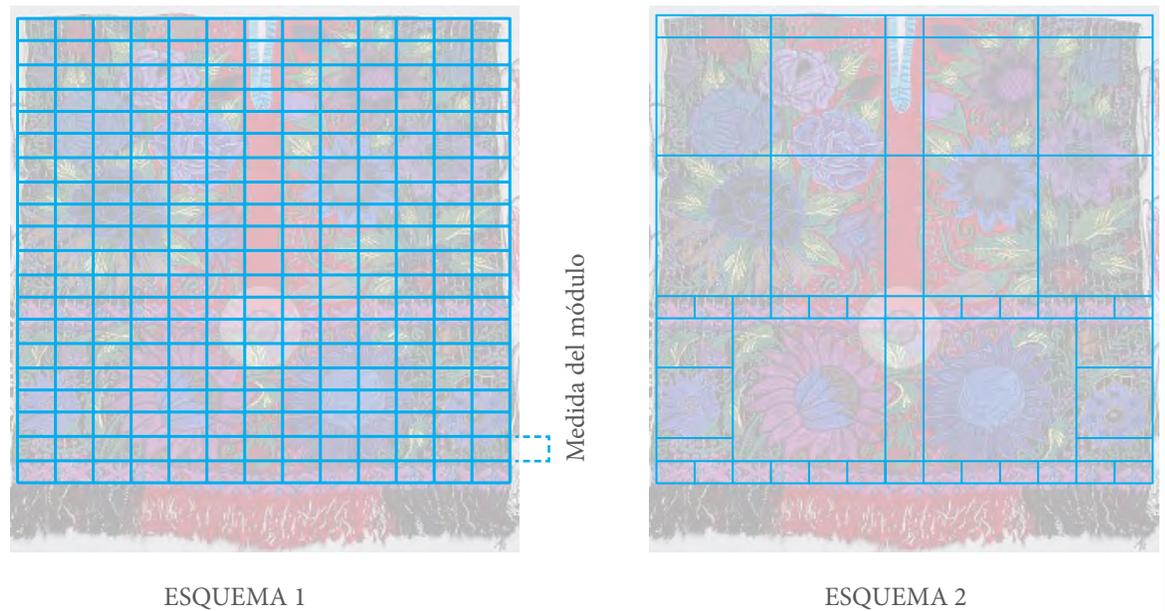
La superficie de la prenda está dividida por las franjas verticales de color. Si tomamos como unidad el ancho de A, es igual que B y la sección A2 es dos veces el ancho de A. El ancho de la cenefa (G) es igual al dos veces el ancho de la parte superior de la prenda (E y F). En la imagen del diseño se puede ver que la estructura es rectangular y visible. El eje vertical y horizontal determinan el uso del espacio y el acomodo de los módulos. El módulo 1 y 2 son semejantes en cuanto a forma, tamaño y elementos que los componen. Se nota una intención simétrica sin embargo, el módulo 1 es un ramo de flores atado por un listón y el módulo 2 es un florero. El tamaño del módulo 3 y 4 son iguales, pero los elementos que los conforman son diferentes; los dos están compuestos por dos flores de tamaños similares y por hojas y flores más pequeñas, los elementos están dispuestos en reflejo. También se nota una intención de simetría, sin embargo los elementos no son idénticos de un lado que del otro.

ESTRUCTURA



En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría y en todas se maneja la simetría de reflejo, donde aparecen los mismos elementos del lado izquierdo y derecho.

TRAMA



En el esquema 1 se tomó la medida del motivo en forma de X como medida para generar la trama sobre la que se diseñó esta prenda. En el esquema 2, se eliminaron algunas líneas de la trama, para distinguir los espacios que ocupan los elementos, sin embargo, en la parte superior ninguno está dispuesto sobre los espacios generados por la trama. Aunque el diseño está basado en una trama regular los elementos se acomodaron intuitivamente.

COTÓN DE 2001



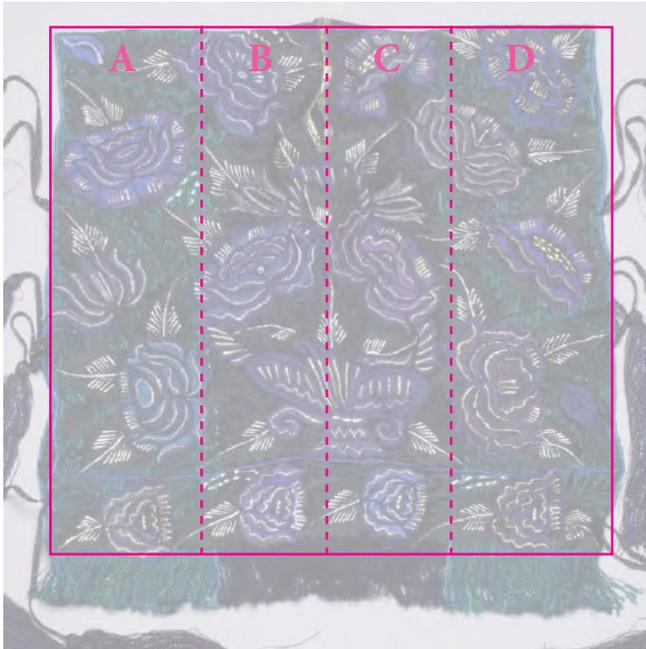
Fuente: imagen cortesía de Walter F. Morris

COTÓN DE 2001

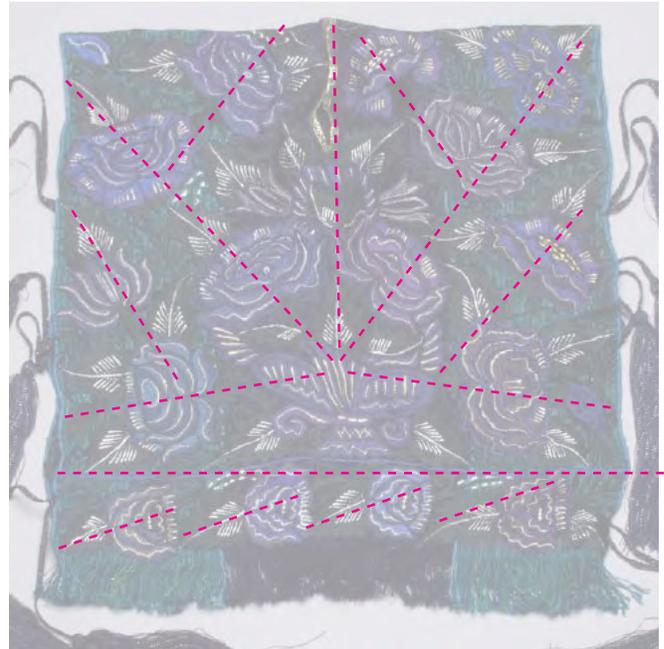
<p>TÉCNICA</p>	<p>Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura compuesta por dos lienzos unidos por la mitad, tejido sencillo. Técnica de ornato: bordado a máquina, amarres trenzados con borlas, listón cosido en el escote y terminación con flequillos.</p>
<p>TEXTURA</p>	<p>El lienzo de la pieza está tejido con hilos de algodón generando una textura suave y ligeramente acanalada en toda la prenda; las flores y los elementos ornamentales están bordados a con hilos de artisela lo que provoca una textura sedosa y rugosa. El uso excesivo del bordado hace que la prenda sea rígida y pesada.</p>
<p>COLOR</p>	<p style="text-align: center;">colores fríos</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">  7649 C </div> <div style="text-align: center;">  7476 C </div> <div style="text-align: center;">  2767 C </div> <div style="text-align: center;">  534 C </div> <div style="text-align: center;">  7685 C </div> <div style="text-align: center;">  5655 C </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start; margin-top: 10px;"> <div style="text-align: center;">  276 C </div> <div style="text-align: center;">  2695 C </div> <div style="text-align: center;">  7448 C </div> <div style="text-align: center;">  7672 C </div> <div style="text-align: center;">  7680 C </div> </div> <p>Los colores utilizados son de carácter frío. Las flores se distinguen del fondo por el contraste de claro oscuro.</p>
<p>FORMA</p>	<p style="text-align: center;">FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">  Rosa </div> <div style="text-align: center;">  Rosa </div> <div style="text-align: center;">   </div> </div> <p style="text-align: center;">ELEMENTOS ORNAMENTALES</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">  Rosa </div> <div style="text-align: center;">  Rosa </div> <div style="text-align: center;">   Zarcillos </div> </div> <p style="text-align: center;">OTRAS FORMAS</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">    Botón </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div> <p>Formas de la naturaleza o de la flora: dentro de las formas florales se pueden distinguir solamente la variedad de rosas, una flor que está cerrada, en forma de botón y hojas. Elementos ornamentales: zarcillos Otras formas: florero del que emergen todas las flores de la composición.</p>

ESTRUCTURA

Fondo

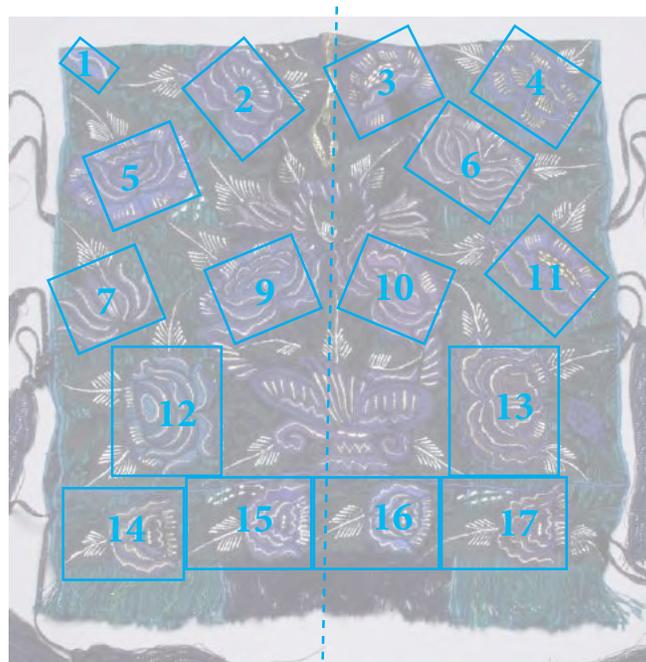


Diseño 1



Diseño 2

eje de simetría

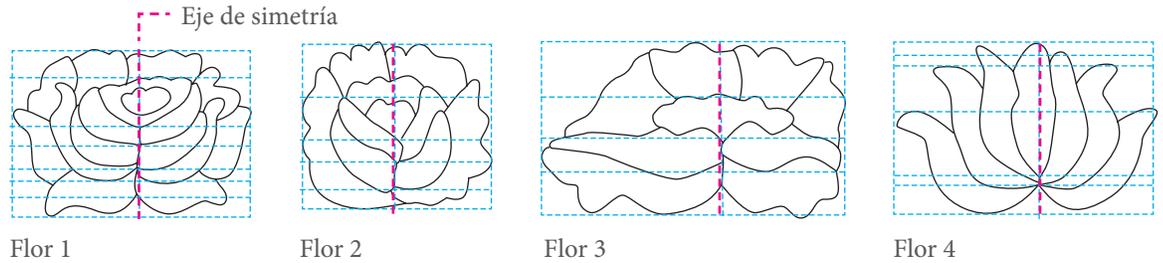


La superficie del fondo se puede dividir en cuatro secciones tomando como base el ancho de la franja generada por las líneas de color alternadas 7476 C y 7697 C. A y D son iguales y B y C son iguales. En el esquema de diseño 1 se puede apreciar cómo las flores emanan desde el centro hacia fuera. En la cenefa en la parte inferior las flores tienen una dirección hacia la derecha. En el esquema diseño 2, se señala el acomodo de las flores, se nota una intención de simetría, no de manera estricta (ya que no son los mismos elementos de un lado que del otro), pero por ejemplo: las flores 9 y 10 son iguales en cuanto a peso visual, no en cuanto a forma; lo mismo sucede con las demás flores (12 - 13), (7 - 11), (5 - 6), y (2 - 3). En la cenefa inferior, se repite la misma flor (14) cuatro veces en sentido hacia la derecha.

COTÓN DE 2001

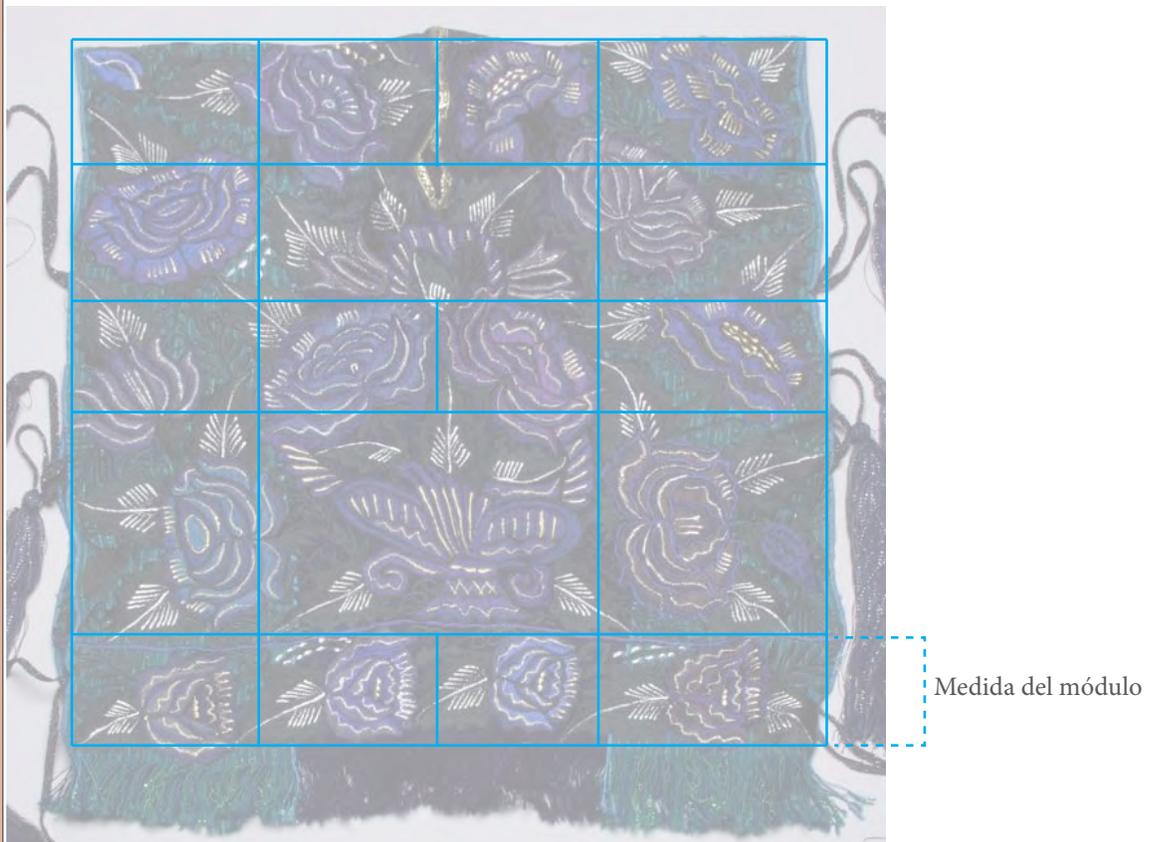
ESTRUCTURA

ESQUEMA FLORES



En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría y en todas se maneja la simetría de reflejo, donde aparecen los mismos elementos del lado izquierdo y derecho. La simetría no es exacta en cuanto a las formas y el tamaño de los elementos, pero se nota una intención por lograrla.

TRAMA



El diseño de esta prenda está basado en una trama semirregular, los módulos no son exactamente del mismo tamaño. Aunque se nota una intención por colocar los elementos en los espacios determinados por la trama, las flores están dispuestas de manera empírica.

COTÓN DE 2007



Fuente: imagen de Colección de Textiles del Mundo Maya

COTÓN DE 2007

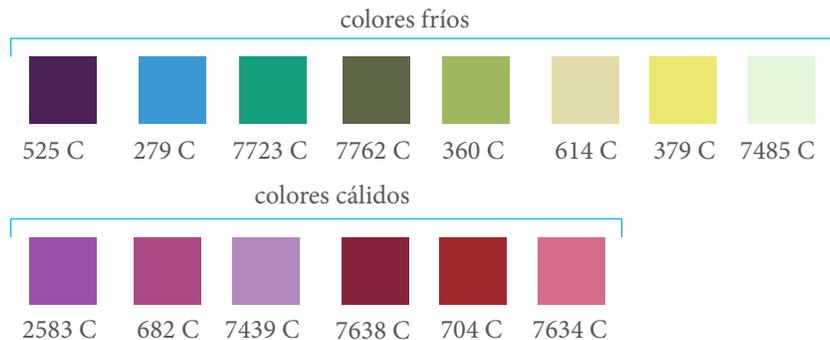
TÉCNICA

Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura con hilos industriales de acrilán y acetato, compuesta por dos lienzos unidos por la mitad, tejido sencillo
Técnica de ornato: bordado a máquina con hilos industriales de algodón y metálicos, listón cosido en el escote, cordones, borlas y terminación con flequillos.

TEXTURA

El lienzo de la pieza tiene una textura suave y acanalada dada por el tejido y los hilos de acrilán y acetato. La textura del bordado es suave y rugosa por los hilos industriales de algodón. La prenda es pesada y rígida por el uso excesivo del bordado.

COLOR



Al ver las muestras de color, se puede apreciar que hay más colores fríos que cálidos, visualmente predominan los colores cálidos por extensión. Entre las flores y el fondo hay poco contraste debido a que ambos son de carácter cálido, en cambio con las hojas existe un contraste frío - cálido y contraste complementario, haciendo que se distingan mejor del fondo.

FORMA

FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA



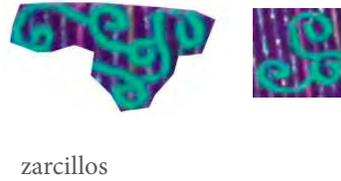
COTÓN DE 2007

FORMA

FORMAS DE LA FAUNA



ELEMENTOS ORNAMENTALES



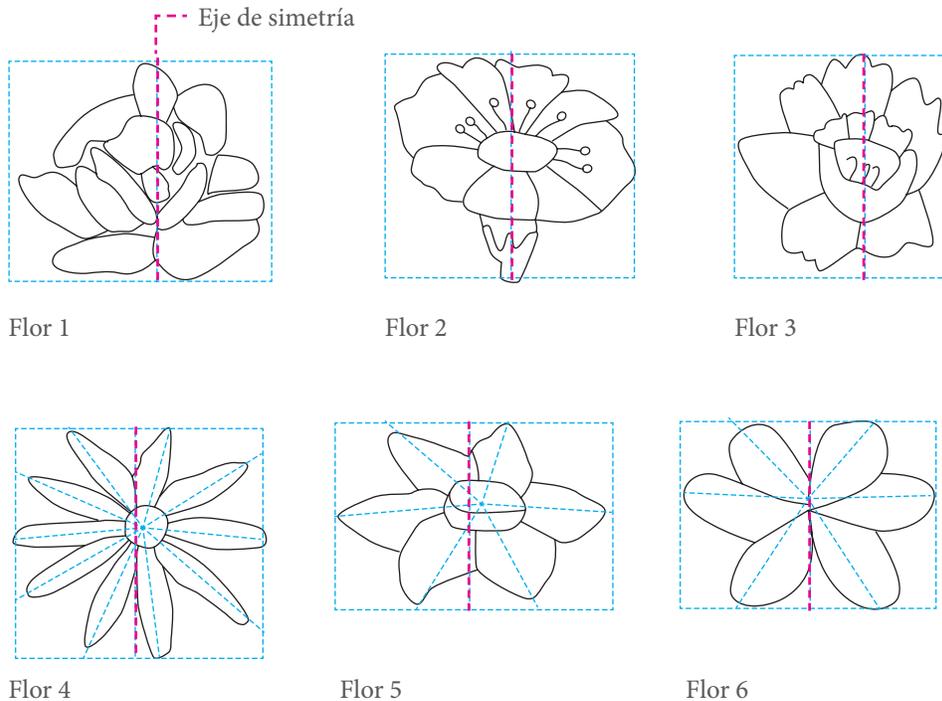
OTRAS FORMAS



Formas de la naturaleza o de la flora: dentro de las formas florales se puede distinguir solamente la variedad de rosas, algunas flores están cerradas en forma de botón y hojas.
Elementos ornamentales: en los ornamentos hay zarcillos.
Formas de la fauna: dos aves, y el otro no tiene características gráficas específicas para poder determinar la especie.

ESTRUCTURA

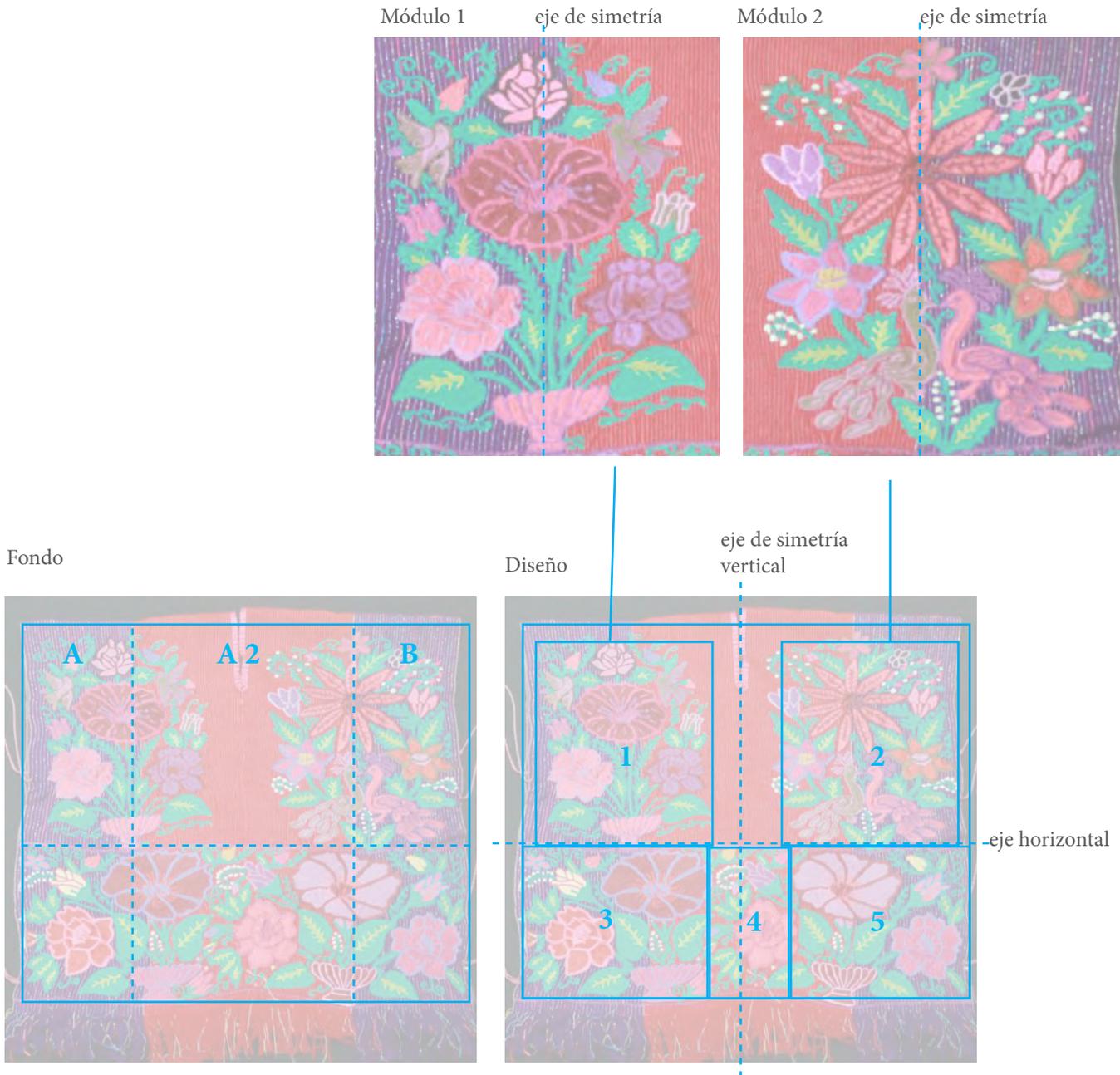
ESQUEMA DE LAS FLORES



En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría y en todas se maneja la simetría de reflejo, donde aparecen los mismos elementos del lado izquierdo y derecho. La simetría no es exacta en cuanto a las formas y el tamaño de los elementos, pero se nota una intención por lograrla.

En la flor 4, 5 y 6 se utiliza la repetición y rotación de los módulos (pétalos), generando así un interés focal en el centro de la flor.

ESTRUCTURA

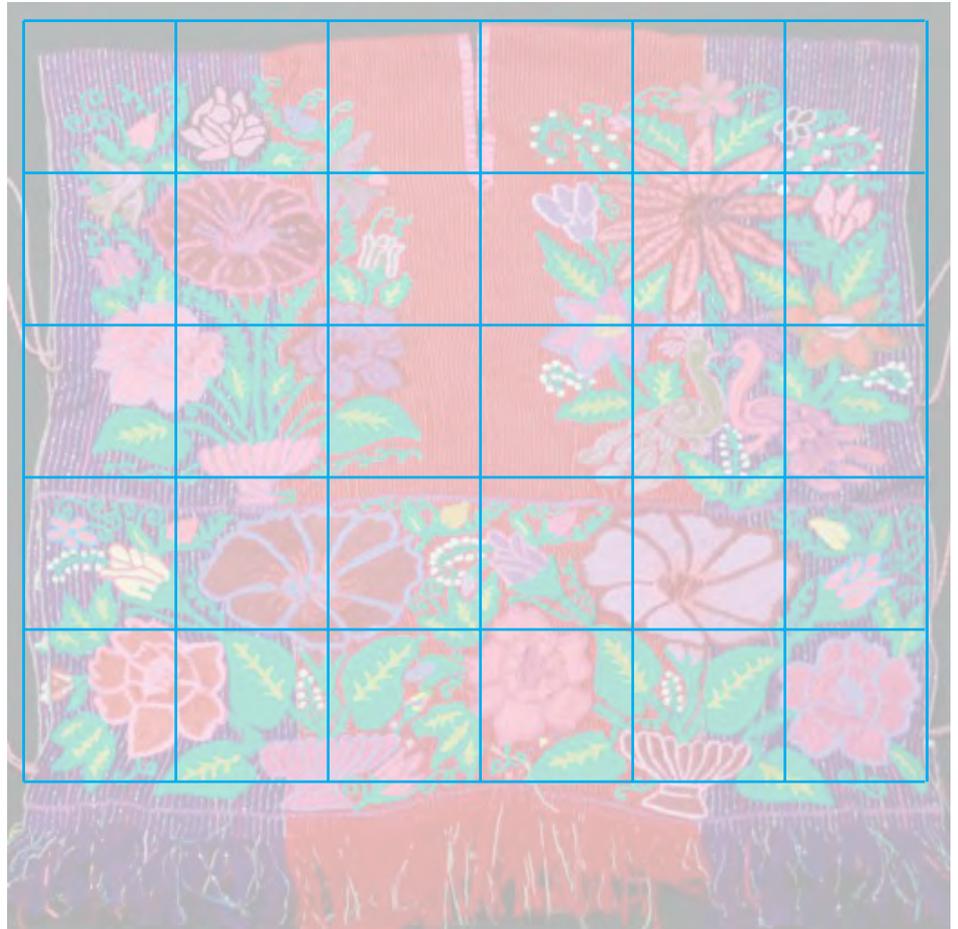


El fondo está dividido por el color en tres partes, la sección central (2A) es más ancha que las secciones laterales, sin embargo equivale al ancho de A dos veces.

La estructura del diseño está integrada a base de rectángulos y es visible, los ejes verticales y horizontales determinan la disposición de los módulos. El módulo 1 y 2 son simétricos en espejo en su interior. El módulo 3 y 5 son iguales y son simétricos en espejo, entre estos dos, el módulo (4) funciona como unión entre el 3 y el 5.

TRAMA

Medida del módulo



El diseño de esta prenda está basado en una trama regular, donde la medida de los módulos está determinada por el tamaño de una flor. Los elementos no están dispuestos exactamente en los espacios determinados por la trama, sin embargo hay un orden que está dado por la simetría de los motivos.

CHAL DE 2012



Fuente: imagen de Colección de Textiles del Mundo Maya

CHAL DE 2012

TÉCNICA

Técnica de tejido: pieza tejida en telar de cintura con hilos de acrilán y metálicos.
Técnica de ornato: bordado en punto de cruz con hilos de estambre, aplicación de cordones y borlas.

TEXTURA

El lienzo de la pieza tiene una textura suave y acanalada dada por los hilos de acrilán. La textura del bordado es suave y rugosa dada por los hilos de estambre. La prenda es suave en general y más ligera que las prendas con bordado a máquina.

COLOR

colores cálidos



colores fríos



Predominan los colores fríos. El fondo es de color 7449 C con franjas alternadas de color 7652 C y en el medio el color 7626 C de carácter cálido, esta franja sobresale del fondo por el contraste de caliente - frío que se genera. las hojas de color verde funcionan como marco para las flores, son de colores fríos y cálidos. Algunas flores no se perciben porque su valor tonal es muy similar al de las hojas de color 5605 C y 350 C.

FORMA

FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA



FORMA

FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA



FORMAS ORNAMENTALES

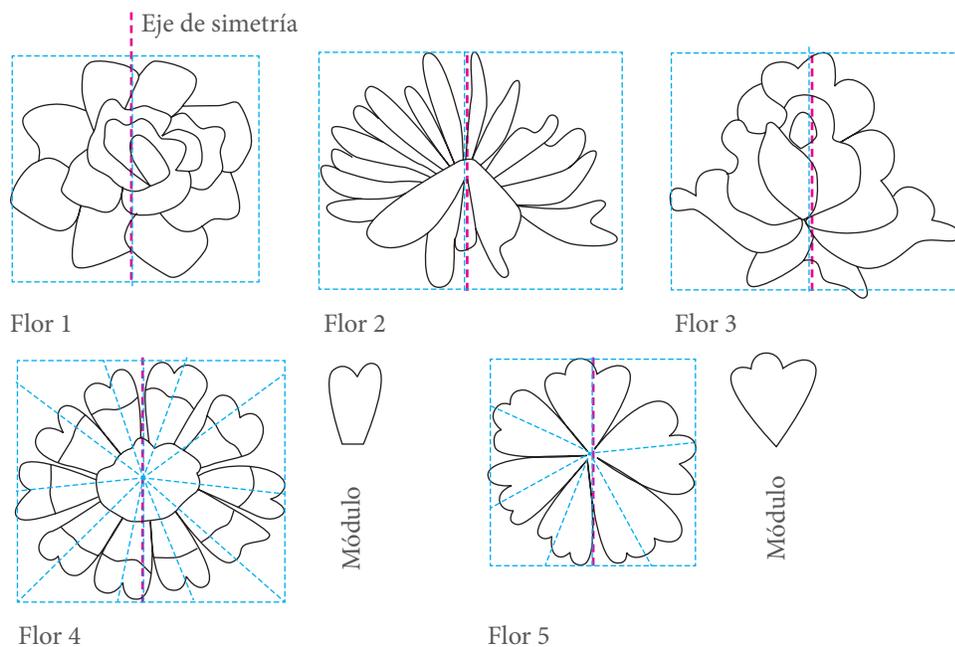


Formas de la naturaleza o de la flora: Dentro de las formas florales se puede distinguir una rosa y un alcatraz, algunas flores están cerradas en forma de botón en etapa de crecimiento y hojas.

Formas ornamentales: zarcillos.

ESTRUCTURA

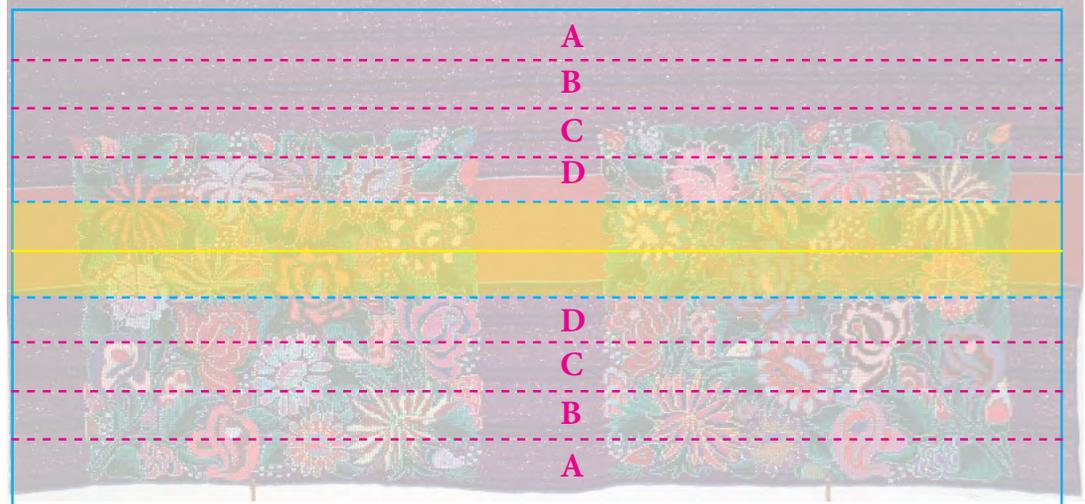
ESQUEMA DE LAS FLORES



En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría de las flores y en todas se usa la simetría de reflejo, en donde tenemos los mismos elementos del lado izquierdo y del derecho. Es importante destacar que la simetría no es exacta, ya que los diseños se hacen dibujados a mano alzada, pero hay una intención por hacer la flor simétrica, como es en la naturaleza. En la flor 4 y 5 se utiliza la repetición y rotación de los módulos (pétalos), generando así un interés focal en el centro de la flor.

ESTRUCTURA

Fondo



Diseño



Módulos simétricos

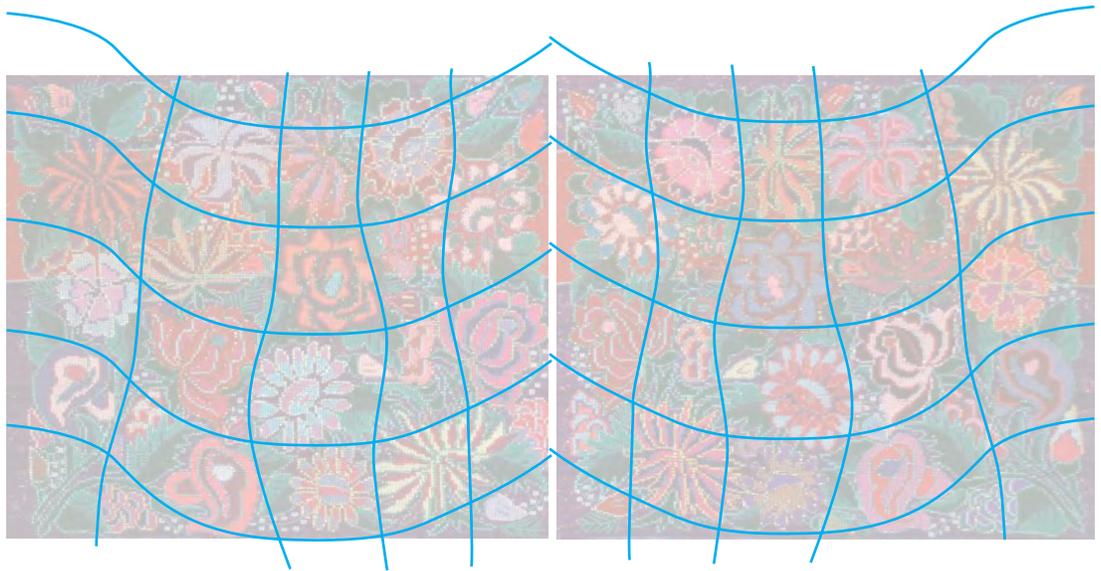
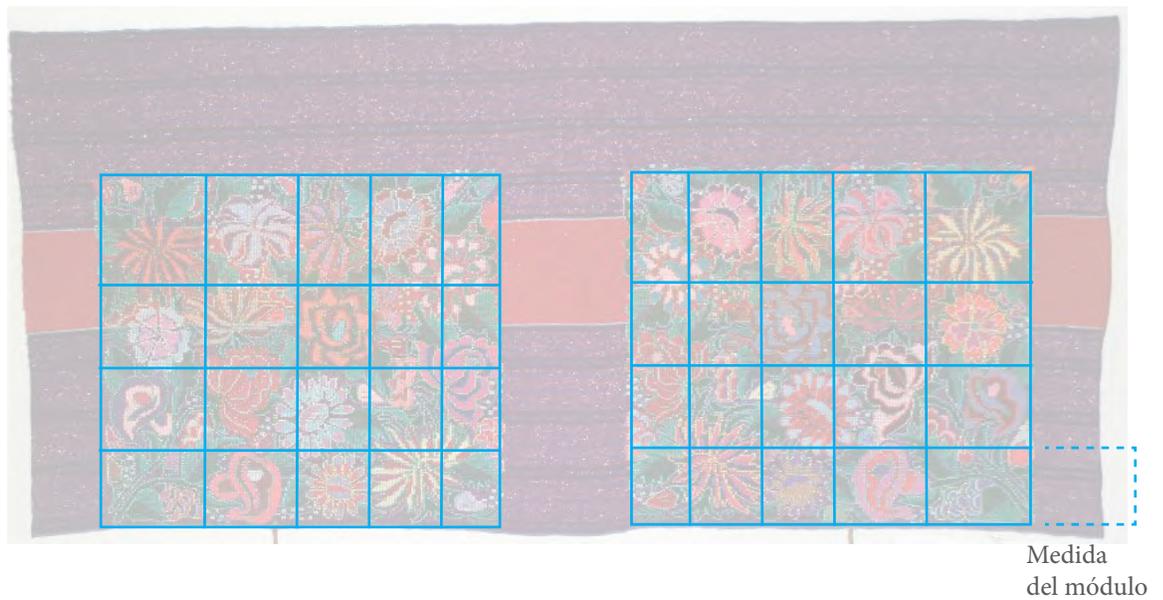


1

2

La estructura rectangular del fondo está dividida por las líneas de color 7449 C. El ancho de la franja del medio (1) equivale dos veces el ancho de A. El diseño esta compuesto por dos grandes módulos que a su vez están divididos en sub módulos. El módulo 1 y 2 son simétricos en reflejo, están compuestos exactamente por las mismas flores y hojas, lo único que varía es el color de las flores.

TRAMA



La medida del módulo que forma la trama corresponde a la medida de una flor. El diseño está basado en una trama semirregular, aunque la medida de los módulos no es la misma. Los módulos crecen en correspondencia con el tamaño de la flor. En el segundo esquema se muestra cómo la trama está basada en una trama ondulada, formada por líneas curvas. Es semirregular: los elementos están acomodados intuitivamente.

BLUSA DE 2012



Fuente: imagen de Colección de Textiles del Mundo Maya

BLUSA DE 2012

TÉCNICA

Técnica de ornato: tela de satén con bordado a máquina.

TEXTURA

La tela de satén utilizada como base para la prenda tiene una textura muy suave y lisa. La sección del bordado es sedosa y rugosa.

COLOR

colores fríos



2623 C



7662 C



7679 C



7672 C



2745 C



7687 C



Black 6 C



5463 C



5545 C



584 C

colores cálidos



725 C



459 C



484 C



216 C



7425 C



2613 C



249 C



Cool Gray 1 C

Predominan los colores fríos y los colores cálidos se utilizan con una tonalidad oscura lo que hace que el uso del color sea homogéneo. El color Cool Gray 1 C, utilizado en el fondo, es un color luminoso sobre el cual destacan las formas florales. Los acentos están dados por los colores fríos implementados con una mayor saturación y brillantez.

FORMA

FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA

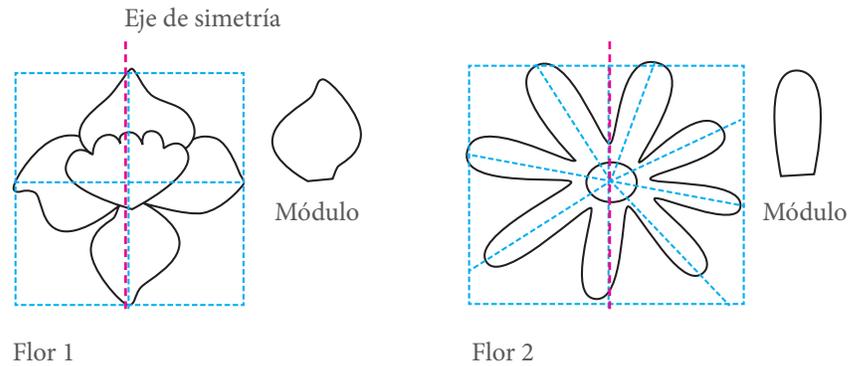


Orquídea

Formas florales: solamente se puede distinguir una orquídea y las hojas.

BLUSA DE 2012

ESQUEMA DE LAS FLORES



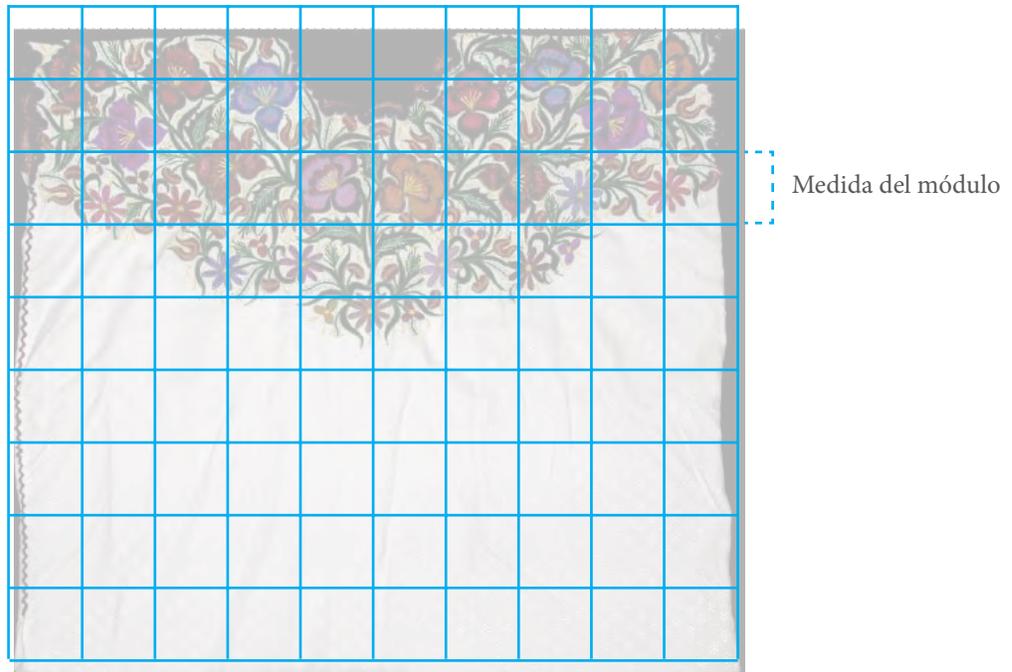
En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría de las flores y en todas se usa la simetría de reflejo, en donde tenemos los mismos elementos del lado izquierdo y del derecho. Es importante destacar que la simetría no es exacta, ya que los diseños se hacen dibujados a mano alzada, pero hay una intención por hacer la flor simétrica imitando la naturaleza. En ambas flores se utiliza la repetición y la rotación de los módulos (pétalos), generando así un interés focal en el medio de la flor.

ESTRUCTURA



La estructura del diseño está compuesta por flores que mediante la repetición forman líneas visuales en forma de semicírculo alrededor del escote, son tres líneas de flores.

TRAMA



ESQUEMA 2



En el primer esquema se trazaron líneas con base en la medida de la flor del centro para trazar una trama regular que corresponda al diseño de la prenda. Se puede notar que los elementos no están acomodados sobre esta trama. En el segundo esquema, se toma como módulo la medida de cada flor, generando una trama semirregular curvilínea, que sigue la forma del escote. El acomodo es intuitivo pero sigue un orden simétrico, la repetición de los módulos genera un ritmo visual.

BLUSA DE 2014



Fuente: imagen de Inés de Antuñano

BLUSA DE 2014

TÉCNICA

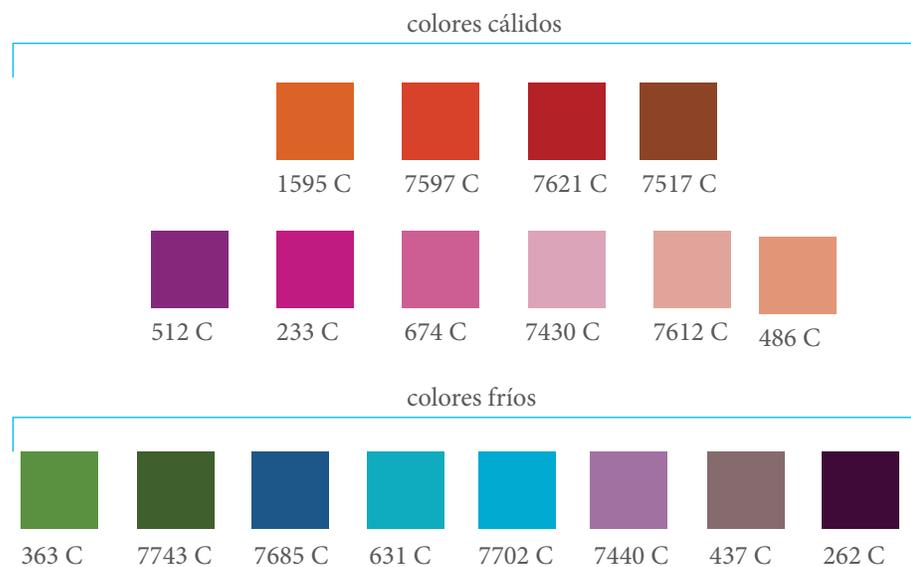
Técnica de ornato: Tela de algodón con bordado a máquina.

TEXTURA



La tela de algodón utilizada como base para la prenda tiene una textura suave y lisa. La sección del bordado es suave y ondulada. El uso excesivo del bordado provoca rigidez en la prenda. En el acercamiento se puede apreciar la textura.

COLOR



Al examinar las muestras de color se nota que hay un predominio de colores cálidos, en cambio, al observar la prenda se percibe un equilibrio entre colores cálidos y fríos. La tela del fondo es de color 631 C que es de carácter luminoso y genera un contraste con las formas haciendo que estas sobresalgan y destaquen del fondo. En las flores, predominan los colores cálidos. Los colores fríos se utilizan para las hojas y algunos detalles de las flores. Todas las flores están conformadas por la combinación de dos colores, un color claro y uno oscuro.

FORMA

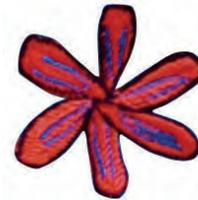
FORMAS DE LA NATURALEZA O DE LA FLORA



Rosa



Orquídea



ELEMENTOS ORNAMENTALES



Espiral

Formas de la naturaleza o de la flora: dentro de las variedades de flores se puede distinguir la rosa y la orquídea, hay flores en forma de botón y hojas.

Elementos ornamentales: espirales.

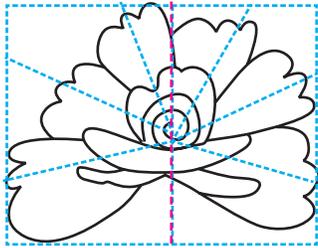
ESTRUCTURA



El diseño ocupa un poco más de la mitad de la prenda. Mediante la repetición de los módulos de flores se forma una estructura en V alrededor del escote. En la parte del medio se forman líneas horizontales mediante la repetición de los módulos florales.

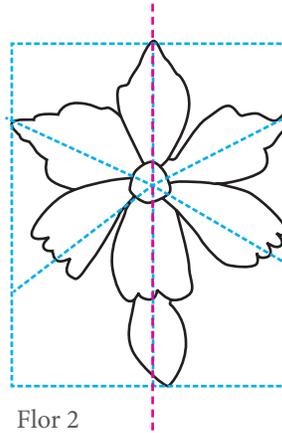
ESTRUCTURA

Eje de simetría



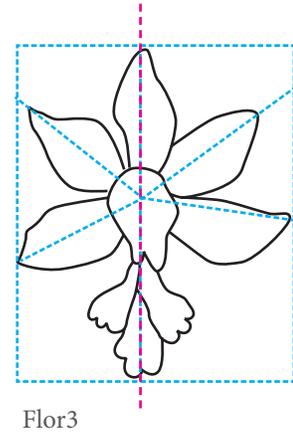
Módulo

Flor 1



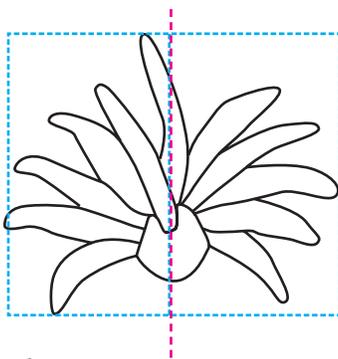
Módulo

Flor 2



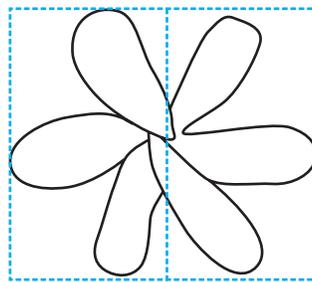
Módulo

Flor 3



Módulo

Flor 4



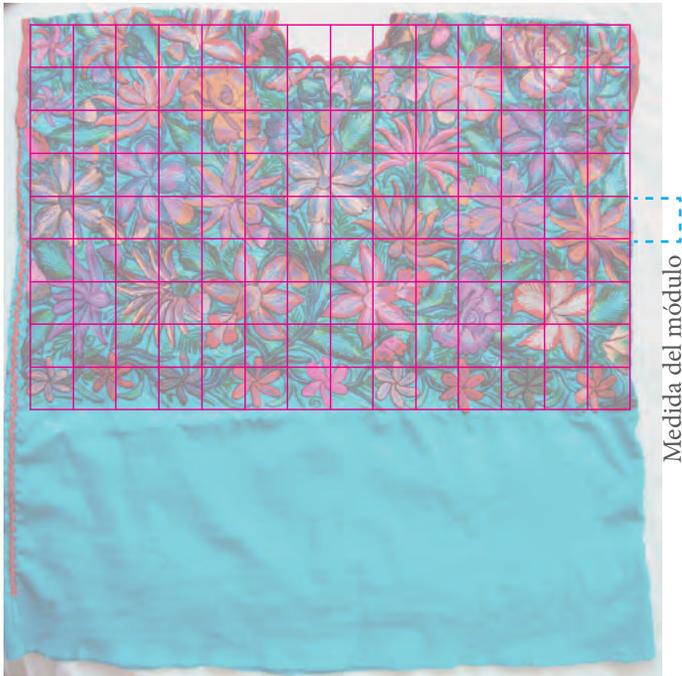
Módulo

Flor 5

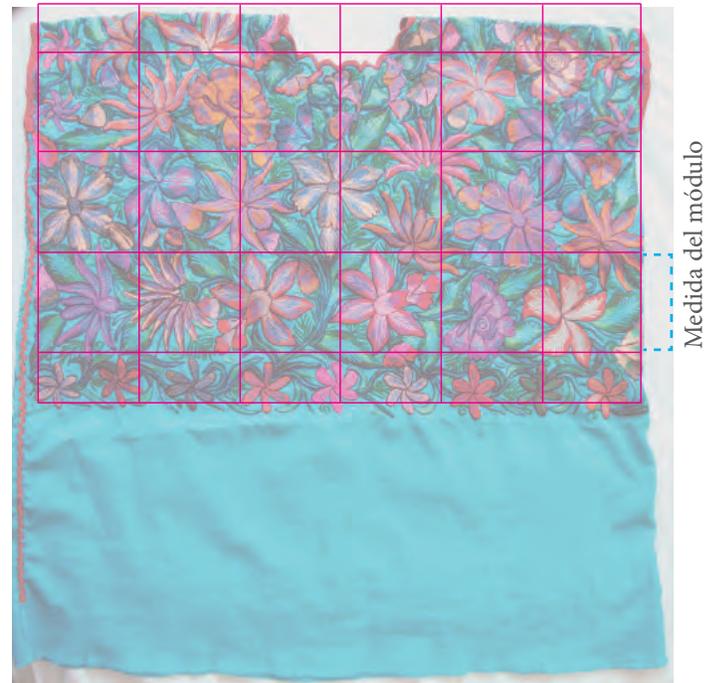
En las imágenes del esquema se muestra la estructura de organización geométrica de cada flor. En color magenta se indica el eje de simetría y en todas se usa la simetría de reflejo, en donde se repiten los mismos elementos del lado izquierdo y derecho. Es importante destacar que la simetría no es exacta, ya que los diseños se hacen dibujados a mano alzada, pero hay una intención por hacer la flor simétrica imitando la naturaleza. En ambas flores se utiliza la repetición y rotación de los módulos (pétalos), generando así un interés focal en el centro de la flor.

TRAMA

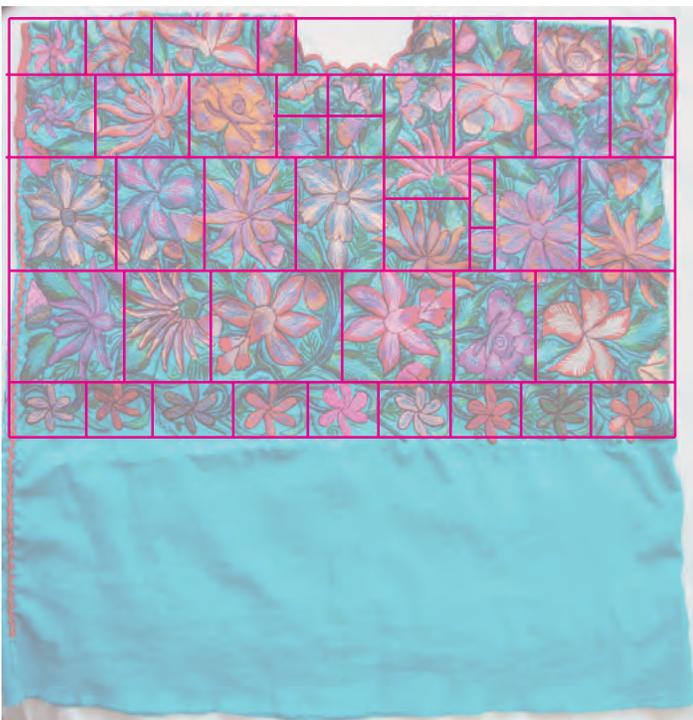
ESQUEMA 1



ESQUEMA 2



ESQUEMA 3



En los tres esquemas se trazaron líneas con base en las medidas modulares de las flores para encontrar la trama sobre la que se diseñó la prenda. En el primer esquema se tomó la medida de las flores inferiores para crear una trama regular, pero se puede advertir que ninguna flor está acomodada en los espacios que se generan. En el segundo esquema se toma la medida de las flores grandes para generar una trama regular, se nota cómo las flores tampoco están acomodadas exactamente en los espacios configurados, pero se acerca más que en el primer esquema. En el tercer esquema se trazaron líneas que corresponden al espacio de cada flor, generando una trama semirregular, donde la medida de cada módulo es diferente y el acomodo es totalmente intuitivo.

3.2. Cinco conceptos del diseño

El objetivo de esta tesis es analizar el significado de las flores en los textiles, para ello es necesario llevar a cabo un estudio desde el punto de vista conceptual y formal. La parte conceptual se fundamentará tomando en cuenta el uso de las vestimentas dentro de su sistema social, considerando la parte ritual y religiosa; y la estructural y formal se llevará a cabo tomando en cuenta algunos de los fundamentos del diseño, con el objeto de tener un lenguaje más cercano para su comprensión. Las flores en este proyecto de investigación no se pueden separar de su soporte que son los cotones camisas y faldas usados por la comunidad de Zinacantán, para poder comprender el significado de las flores en la pieza y poder darle una lectura, se propone un método de análisis basado en cinco conceptos del libro *Principios universales de diseño*, en el que se abordarán los siguientes puntos: estética, simetría, el color como vínculo con el significado, mimetismo, y patrones universales o arquetipos, estos se seleccionaron porque son los que pueden aportar más datos sobre el significado de las flores.

3.2.1. Estética

Hablar de la estética referente a los textiles de Zinacantán es una labor compleja, los diseños floridos de esta comunidad apelan a una estética que es específica de la zona. La sociedad ha ido depurando los diseños y las formas florales hasta crear una matriz decorativa que los representa y que es aceptada por el grupo social. Para poder tener una aproximación adecuada al tema, es necesario primero definir el término y después abordarlo desde dos enfoques: el del diseño –tema central de esta investigación– y la antropología etnográfica, porque la producción textil zinacanteca es una creación colectiva que evidencia el desarrollo y el modo de vida de dicha cultura.

En el lenguaje coloquial, el término estética se refiere a aquello que es bello o que se percibe como bello. En filosofía, se entiende como la rama que estudia la esencia y la percepción de la belleza. Según la RAE, la estética es lo perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza; aquello de aspecto bello y elegante; o que tiene armonía y apariencia agradable a la vista. Los textiles floridos de Zinacantán tienen características formales y funcionales que son valoradas por sus habitantes y por las personas que los adquieren y valoran su trabajo centenario. Jacques Maquet, en su libro *La experiencia estética*, define los objetos estéticos como los que se han creado para ser mirados o tienen un atractivo visual fuerte y sus formas pueden estimular la contemplación visual. Sostiene que una carac-

terística importante de los objetos estéticos es la composición armónica y que las diferentes formas visuales se relacionen de tal forma que constituyan un todo organizado. “La palabra composición viene del latín *componere*, “reunir” lo que resulta en un proceso de integración. Otra palabra para composición es diseño” (Maquet 1999, 155).

Para abordar la estética desde la perspectiva del diseño gráfico se ha recurrido a Jorge Frascara, quien en su libro *Diseño y comunicación*, afirma que el elemento estético en el diseño es un requerimiento importante, “este genera atracción o rechazo a primera vista, comunica y contribuye a extender el tiempo perceptual que el observador le otorga a la imagen. Si en un objeto cualquiera, estética y función están integrados, entonces se puede hablar de diseño” (Frascara 2000, 68).

¿Es posible hacer una valoración estética de los textiles de Zinacantán? Sí, aunque ésta tendría un valor de carácter subjetivo, ya que estamos hablando de objetos artesanales que surgen de manera espontánea entre los grupos étnicos y que no están basados en los fundamentos del diseño académicos; y además no es el objetivo de esta investigación. Nos limitaremos a mencionar que sí se puede abordar la estética desde la disciplina del diseño, se revisó a la Dra. Luz Helena Ballestas quien sugiere que, para tal efecto, se deberán tomar en cuenta las cualidades del objeto tales como: “la forma, la estructura y la gráfica contenida en él. También se pueden apreciar factores como la adecuación de la forma al tipo de material, la planeación, el orden en la composición, la síntesis formal y la esquematización” (Ballestas Rincón 2010, 75). Estos elementos ya han sido examinados en la sección del análisis de las prendas. En la prenda del algodón se pudo notar que la estructura es casi siempre simétrica, los módulos de diseño están ordenados. En las blusas, el acomodo de los elementos florales es más intuitivo, los ornamentos por lo general están rodeando del escote. En ambos casos las formas florales, sus repeticiones, ritmo, armonía y movimiento, invitan a la contemplación. El diseño está conformado por una estructura, ya sea simétrica o irregular, y según Jaques Marquet, consecuentemente serían prendas estéticas ya que sus elementos están dispuestos en una estructura. Más adelante, en la sección de mimetismo se realizó un análisis de la gráfica contenida en los textiles, donde se pudo notar que algunas flores textiles sí son una imitación de las flores de la naturaleza y otras son una copia de patrones florales establecidos, que son copiados de muestrarios de punto de cruz o de cualquier medio de comunicación visual al que las artesanas tienen acceso: otros textiles, imágenes de revistas, internet o contacto directo con diseñadores de otras comunidades o de cualquier parte del mundo con quienes trabajan en conjunto la producción textil.

Desde la óptica de la antropología, las expresiones estéticas ayudan a las comunidades a permanecer unidas. La estética producida en un lugar está basada en una experiencia colectiva y crea un sentido de pertenencia. Las personas de la comunidad de Zinacantán visten con las mismas prendas y con diseños florales muy similares, al uniformarse crean un sentido de pertenencia e identidad.

La fabricación de textiles es uno de los medios principales de creación estética de esta comunidad, también está presente en los rituales religiosos y otros ámbitos de la vida cotidiana. Esta emerge como un aspecto importante de la autorepresentación y como una forma de expresar la identidad colectiva. “La finalidad de la estética hacia afuera del grupo social es la de distinguirse de la cultura dominante, hegemónica” (Leuthold 1998, 3).

El componente cultural en la estética, se refiere a la parte de nuestra conducta que es similar a la de todos los miembros de la sociedad en la que hemos nacido o en la que vivimos, también a los artefactos que son similares a los artefactos hechos en la misma comunidad. Los miembros que pertenecen a una sociedad, tienen las mismas costumbres visten de una manera específica que es común en toda la sociedad, comen lo mismo, hablan la misma lengua y, en este caso, comparten una producción textil que se rige por unas mismas reglas de diseño. Los constructos estéticos están arraigados en el componente cultural y son una configuración constante de las formas que pueden percibirse visualmente en un objeto o serie de objetos. En el caso de la comunidad de Zinacantán, las mujeres han creado patrones florales comunes que pertenecen a toda la comunidad, la misma representación floral se repite en varias prendas y nadie se adjudica un diseño en específico. Los diseños son tan característicos y particulares que se puede reconocer fácilmente cuando un textil fue producido en Zinacantán.

Algunos de los integrantes de la comunidad, manejan el oficio aprendido de la elaboración de textiles y crean formas únicas al utilizar el repertorio de formas que pertenecen al *estilo* culturalmente aceptado. A menudo creen que hay reglas sociales y guías para expresarse que deben ser seguidas y protegidas. Los objetos expresivos y eventos son orientados por la comunidad, el creador no está separado de la sociedad y no existe una presión por innovar. Cada experiencia estética es parte de un sistema de creación y un significado colectivo.

La mayoría de comunidades indígenas ha tenido contacto con evangelizadores, exploradores, investigadores, inmigrantes, etcétera. La forma de las flores es el resultado de influencias externas, tanto del contacto con

personas ajenas al grupo como del acceso que se tiene a la información visual. Hoy en día realizar un estudio sobre la estética de una comunidad indígena, es hacer un estudio intercultural.

Según Frascara, todo tratamiento estético tiene un significado, en las comunidades de origen, “la estética es declarada centralmente la expresión de la visión del mundo basada en la religión, mitos y la relación de sus habitantes con la naturaleza” (Leuthold 1998, 16).

3.2.2. Simetría

La simetría es una propiedad que se halla en casi todas las formas de la naturaleza, el término en el sentido corriente, tiene dos acepciones: lo simétrico, que significa bien proporcionado o equilibrado y simetría que significa concordancia entre partes que concurren al integrar un todo. La imagen de la balanza presenta una vinculación natural con el sentido del segundo término, lo que se conoce como “simetría bilateral” o lo que es formas iguales, a igual distancia a ambos lados de un eje. “Las leyes matemáticas son la causa de la simetría en la naturaleza y la imitación intuitiva de ese tipo de simetría por parte del artista, tiene su origen en la naturaleza” (Crespi and Ferrairo 1971, 91).

El hombre se vale de la simetría para transmitir equilibrio, armonía y estabilidad. La importancia de la simetría como una forma organizacional de la percepción visual humana es enfatizada por la corriente de la Gestalt, que argumenta que las personas perciben mejor los objetos cuando están organizados en grupos o formaciones, en lugar de como la suma de sus partes individuales. Esta organización de la percepción visual humana está basada en ciertos principios como la proximidad, la simetría, la semejanza y la continuidad, todos ellos recursos de los que se vale la ornamentación con patrones. La simetría es un factor determinante en los juicios estéticos de objetos naturales o en objetos bidimensionales artificiales. “Hay experimentos que demuestran que los humanos tienen cierta preferencia estética hacia las caras y los diseños simétricos” (Cárdenas and Harris 2006). “Este favoritismo estético por la simetría, puede estar relacionado con la facilidad de procesamiento para nuestro sistema cognitivo perceptual: el ojo capta con mayor facilidad los objetos simétricos” (Giannouli 2013).

Una característica frecuente de las artes aplicadas es que los elementos decorativos están dispuestos de forma simétrica sobre el objeto, en el ejemplo del mosaico de la Imagen 81 se puede apreciar la simetría basada en un eje vertical central, hay los mismos elementos de un lado que del otro. La repetición y la simetría dan unidad y estabilidad a los diseños. Esta misma estructura se ha repetido en la arquitectura, en las artes decorativas, en el diseño industrial y en un sin fin de objetos.



Imagen 81 Mosaico simétrico

Fuente: <http://www.artconnected.org/resource/1853/hexagonal-wall-tile>
Artista desconocido (Sirio), siglo XVI, Cerámica, Minneapolis Institute of Arts

En el análisis de las piezas textiles se ha podido notar que la simetría es una técnica utilizada repetidamente en la composición de las prendas zinacantecas. Los creadores se valen de ella para acomodar y ordenar los elementos dentro de un espacio de tela rectangular. “El orden, dice Vitruvio, da la debida medida a los elementos de una obra, considerados por separado, y la simetría da concordancia a las proporciones del conjunto” (Pedoe 1979, 15). Esta comunidad ha creado un modelo de diseño basada en la simetría, que les permite acomodar los elementos de una manera ordenada. En los cotones analizados anteriormente, la composición es simétrica y está basada en un eje central vertical que divide la prenda en dos, los elementos están dispuestos de la misma manera en ambos lados. El eje vertical central de las prendas se alinea con el eje vertical central del cuerpo humano, que también es simétrico, este recurso es una clara imitación de las leyes de la naturaleza.

Dorothy Washburn, en *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Analysis*, sugiere que la simetría es un rasgo característico que usan todas las personas para evaluar formas, entenderlas, recordarlas, compararlas y reproducirlas. Los individuos usan la simetría como una manera de diagnóstico en la percepción de la forma.

Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, la producción textil zinacanteca es creada de manera comunitaria por las personas que viven dentro del grupo social y que comparten un sistema común de forma de vida. Las sociedades escogen y usan diferentes simetrías para estructurar y ordenar sus patrones, es por esto que hay similitud en la composición de las prendas elaboradas dentro de la comunidad. Este grupo tiene una forma preferencial de acomodar los elementos de diseño que no es una coincidencia sino un acuerdo.

La simetría de las culturas es parte de su mapa organizacional cognitivo y la clasificación de las simetrías es una medida significativa de la forma en que miembros de la sociedad perciben el mundo.

Estudios han confirmado que las estructuras utilizadas dentro de un grupo social no son aleatorias y sí homogéneas. Los elementos de diseño son fácilmente dispersados entre los grupos, pero las configuraciones de las composiciones parecen ser indicadores más específicos de trabajos compartidos (Washburn and Crowe 1991, 40).

Retomando el vínculo entre el orden y la simetría, en su obra *La percepción del orden, un estudio sobre las artes decorativas*, Gombrich propone que el hombre tiene un sentido innato del orden, un impulso universal para cubrir objetos con toda clase de formas y tiene una necesidad por buscar regularidad en las cosas. Esto nos podría aportar una explicación del uso repetido de la simetría en las prendas zinacantecas, es el método para acomodar y ordenar los elementos gráficos. Para la comprensión de las artes decorativas debemos preocuparnos por la percepción del orden. El sentido del orden nos sirve para orientarnos en el espacio y el tiempo. Pensemos en la percepción como proceso activo de utilización de la información: sólo nos damos cuenta del desorden: “La inmensa poderosa necesidad de regularidad, la necesidad que nos mueve a buscar regularidades” (Gombrich 2004, 1).

Así como en las prendas textiles analizadas se notó el uso de la simetría, las flores representadas en los textiles, al igual que en las flores de la naturaleza, también son simétricas. Existen dos tipos de flores según su estructura: las regulares, en las que los pétalos, los sépalos, los estambres y el estigma están dispuestos en una simetría radial (ver Imagen 82); y las irregulares, que se basan en un sistema axial en el que una línea imaginaria las divide en dos, con los mismos elementos en ambos lados, como las orquídeas (ver Imagen 83) (Gámez 1998, 25). Las flores en los textiles de

Zinacantán también presentan estos dos tipos de simetría. En la Imagen 84 se muestran algunos ejemplos flores bordadas que presentan simetría radial y en la Imagen 85 se muestran flores con simetría axial.



Imagen 82 Flor con simetría radial



Imagen 83 Flor con simetría axial

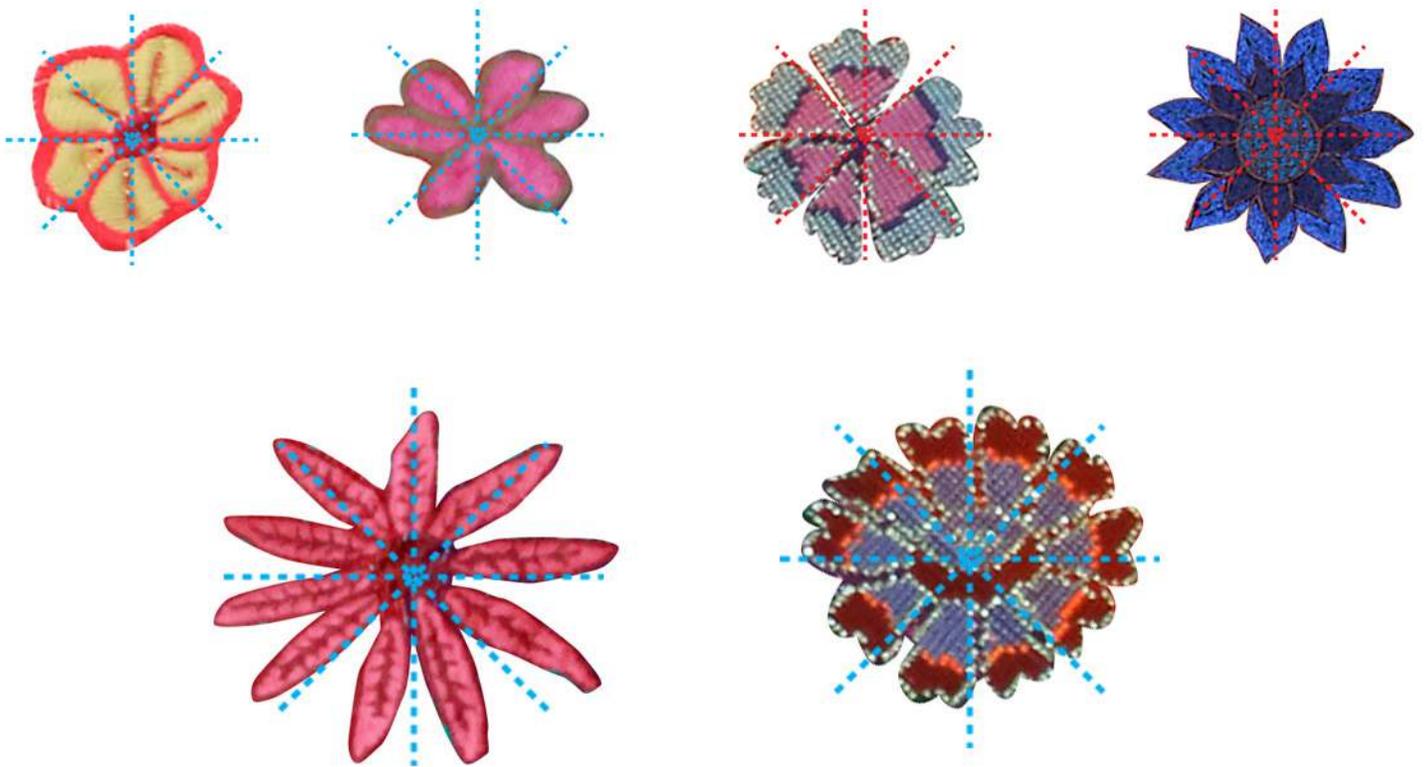


Imagen 84 Flores bordadas que presentan simetría radial

Imagen 85 Flores bordadas que presentan simetría axial



3.2.3 El color como vínculo con el significado

El color, se emplea en el diseño para atraer la atención, agrupar elementos, indicar significados, realzar la estética del grupo social al que estamos estudiando y cómo se emplea para comunicarse. En Los Altos de Chiapas, el color en el atuendo se utiliza como un recurso para distinguir a una etnia de otra; cada comunidad de Los Altos de Chiapas usa una indumentaria diferente que funciona como un distintivo. Georges Roque en su ensayo, *Discriminación: funciones visuales y culturales*, propone que el color en los textiles tiene una función de reconocimiento entre los integrantes de una comunidad y como distintivo respecto a otros grupos. Esto se puede demostrar en el caso de la indumentaria tradicional, la Imagen 86 es una fotografía tomada en la fiesta de San Lorenzo en Zinacantán, predomina un mismo tono de rosa y funciona como uniforme, en cambio, en la Imagen 87 se puede ver a integrantes de la comunidad de Chenalhó en el carnaval de 2012, todas las mujeres vestidas con un chal y enredo, atuendo en el que predomina el color blanco y negro donde se puede apreciar una saturación que va de los azules hasta llegar al magenta. El uso del color y el diseño sirven para distinguir a las personas de las diferentes comunidades.



Imagen 86 Fiesta de San Lorenzo en Zinacantá, 2014
Fuente: cortesía de Walter F. Morris.



Imagen 87 Comunidad de Chenalhó
Fuente: cortesía de Walter F. Morris

Según Roque, el color también tiene la función de distinción entre niveles sociales o jerárquicos dentro de un grupo; por ejemplo, en la antigüedad se utilizaban diferentes pigmentos para teñir la ropa, de acuerdo con los colores que distinguían a cada capa social. Los colores resistentes y con gran brillantez cromática, producto de pigmentos raros, eran destinados para las clases sociales altas, útiles para subrayar que sólo los ricos podían obtenerlos. En Los Altos de Chiapas las ropas con colores específicos sirven para señalar un estatus social o a solteros en edad de casarse, lo que vale tanto para hombres como mujeres.

En Zinacantán, en las fiestas de cambio de cargo religioso, los mayordomos que toman el nuevo cargo se visten con la indumentaria que se muestra en la Imagen 89 y que les permite acentuar su jerarquía y diferenciarse de las demás personas que están vestidas en tonos rosas, como se mostró en la Imagen 86. Los diferentes colores se convierten en manifestaciones de jerarquía social o de prestigio para quien los porta. Según Morley, el simbolismo que encierran los colores usados por los mayas actuales en sus diseños, mantienen una continuidad con los valores que los antiguos mayas asignaban a esos colores. Por ejemplo, el negro simbolizaba las armas, en virtud de que la obsidiana tiene ese color. El alimento era representado por el amarillo, ya que es el color más común del maíz. El verde representaba el color de la realeza, debido a que es el color del quetzal, cuyas plumas sólo podían ser usadas por los jefes, el azul era símbolo de sacrificio. El rojo era el símbolo de la sangre, como solía serlo en la mayoría de las culturas prehispánicas; de ahí su importancia en cuanto a color asociado al poder. “Actualmente el color rojo es de singular importancia en Los Altos y se define como símbolo de poder o de jerarquía superior” (Del Pando and Bolis 2003, 143-148).

El color tradicional para el algodón en Zinacantán es el rojo, en la Imagen 59 se puede apreciar como este color predomina hasta el año 2000, en el que hay un cambio drástico hacia el color negro; en 2013 y 2014 hubo un retorno al uso de los tonos cálidos y rosados, también es importante notar que en los años anteriores el rosa estaba presente sobre todo en los algodones de 1975 y 1980; en las borlas y algunos detalles, como se puede advertir en la Imagen 88. Es importante destacar que el color rojo y el negro tienen un vínculo importante con la vida ritual y se utilizan para denotar rangos religiosos. “El color rojo está asociado con el santo patrono de Zinacantán, San Lorenzo” (Pérez Canovas 2011, 113) y es un color que portan las autoridades tradicionales. También es el color de la flor tradicional de Zinacantán, *Tzjal Nichim*, geranio y los claveles rojos son utilizados por los médicos tradicionales para bañar a la gente con agua recolectada de los ojos de agua sagrados. El color rosa está asociado con la Virgen del Rosario o Virgen de Guadalupe.

El etnógrafo George A. Collier en su ensayo *Categorías del color en Zinacantán*, también refiere a la importancia del significado de los colores para los antiguos mayas:

En la tradición maya, los colores siempre han sido significativos. En tiempos pasados, los antiguos mayas, asociaban los colores con los rituales. Los colores, las unidades del tiempo, los números y los puntos cardinales parecen categorías de pensamiento de una importancia ritual similar. En la vida zinacanteca moderna, los colores conservan un significado simbólico en el ritual. Se usa el maíz de diversos colores en la adivinación de la enfermedad y para la curación de la enfermedad se usan velas de colores diferentes. En los aspectos no rituales de la vida zinacanteca, hay un vocabulario rico y extenso de palabras que designan colores y que se emplean para indicar diferencias en las formas de vestir y en los estados de la vida vegetal (Collier 1992, 141-142).

En Zinacantán, en la década de los años setentas y ochentas, había una clara asociación entre el vestido y el rol social de quien lo portaba, un chamán o mayordomo era reconocido por el estilo de su vestimenta. El atuendo masculino solía ser de mayor colorido que el de las mujeres y el cotón de los hombres solteros tenía más flores que el de los hombres casados (habito que se sigue vigente en la actualidad). “Cuando un hombre asume un cargo como mayordomía u otro desempeño de prestigio en la comunidad, el atuendo de gala se trabaja con mayor ornamentación, aumentan las cintas de colores que cuelgan desde el cuello a modo de collar, así mismo se ponen más listones en el sombrero” (Del Pando and Bolis 2003, 156), en la Imagen 89 se muestra a un mayordomo tomando el cargo, se pueden ver las cintas de colores que cuelgan del cuello.



Imagen 88 Comparativo de colores en las prendas de la fiesta de San Lorenzo

Izquierda 2014, derecha 2013

Fuente: cortesía de Walter F. Morris



Imagen 89 Mayordomo tomando el cargo

Fuente: <http://rumboaalgunlugar.blogspot.mx/2012/06/el-adios-del-mayordomo.html>
(consultado: 2015-05-21)

En la actualidad aparentemente no existen reglas para el uso del color, sin embargo, se mantienen algunas constantes que son significativas desde 1970, como el uso de las borlas multicolor, el uso de las líneas y el color rojo para el fondo. La selección de la gama de colores es al gusto de la tejedora, con base en los colores que estén de moda o los colores de hilos que se tengan a la mano en el momento de la elaboración de la prenda. Como se pudo notar en el análisis de las prendas, hay algunas en las que predominan los colores cálidos o fríos y en las que hay un equilibrio entre ambos. Las tejedoras del paraje de Navenchauk son las que imponen la moda de los colores y tipos de flores, esto sucede cuando se acercan las fiestas principales (San Sebastián y San Lorenzo), las demás tejedoras se adaptan a las nuevas tendencias para pertenecer a la sociedad. En este caso, usar el color de la temporada puede significar que se tiene un estatus económico que le permite tener un atuendo nuevo para cada ocasión. Es bien sabido que en todas las culturas el atuendo es signo de estatus social y Zinacantán no es la excepción.

Actualmente no se puede asegurar que el color de cada flor bordada tenga un significado en específico, en algunos casos el color de la flor en el textil sí corresponde a su color en la naturaleza, como en la Imagen 90, en el que las flores son de color rosa y rojo; y en otros casos, el color de la flor corresponde a la gama de colores utilizados en la prenda y no a la realidad como en la Imagen 91, en el que las flores son de color azul, morado y negro; como ya se comentó, el uso del color también se puede atribuir a una cuestión de moda.



Imagen 90 Flores de color real en el textil

Fuente: Museo de textiles del mundo maya



Imagen 91 Flores de color no semejantes a la naturaleza

Fuente: cortesía Walter F. Morris

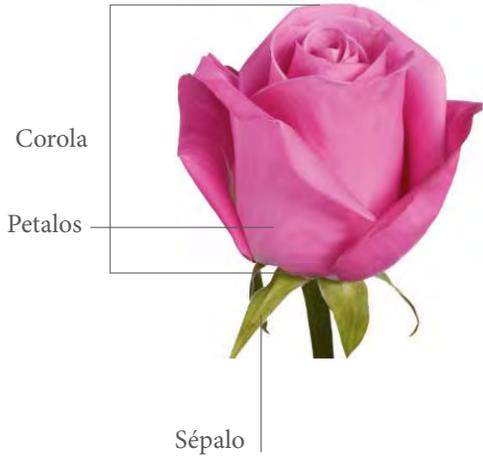
3.2.4. La imitación (mimetismo)

“La imitación, mimetismo es la acción de copiar propiedades de los objetos, organismos o entornos conocidos, con el fin de comprender los beneficios específicos que proporcionan dichas propiedades” (Lidwell , Holden and Butler 2008, 132). Como se mencionó en la sección de las técnicas textiles actuales empleadas en Zinacantán, las mujeres dibujan las flores sobre un plástico que posteriormente transferirán al trozo de tela y bordarán. Estas flores son probablemente una copia de las flores de la naturaleza. A continuación, se realiza un análisis comparativo basado en las características morfológicas de una flor real y de la flor en el textil, para comprobar el mimetismo referente a una variedad específica. Después se mostrarán imágenes de algunas flores que pueden ser identificadas por sus características formales, sin que por ello refieran a una variedad determinada.

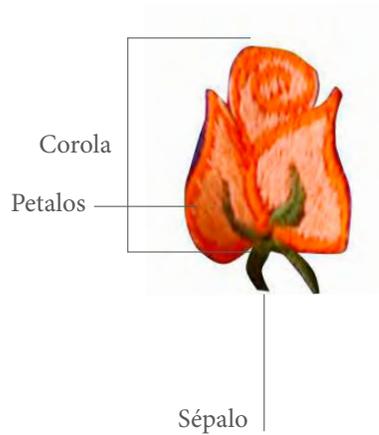
ROSAS EN FORMA DE BOTÓN

En las siguientes imágenes se puede notar como la corola, sépalos y pétalos de los botones textiles B y C son parecidos a la forma de la fotografía del botón A. En todos los casos los pétalos se encuentran cerrados porque la flor esta representada en etapa de crecimiento. En los pasos de esquematización del pétalo se pretende demostrar como se pudo llegar a la solución gráfica del pétalo en el botón B, se simplifica el trazo quitándole elementos hasta llegar al paso 4. El mismo ejercicio se replica en la parte superior de la corola, en la imagen de esquematización se muestran los pasos de simplificación de la forma y la línea para demostrar como se llegó a la solución gráfica de el botón B.

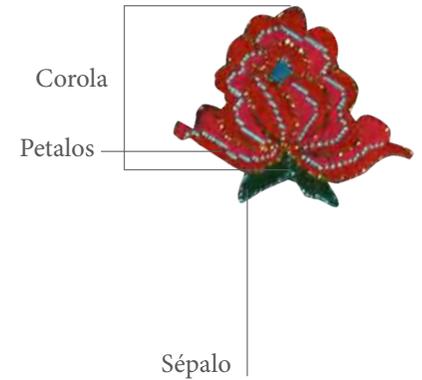
FOTOGRAFÍA DE UNA ROSA
BOTON A



EN EL TEXTIL
BOTÓN B

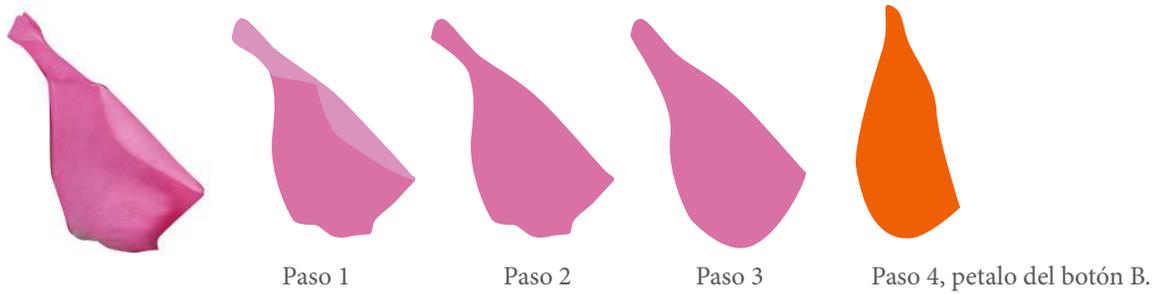


EN EL TEXTIL
BOTÓN C



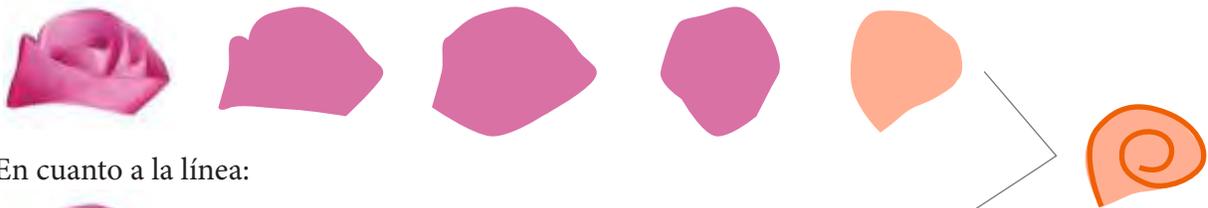
ESQUEMATIZACIÓN DEL PETALO

Pasos de esquematización del pétalo de la flor A a la B.



ESQUEMATIZACIÓN DEL CENTRO DE LA COROLA

En cuanto a forma:



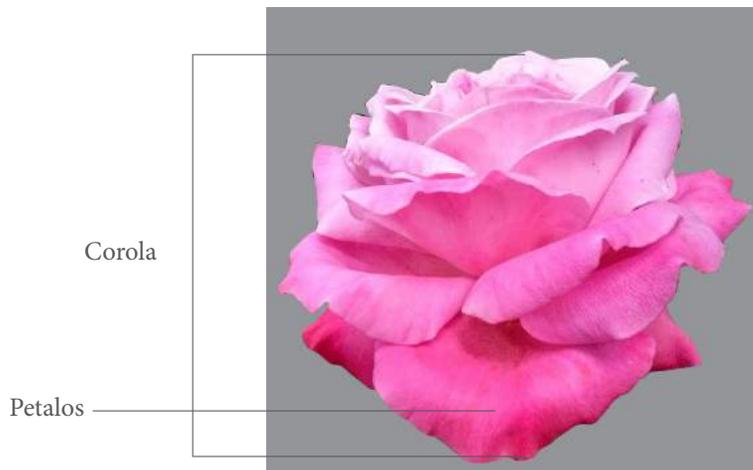
En cuanto a la línea:



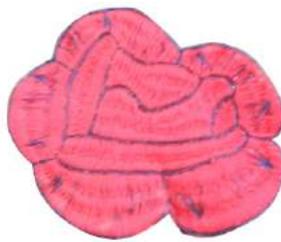
ROSAS

En las siguientes imágenes se muestra primero una fotografía de la vista frontal de una rosa, que corresponde a la manera de como están representadas las flores de la A a la R. Las imágenes están acomodadas de la representación más esquematizada o con menos elementos, a la más realista, la que más se parece al modelo real y por ende tiene más características que nos permiten reconocer la imagen como una rosa. Todas las rosas tienen un parecido con la fotografía de la rosa en vista frontal, la forma de los pétalos con terminación ondulada y el centro de la corola coinciden.

FOTOGRAFÍA DE UNA ROSA, VISTA FRONTAL



ROSA TEXTIL A



ROSA TEXTIL B



ROSA TEXTIL C



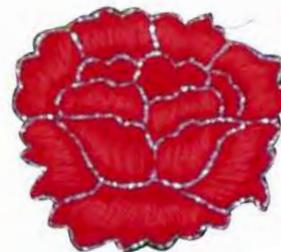
ROSA TEXTIL D



ROSA TEXTIL E



ROSA TEXTIL F



ROSA TEXTIL G



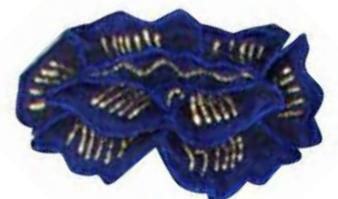
ROSA TEXTIL H



ROSA TEXTIL I



ROSA TEXTIL J



ROSA TEXTIL K

ROSAS



ROSA TEXTIL L



ROSA TEXTIL M



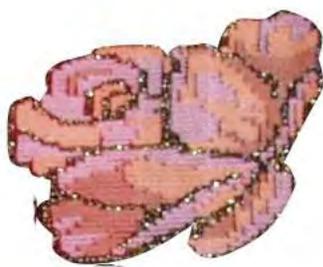
ROSA TEXTIL N



ROSA TEXTIL O



ROSA TEXTIL P



ROSA TEXTIL Q



ROSA TEXTIL R



ROSA TEXTIL S

En la esquematización de la vista superior de la rosa, se puede observar como reduciendo el número de pétalos se llega a la solución de la rosa textil S.

ESQUEMATIZACIÓN VISTA SUPERIOR



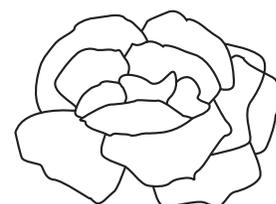
FOTOGRAFÍA DE ROSA,
VISTA SUPERIOR



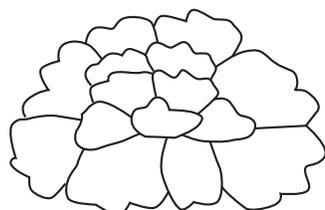
Paso 1



Paso 2



Paso 3



Paso 4



ROSA TEXTIL P

ACAPULCO

En el caso del Acapulco se notan algunas similitudes entre las dos imágenes: los filamentos y anteras, son iguales; mediante el uso de dos tonos de color rosa en el petalo textil se intenta simular el degradado de color como en pétalo de la fotografía.

FOTOGRAFÍA DE ACAPULCO

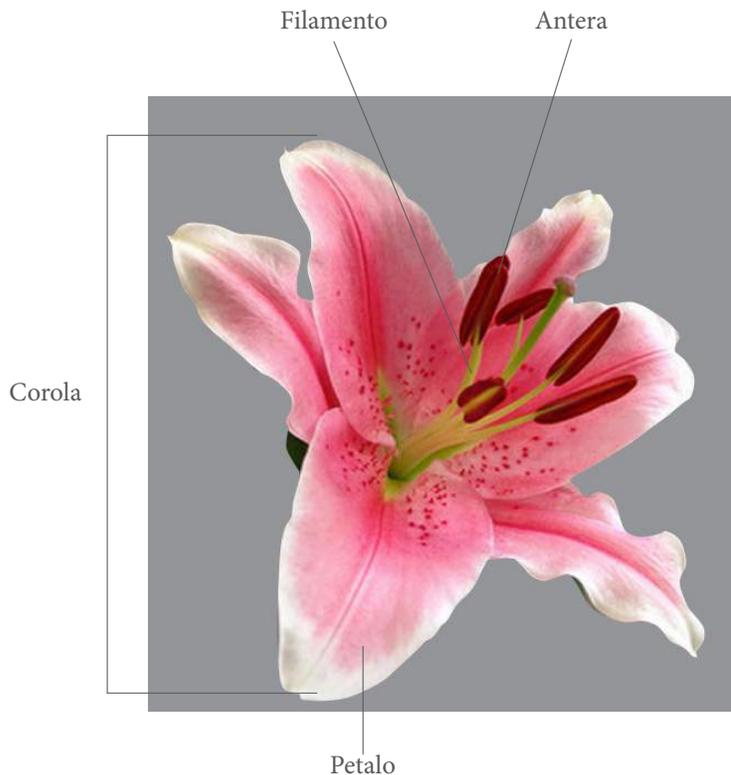
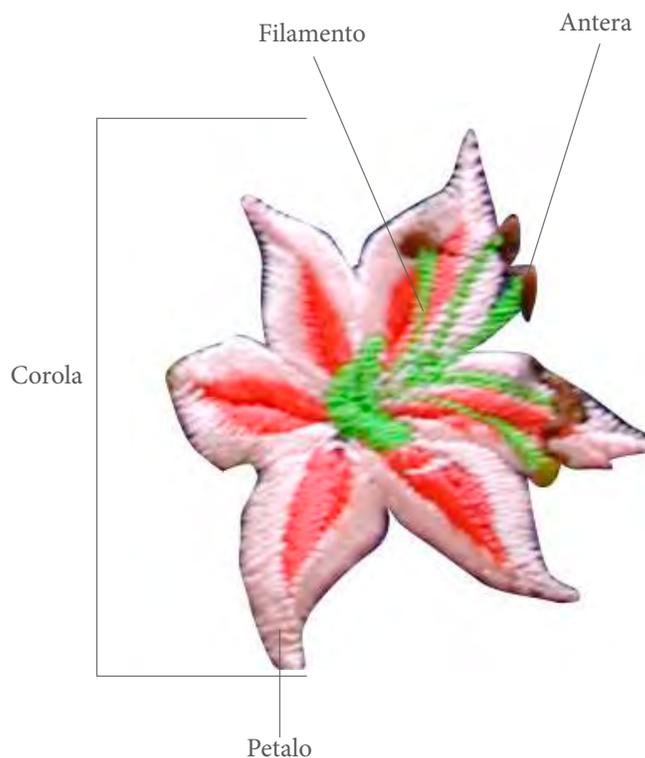


IMAGEN DE ACAPULCO BORDADO



ANTURIO

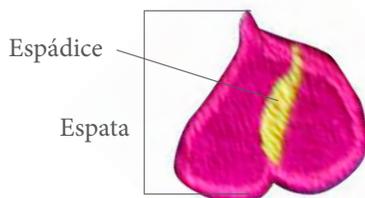
En el caso del Anturio, se advierte el parecido de la espata y el espádice, entre todas las imágenes.

FOTOGRAFÍA DE ANTURIO

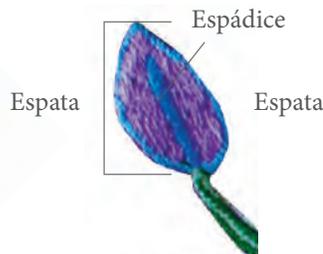


IMÁGENES DE ANTURIOS EN TEXTILES

ANTURIO TEXTIL A



ANTURIO TEXTIL B



ANTURIO TEXTIL C



ALCATRAZ

En cuanto al Alcatraz, la forma de la espata y el espádice son iguales.

FOTOGRAFÍA DE ALCATRAZ



IMÁGENES DE ALCATRAZ EN EL TEXTIL



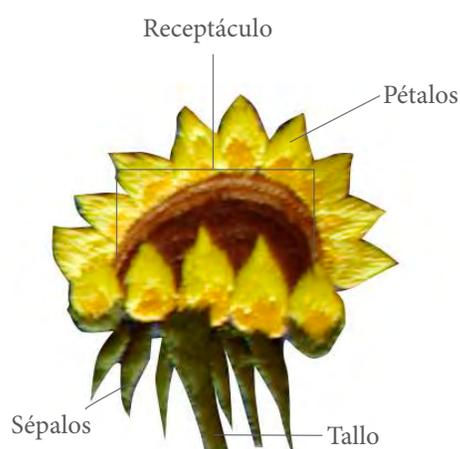
GIRASOL

El girasol textil A se asemeja bastante a la fotografía del girasol. El semicírculo del receptáculo simula los colores de los estambres yendo de un tono de café claro a uno oscuro. Lo mismo sucede con los pétalos, en la parte inferior central tienen un tono de amarillo oscuro para simular el efecto de sombra que se genera cuando los pétalos están más cercanos al receptáculo; si comparamos la forma de los pétalos los del textil A son más chaparros que los de la fotografía. La forma del tallo y los sépalos se aproxima al la de la fotografía. La forma de los pétalos del girasol textil B, se asemejan más a los de la fotografía porque también son largos. Los pétalos en ambas representaciones textiles, están representados igual, como si estuvieran en una vista frontal y apuntando hacia el centro del receptáculo.

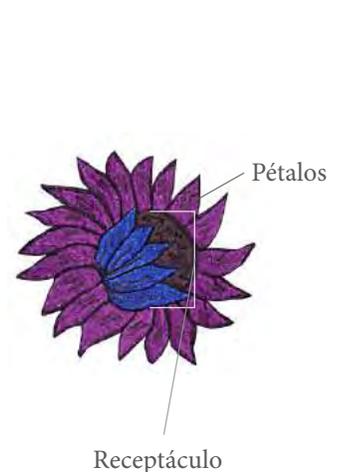
FOTOGRAFÍA DE GIRASOL



GIRASOL TEXTIL A



GIRASOL TEXTIL B



ALSTROEMERIA

Las imágenes de alstroemerias bordadas en los textiles se asemejan a las fotografías de las alstroemerias, en la forma de representación en una vista lateral como en la fotografía 2. La forma de los pétalos es también semejante. En alstroemeria textil C la forma del receptáculo es igual a la de la fotografía 2. En la forma de la alstroemeria textil A la dirección de las hojas se asemeja al crecimiento de las hojas en la fotografía 3.

FOTOGRAFÍA DE ALSTROEMERIA

Vista superior



1.

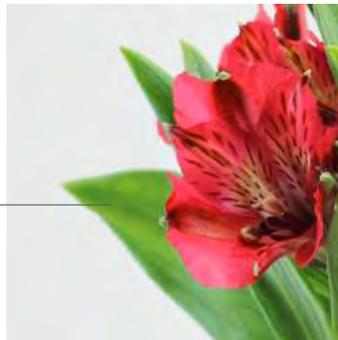
Vista lateral



Pétalos

2.

Hojas



3.

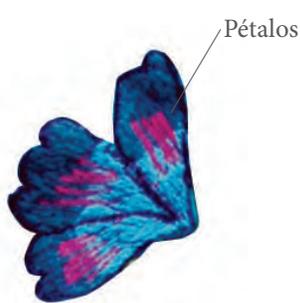
ALSTROEMERIA TEXTIL A



Pétalos

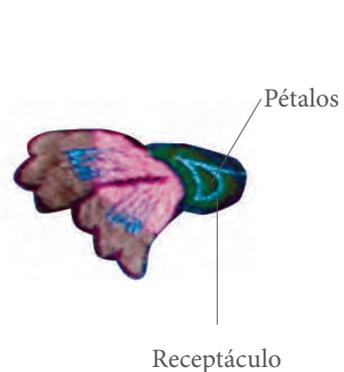
Hojas

ALSTROEMERIA TEXTIL B



Pétalos

ALSTROEMERIA TEXTIL C



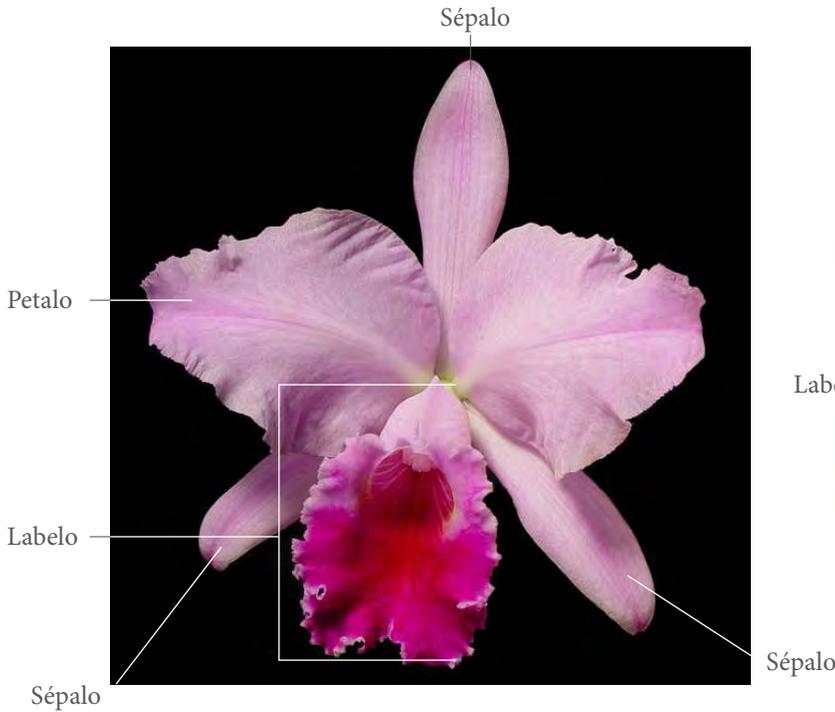
Pétalos

Receptáculo

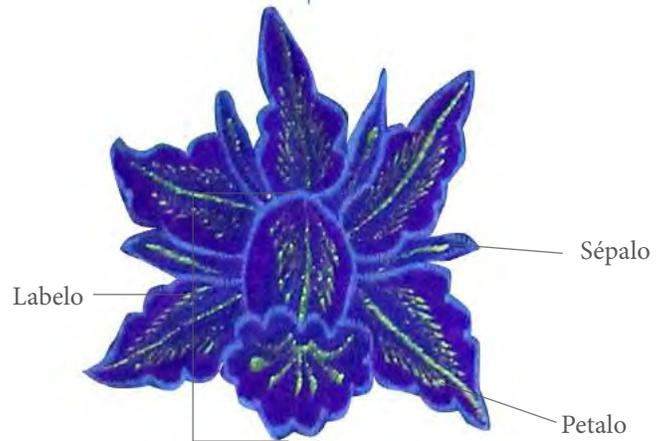
ORQUÍDEA CATTLEYA LABIATA

La orquídea textil A es la que más se asemeja a la fotografía de la orquídea, la forma del labelo, redonda en la parte superior y con ondulaciones en la boca, la ondulación en los pétalos y la forma de los sépalos. La única diferencia es que la orquídea textil A tiene cuatro pétalos y cuatro sépalos, la fotografía solamente tiene dos pétalos y tres sépalos. La orquídea textil B no tiene labelo, pero la forma de los sépalos y pétalos se aproximan a los de la fotografía. La orquídea textil C, D y E tienen labelo y pétalos como en la fotografía, es curioso que la orquídea textil D tenga una línea con puntos saliendo del labelo simulando un pistilo y esa parte de la flor no corresponde a la orquídea.

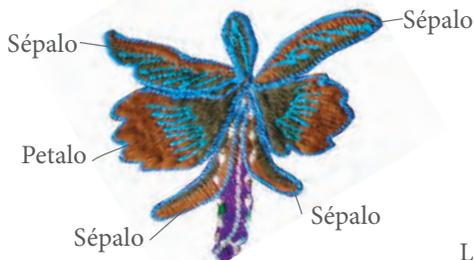
FOTOGRAFÍA DE ORQUÍDEA CATTLEYA LABIATA



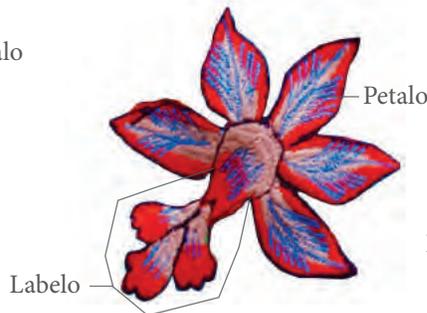
ORQUÍDEA TEXTIL A



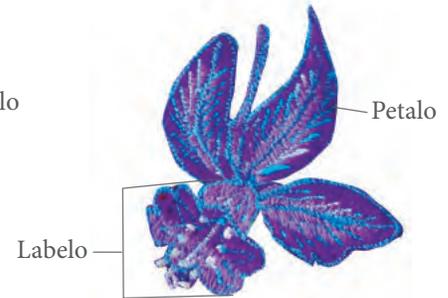
ORQUÍDEA TEXTIL B



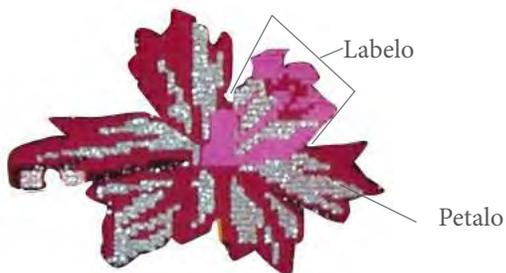
ORQUÍDEA TEXTIL C



ORQUÍDEA TEXTIL D



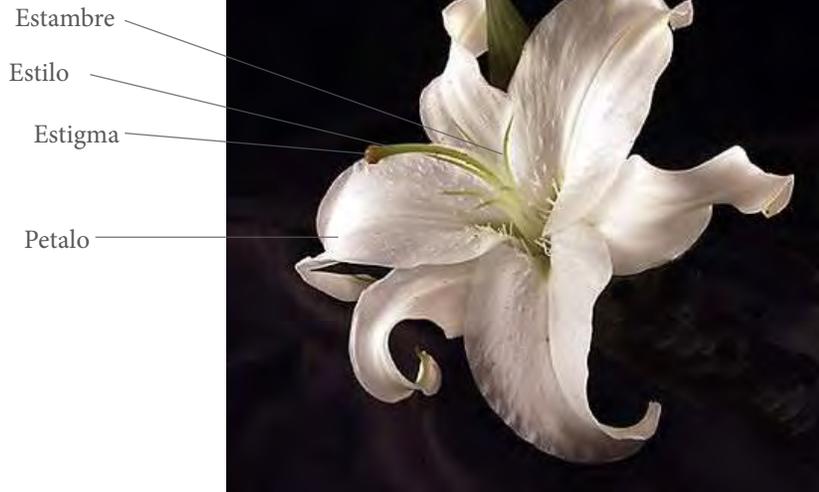
ORQUÍDEA TEXTIL E



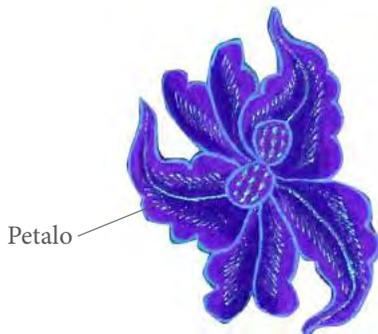
CASA BLANCA LILY

Todas las casablanca textiles se parecen a la de la fotografía en la forma, movimiento y ondulaciones generadas por la dirección de los pétalos. El número de pétalos de las casablanca textiles no coincide con el número de pétalos de la fotografía, seis. Ninguna de las casablanca texties tiene estambres, estilos o estigma.

FOTOGRAFÍA DE CASA BLANCA LILY



CASA BLANCA TEXTIL A



CASA BLANCA TEXTIL B



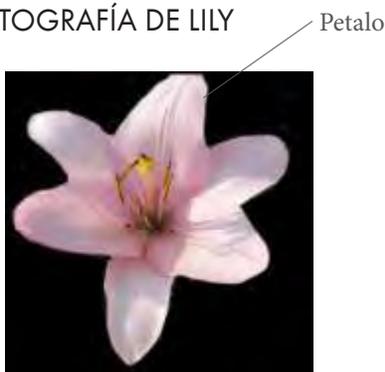
CASA BLANCA TEXTIL C



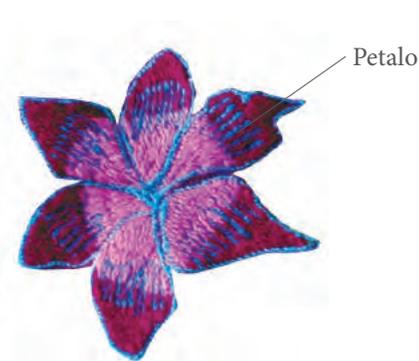
LILY

Las lilys textiles se aproximan a la fotografía en la forma de los pétalos. Ambas flores textiles tienen seis pétalos y ninguna de las dos tiene estambres.v

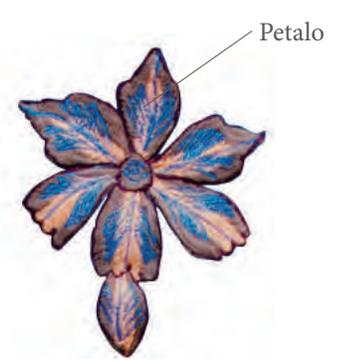
FOTOGRAFÍA DE LILY



LILY TEXTIL A



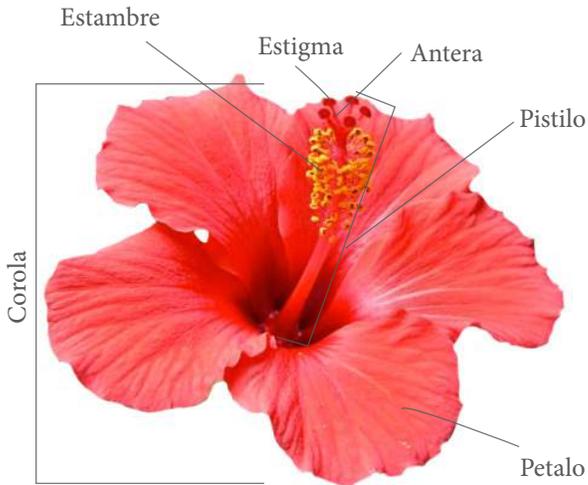
LILY TEXTIL B



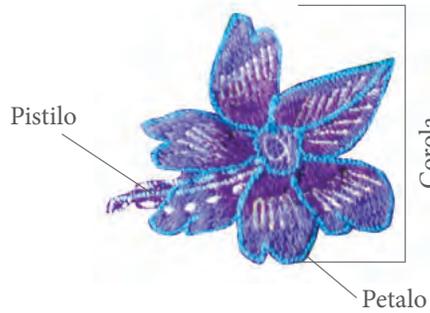
HIBISCUS

Los hibiscus textiles se asemejan a la fotografía ya que desde el centro de la corola emana una línea con puntos al rededor que imita la forma del pistilo, los puntos imitan los estambres y estigmas. La forma de los pétalos es parecida en la parte superior porque terminan con formas redondeadas.

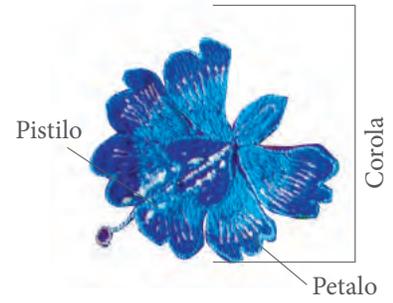
FOTOGRAFÍA DE HIBISCUS



HIBISCUS TEXTIL A



HIBISCUS TEXTIL B



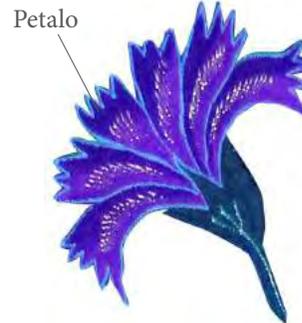
CLAVEL

La forma del receptáculo de los claveles textiles A,B y D imita la forma del clavel de la fotografía, en todos los casos la forma de los pétalos también imita a los de la fotografía con las terminaciones en línea de zig zag.

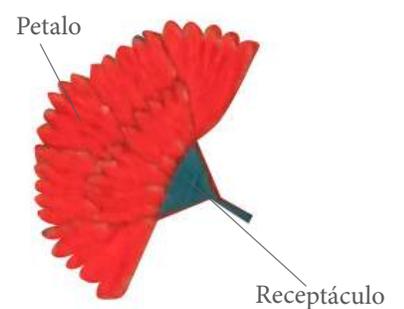
FOTOGRAFÍA DE CLAVEL



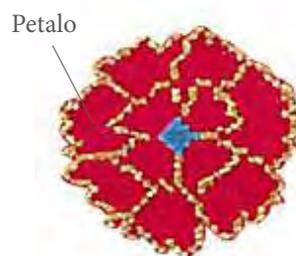
CLAVEL TEXTIL A



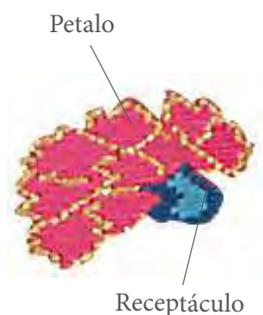
CLAVEL TEXTIL B



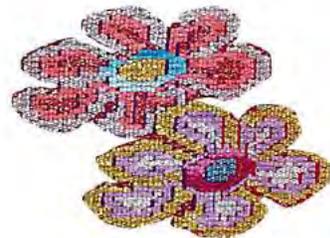
CLAVEL TEXTIL C



CLAVEL TEXTIL D



FLORES CON FORMA SENCILLA



FLORES EN FORMA DE BOTÓN



FLORES NO IDENTIFICADAS



En las imágenes del análisis morfológico se pudo notar que las flores representadas refieren a una variedad floral concreta, la solución gráfica de algunas flores no es producto de una copia de un modelo real, sino más bien parece que son la copia de muestrarios de bordado de revistas o incluso a otros textiles de zonas cercanas. Es sabido que las mujeres tenían y tienen acceso a muestrarios de bordado, la psicóloga Patricia Marks Greenfield en su libro *Waeaving Generations Together*, muestra una imagen de un textil (Imagen 92) en la que se exponen las influencias que tuvo la artesana para crear el diseño, se menciona que sus inspiraciones fueron los patrones de bordado –provenientes de la Ciudad de México– y un algodón de hombre (del que no se muestra la imagen). En la Imagen 92 se puede reparar cómo las flores del patrón B corresponden a la flor y hojas B, y el patrón C a las cenefas derecha e izquierda.



Imagen 92 Bordado comparado con muestrarios de bordado de punto de cruz

Fuente: (Greenfield Marks 2004)

En un intento por relacionar algunas representaciones florales de los textiles de Zinacantán, con muestrarios de bordados obtenidos de revistas de 1957, 1950 y 2015, se exponen comparativos de flores para hacer notar las similitudes entre ambas gráficas. Es importante mencionar que no se puede comprobar que estas revistas hayan circulado por la zona, pero si se puede constatar que las artesanas tenían acceso a muestrarios de bordados.

Es difícil hacer coincidir exactamente la flor del textil con la flor del patrón de bordado, a menos de que, como en el caso de Patricia Marks Greenfield, se tuviera acceso a la fuente directa de inspiración proporcionada por la artesana. Por lo que las siguientes imágenes son sólo un intento general para tener una aproximación al origen y fuentes de inspiración de los bordados zinacantecos.

Similitud en el diseño y forma de las flores:



Imagen 93 Patrón de bordado, año desconocido

Fuente: (Greenfield Marks 2004, 152)



Imagen 94 Detalle de cenefa, algodón zinacanteco, 2012

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya.

Similitud en la forma de las flores:



Imagen 95 Detalle patrón de bordado, 1957

Fuente: (La Familia. Modas y labores. 1957)



Imagen 96 Detalle algodón de Zinacantán, 1988

Fuente: cortesía colección Ruth D. Lechuga. Museo Franz Mayer



Imagen 97 Detalle algodón de Zinacantán, 1998

Fuente: cortesía Walter F. Morris



Imagen 95 Detalle patrón de bordado, 1957

Fuente: (La Familia. Modas y labores. 1957)



Imagen 98 Detalle faja zinacanteca, 2012

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 99 Bordado, 1958 (arriba)

Fuente: (La familia. Modas y Labores 1958)



Imagen 100 Detalle algodón zinacanteco, 2007 (izquierda)

Fuente: cortesía Museo de Textiles del Mundo Maya

Ramos florales bordados:



Imagen 101 Patrón de revista de 2014

Fuente: (Manualidades con estilo 2014)

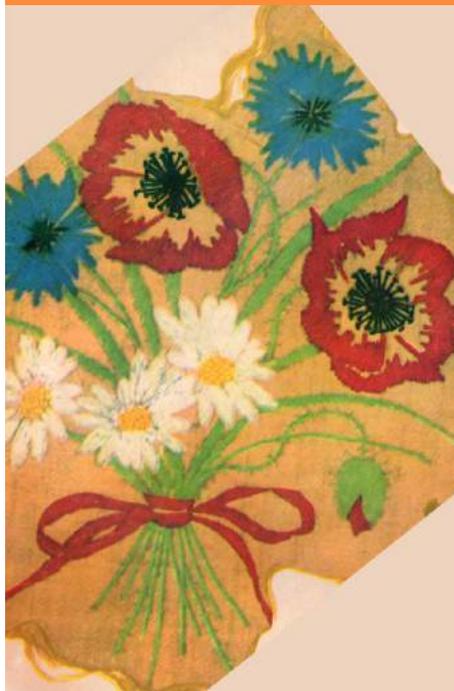


Imagen 103 Patrón de bordado de 1957

Fuente: (La Familia. Modas y labores. 1957)



Imagen 104 Patrón de bordado de 2014

Fuente: (Manualidades con estilo 2014)



Imagen 102 Detalle de flor en algodón zinacanteco, 2000

Fuente: cortesía Museo de Textiles del Mundo Maya.



Imagen 105 Detalle algodón zinacanteco de 1998

Fuente: cortesía Walter F. Morris



Imagen 106 Detalle algodón zinacanteco de 2000

Fuente: cortesía Walter F. Morris

Canastas y arreglos florales



Imagen 107 Detalle patrón de bordado, 1957

Fuente: (La Familia. Modas y labores. 1957)



Imagen 108 Detalle patrón de bordado, 1957

Fuente: (La Familia. Modas y labores. 1957)



Imagen 109 Detalle patrón de bordado, 2014

Fuente: (Manualidades con estilo 2014)



Imagen 110 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 111 Detalle algodón zinacanteco, (sin fecha)

Fuente: Colección Ruth. D. Lechuga, Museo Franz Mayer



Imagen 113 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 114 detalle blusa zinacanteca, 2014

Fuente: Inés de Antuñano.



Imagen 112 Detalle algodón zinacanteco, 1997

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 115 detalle blusa zinacanteca, 2014 (izquierda)

Fuente: Inés de Antuñano

Flores similares en la zona de Chiapas



Imagen 116 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 117 Detalle algodón zinacanteco, 2000

Fuente: cortesía Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 118 Detalle chal Hiuxtán, 2013

Fuente: imágenes de google



Imagen 119 Detalle falda Chiapa de Corzo

Fuente: <https://insidermx.wordpress.com/2014/03/10/mexico-vanguardista/> (consultado 10 abril, 2015)

Flores similares en la zona de Guatemala



Imagen 120 San Andrés Itzapa, Chimaltenango, Guatemala 1960 -1970

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 121 Detalle algodón zinacanteco, 1988

Fuente: Cortesía colección Ruth D. Lechuga, Museo Franz Mayer



Imagen 122 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 123 Huipil, San Cristóbal Totonicapán, Guatemala, 1960-1968

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 124 Detalle algodón zinacanteco, 1997

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 125 Detalle algodón zinacanteco, 2000

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 126 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 127 Detalle algodón zinacanteco, 1998

Fuente: Cortesía Walter F. Morris



Imagen 128 Huipil, Quetzaltenango, Guatemala, 1940

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 129 Huipil, Guatemala, (Año y lugar desconocidos)

Fuente: cortesía del Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 130 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1989

Fuente: (Blum Schevill, Berlo and Dwyers 1993)



Imagen 131 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1989

Fuente: (Blum Schevill, Berlo and Dwyers 1993)



Imagen 132 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1987

Fuente: (Blum Schevill, Berlo and Dwyers 1993)



Imagen 133 Detalle de chamarra, Totonicapán, Guatemala, 1988
 Fuente: (Blum Schevill, Berlo and Dwyers 1993)



Imagen 134 Detalle textil de zinacanteco, 2000
 Fuente: cortesía Museo de Textiles del Mundo Maya

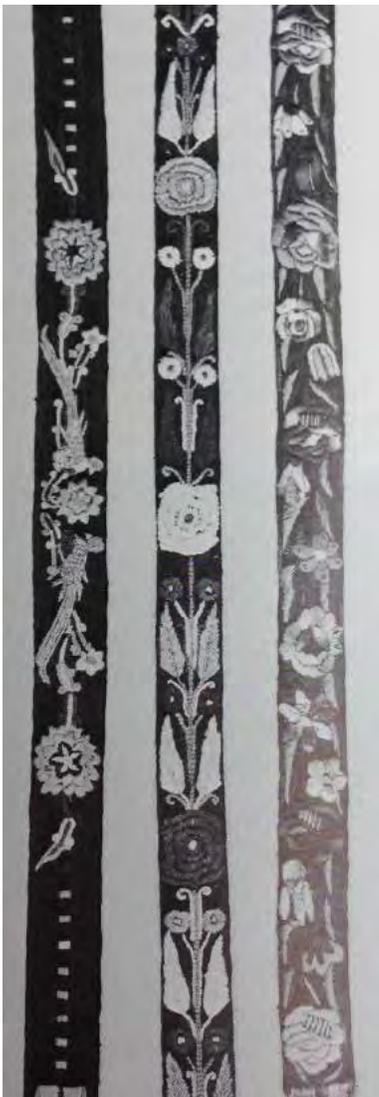


Imagen 135 Cinturones de Chichicastenango, Guatemala, 1943
 Fuente: (Blum Schevill, Berlo and Dwyers 1993)



Imagen 136 Cinturones zinacantecos, 2013
 Fuente: Cooperativa Fábrica Social



Imagen 137 Cinturón zinacanteco, 2014
 Fuente: Inés de Antuñano



Imagen 138 Cinturón zinacanteco, 2012
 Fuente: cortesía Museo de Textiles del Mundo Maya



Imagen 139 Chamarras, Chichicastenango, Guatemala, año desconocido

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/548594798336202515/> (consultado el 13 septiembre, 2015)



Imagen 140 Mercado Chichicastenango, Guatemala, año desconocido

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/548594798336202515/> (consultado el 13 septiembre, 2015)



Imagen 141 Delantal antiguo guatemalteco, año desconocido

Fuente: imágenes de google



Imagen 142 Blusa guatemalteca, año desconocido

Fuente: imágenes de google

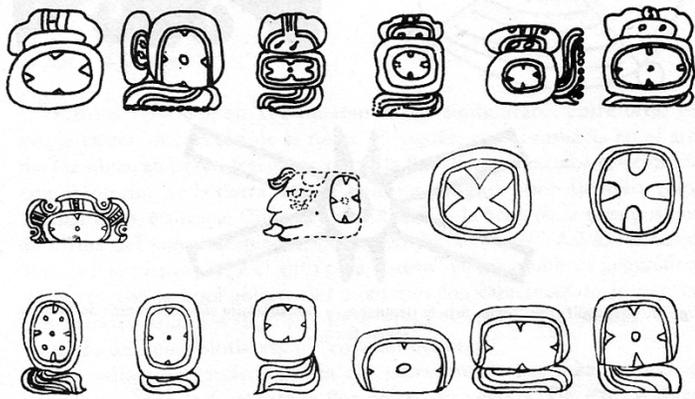
3.2.5. Patrones universales (arquetipos)

Gustav Jung asegura que a los contenidos del inconsciente colectivo se les denomina arquetipos, el inconsciente colectivo fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos (Jung 1970, 14). El inconsciente individual descansa sobre otro más profundo –inconsciente colectivo– que no se origina en la experiencia y adquisición personal, sino que es innato. La expresión “colectivo”, se refiere a que es de carácter universal, que en contraste con la psique individual, tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todas las personas; es idéntico en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.

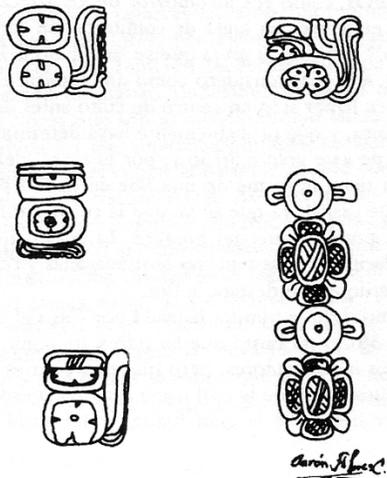
“Se dice que los arquetipos en el diseño son tendencias y disposiciones inconscientes que se han ido “integrando” en el cerebro del hombre a lo largo de su evolución. Dado que estas tendencias y disposiciones son innatas, su existencia se hace patente a través del surgimiento de patrones comunes en diversas culturas a lo largo de periodos prolongados” (Lidwell, Holden and Butler 2005, 24). La repetición de las formas florales sobre los objetos que crea el hombre, se puede deber a una cuestión arquetípica.

En la zona de nuestro estudio (Los Altos de Chiapas, zona maya), las flores han sido representadas desde tiempos remotos. En la época prehispánica encontramos representaciones de flores en objetos como vasijas, estelas, dinteles, murales, figurillas y códices; las flores eran parte de la comunicación entre las personas y los dioses, eran de vital importancia en las costumbres diarias de los hombres.

En la cultura maya antigua, las flores tenían una relación con la fertilidad, el tejido y la pintura, de ahí que encontramos un signo calendárico en forma de flor cuatripétala llamado *k'in*, que era el glifo del año de 365 días (Imagen 143), es una de las representaciones más comunes del sol o *k'in*. En la Imagen 144 observamos un ornamento de jade tallado en forma de flor de cuatro pétalos. El símbolo de la flor cuatripétala remite a los cuatro rumbos del cosmos y en su centro, el eje de comunicación entre los diferentes planos: el cielo, la tierra y el inframundo. Las flores fueron parte de los rituales y de la decoración de objetos de uso cotidiano como vasijas de cerámica (Imagen 145), atuendos, tocados (Imagen 146 e Imagen 147) y aretes (Imagen 148). Además de ser decorativas, tenían un significado profundo dentro de esta cultura.



Carón Flores



Carón Flores

Imagen 143 Glifo del día maya Kin, en forma de flor, según Thompson

Fuente: (Heyden 1983, 67)



Imagen 144 Ornamento maya en forma de flor
Figura tallada en jade, dimensiones aproximadas 6 x 6 cm, Chichen Itzá, Yucatán Clásico tardío (600-900 d.c.)

Fuente: Exposición Mayas, revelación de un tiempo sin fin. Palacio Nacional (2014)



Imagen 145 Jarrón de cerámica y plato policromado.

Fuente: Exposición Mayas, revelación de un tiempo sin fin. Palacio Nacional (2014)



Imagen 146 Figurilla de jaina de mujer con tocado de flores

Fuente: Exposición Mayas, revelación de un tiempo sin fin. Palacio Nacional (2014)



Imagen 147 fragmento dintel 26 de Yaxchilán, personaje con tocado de flores

Fuente: (Sotelo Santos 1992, 175)



Imagen 148 Aretes tallados en jade con forma de flor.

Fuente: http://research.famsi.org/botany/no_id_list.php

En el arte clásico maya, la flor más representada es el *Eichhornia crassipes* –lirio acuático– (Imagen 149). En la Imagen 150 e Imagen 151 se muestra un estudio iconográfico en el que Hellmuth y Cano, afirman que “la flor representada en los platos de cerámica es la flor de lirio acuático” (Hellmuth and Cano 2009). “Esta flor tenía usos rituales, medicinales y ornamentales; se consideraba sagrada. Se sospecha que está relacionada con los rituales de los antiguos mayas, porque crece en los cenotes y el agua de las oscuras profundidades era la casa de espíritus ancestrales y deidades importantes” (Zidar n.d.).

En las siguientes imágenes se pueden observar ejemplos del arte maya, en el que efectivamente, las flores son acuáticas y están combinadas con un pez y una serpiente Imagen 152 e Imagen 153.

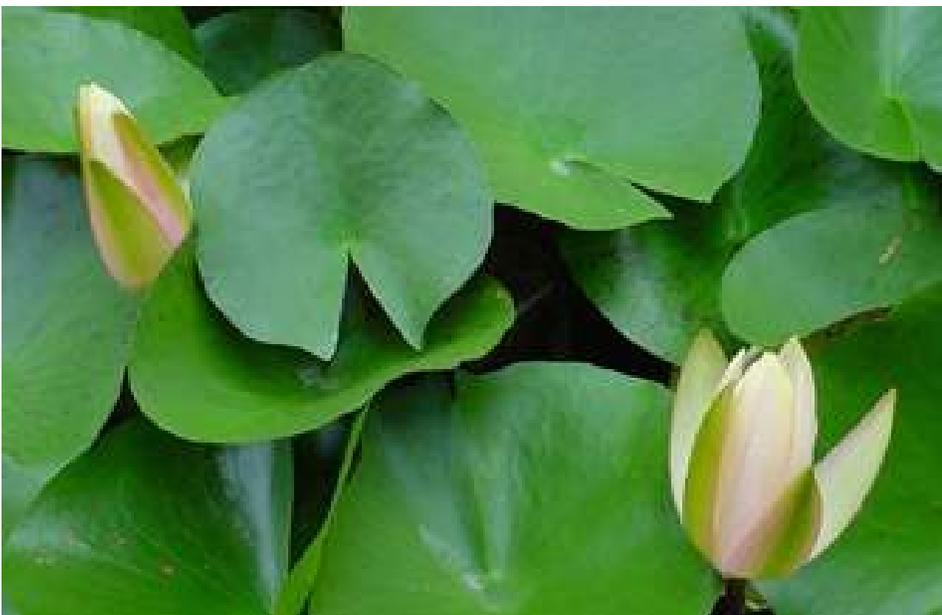


Imagen 149 Flor *Eichhornia crassipes*

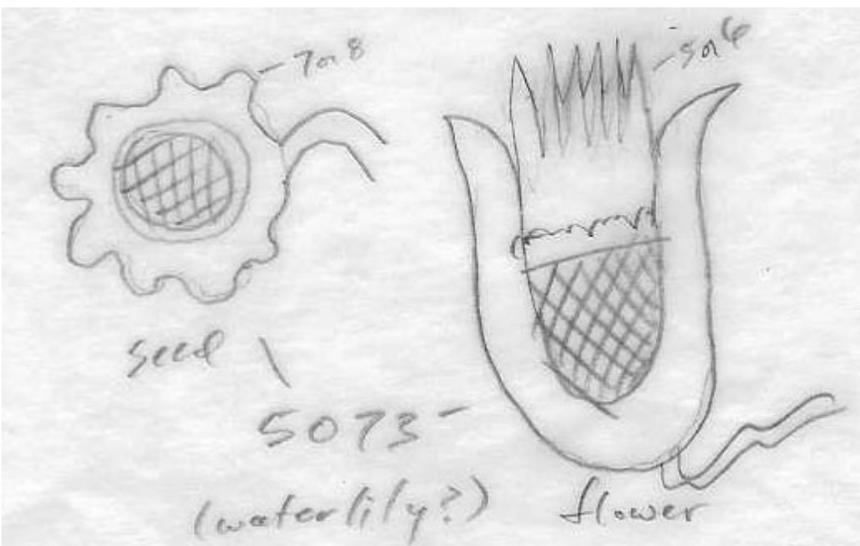


Imagen 150 estudio iconográfico de la flor de lirio, según Hellmuth y Cano. Plato de cerámica

Fuente: http://research.famsi.org/botany/plant_info.php?plant_id=140&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cs-pan%20CLASS=

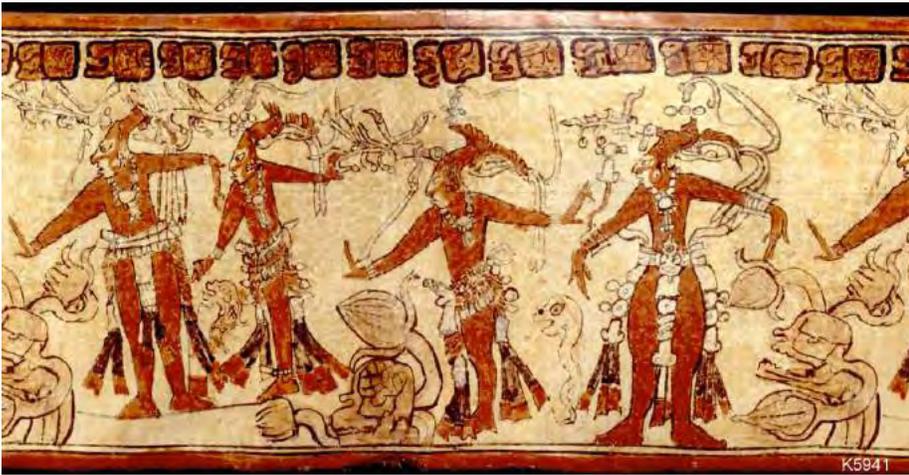
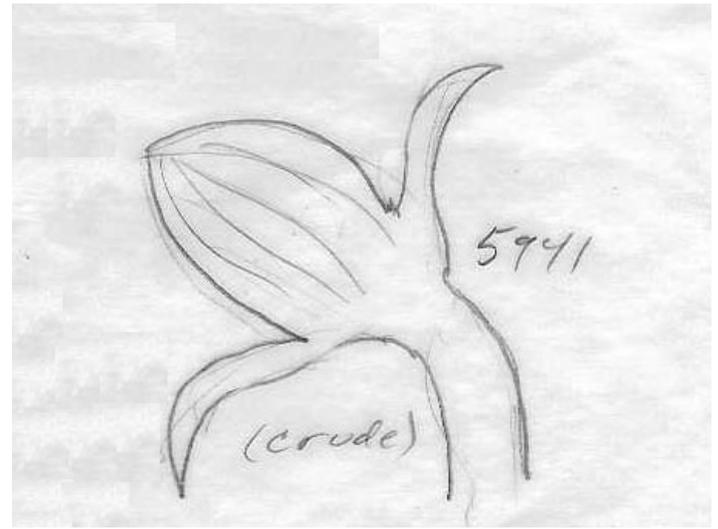


Imagen 151 Estudio iconográfico de la flor de lirio, según Hellmuth y Cano

Cerámica

Fuente: http://research.famsi.org/botany/plant_info.php?plant_id=140&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=



Imagen 152 Mundo subacuático

Fuente: (Hellmuth and Cano 2009)

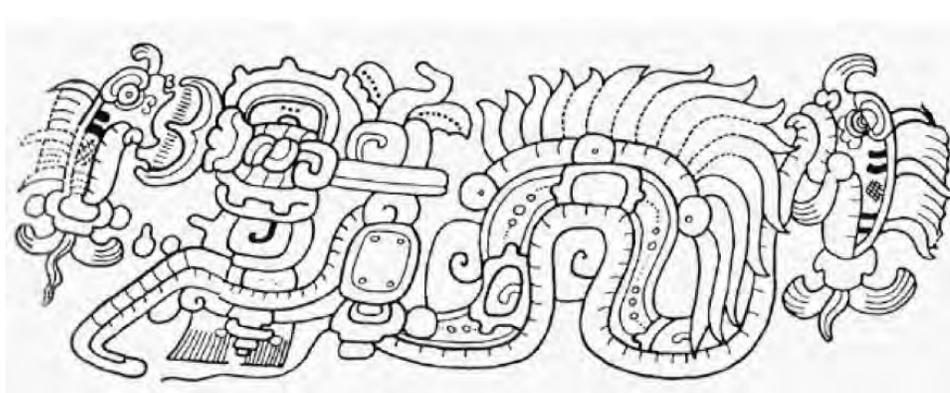


Imagen 153 Peces devorando el fruto de una flor

Fuente: (Hellmuth and Cano 2009)

En los textiles analizados solamente se encontró una representación de flor *Nelumbo nucifera*, que se muestra en la Imagen 154. Con esto no se pretende demostrar que el uso de esta flor sea originario de la época prehispánica –porque de hecho, estas flores también eran representadas en los textiles coloniales– solamente destacar, que en uno de los textiles analizados se encontró esta representación. La región de Zinacantán no es el hábitat propicio para la flor *Nelumbo nucifera*, es probable que por esta razón la flor no se encuentre representada en los textiles zinacantecos con mayor frecuencia.

Como se ha mencionado anteriormente, la región de Zinacantán es descendiente de la cultura maya y se dice que los pobladores zinacantecos –en épocas prehispánicas– provenían de la ciudad de Yaxchilán. Los murales y las estelas son la fuente de información para saber cómo eran los textiles de esos tiempos; en el dintel 25 (Imagen 8 e Imagen 156) de los murales de Yaxchilán, se puede ver a la señora Xoc vestida con un huipil, el dibujo de su vestido es una flor de cuatro pétalos que simboliza la boca de Cacuac, el monstruo reptil de la tierra cuyas mandíbulas reciben y vomitan almas muertas. “Este dibujo está recortado en la tela para formar un hueco, como la boca que representa, y en el centro tiene un nudo trenzado, el glifo de la realeza” (W. F. Morris 1991, 29). Con esto, no se intenta demostrar que el uso de las flores en los textiles provenga desde la época prehispánica, pero puede ser un registro importante del uso de las flores en los textiles de la zona maya.



Imagen 154 Flor *Nelumbo nucifera*

Fuente: cortesía de Walter F. Morris

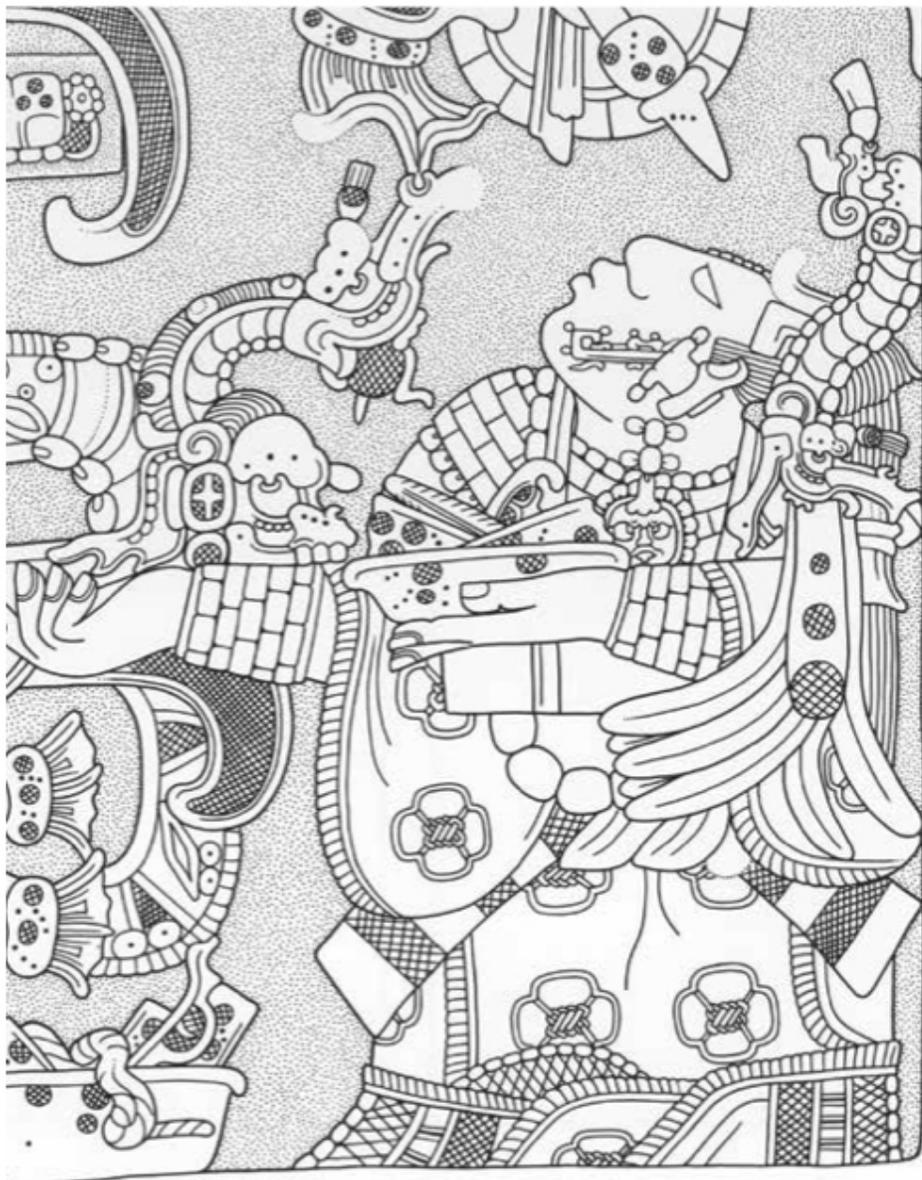


Imagen 155 Dintel 25 de Yaxchilán

Fuente: Morris, Presencia Maya 1991

El uso de las representaciones florales de los textiles zinacantecos actuales, remite representaciones florales de textiles europeos. Durante la conquista y en la época de la colonia, llegaron a tierras mexicanas textiles provenientes de Europa y de China, esto enriqueció nuestro repertorio visual. En los textiles mexicanos, en general, hay dos influencias que son muy claras: la española y la oriental. “En el siglo XVIII la indumentaria española estaba guarnecida de flores bordadas o estampadas, hábito que también se adoptó en México” (Cue 1998, 28-29). En el periodo colonial llegaron de Oriente los mantones de Manila, que se bordaban con pájaros y mariposas pero, sobre todo, con flores locales. Había de muchos colores pero predominaban los de telas negras (Imagen 157) o blancas salpicados de flores multicolores (Imagen 158) su influencia se deja ver en varios tra-



Imagen 156 Detalle del huipil de la señora Xoc.: Flor cuatripétala

Fuente: Morris, Presencia Maya 1991

jes regionales como por ejemplo, el de la tehuana (Imagen 159 e Imagen 160). Cuando el chal bordado llegó a la ciudad de Oaxaca a través de la Nao de China, sufrió muchas transformaciones; los indígenas de la ciudad hicieron adaptaciones: “el tamaño de los bordados incrementó y se extendió, el uso de los colores se llevó al límite y los pequeños bordados chinos fueron sustituidos con imágenes de flores más grandes exóticas y típicas de la región” (Arbues-Fandos, et al. 2008, 140).



Imagen 157 Mantón de Manila 1910

Fuente: <http://carolynforbestextiles.com/product/antique-c-1910-exquisite-canton-manton-de-manilla-dense-hand-embroidered-shawl/> (consultado: 15 octubre de 2014)



Imagen 158 Mantón de Manila, 1920 Filipinas

Fuente: <http://museumvictoria.com.au/collections/items/249211/shawl-manila-embroidered-beige-silk-circa-1920-1940> (consultado: 15 octubre de 2014)



Imagen 159 Blusa de Tehuana para niña, Juchitán, Oaxaca

Fuente: MAP, Museo de Arte Popular D.F.



Imagen 160 Falda de Tehuana, Juchitán, Oaxaca

Fuente: MAP, Museo de Arte Popular. D.F.

En la época colonial encontramos representaciones florales en toda la producción de las artes decorativas y el arte. En un intento por encontrar algunas similitudes entre el uso de las flores en los textiles, de tallas en madera y los textiles de nuestro estudio, se acudió a imágenes de la segunda mitad del siglo XVII y XVIII. No se encontró ninguna similitud exacta, en cuanto a las variedades representadas, aunque si hay una similitud en cuanto a la saturación del espacio con flores. A continuación, se muestran algunas imágenes recabadas, para apreciar el uso de las flores:



Imagen 161 Detalle de cristo resucitado

Colección exconvento de Santo Domingo, Tecpatán, Anónimo Siglo XVII. Escultura en madera policromada y estofada, 113 cm de altura. Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 162 Detalle de Misterio

Colección Bertha Solís, Anónimo Siglo XVIII, Escultura en madera estofada y policromada, 50 cm de altura. Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 163 Detalle de virgen con niño

Colección parroquia de San Agustín, Tapalapa, anónimo Siglo XVII, Escultura en madera policromada y estofada, 85 cm de altura. Fuente: (Pimentel 2000)

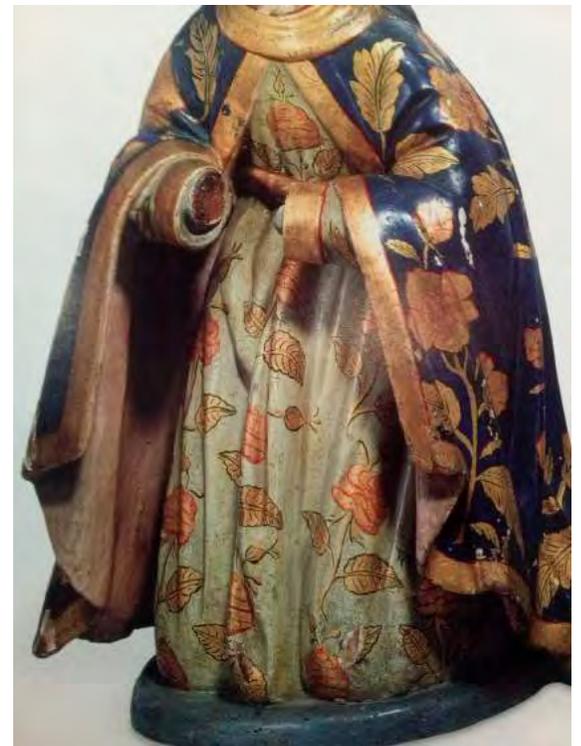


Imagen 164 Detalle de Misterio

Colección Bertha Solís, anónimo Siglo XVIII, escultura en madera estofada y policromada, 45 cm de altura. Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 165 Detalle de Dolorosa

Colección museo colonial de Antigua Guatemala, anónimo, siglo XVIII, escultura estofada y encarnada, 88 cm de altura.

Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 166 Detalle de Dolorosa

Colección museo colonial de Antigua Guatemala, anónimo, siglo XVIII, escultura estofada y encarnada, 88 cm de altura.

Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 167 Detalle del papa Clemente XIII

Colección particular, Fernando Antonio Rojas, siglo XVIII, óleo sobre tela, 34 x 42 cm.

Fuente: (Pimentel 2000)

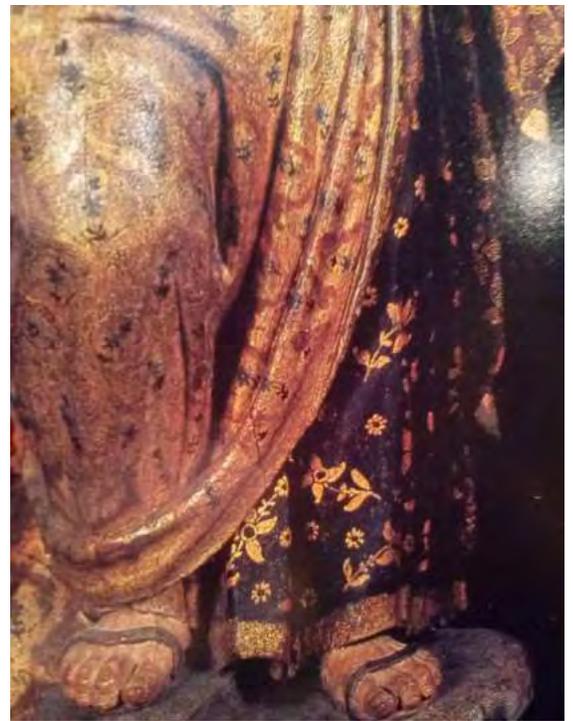


Imagen 168 Detalle de San José con niño.

Colección museo colonial de Antigua Guatemala, anónimo. Siglo XVIII, escultura estofada y encarnada, 116 cm.

Fuente: (Pimentel 2000)

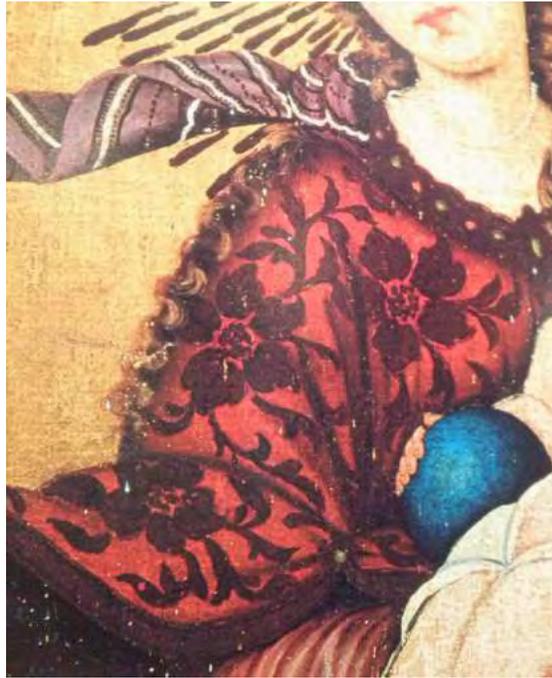


Imagen 169 Detalle de nuestra señora del Carmen

Colección Manuel de Jesús Caballero Velázquez, José Otilio Avendaño, siglo XIX, óleo sobre tela 57.5 x 72 cm

Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 170 Nuestra señora de la caridad

Colección Asociación Cultural Na Bolom A.C., anónimo, siglo XIX óleo sobre tela, 34 x 44.5 cm.

Fuente: (Pimentel 2000)



Imagen 171 Detalle de vestimenta, Nazareno

Colección Yol-Yztma León y Vélez y Eduardo Rique, anónimo Siglo XVIII, oleo sobre tela, 96 x 124 cm.

Fuente: (Pimentel 2000)

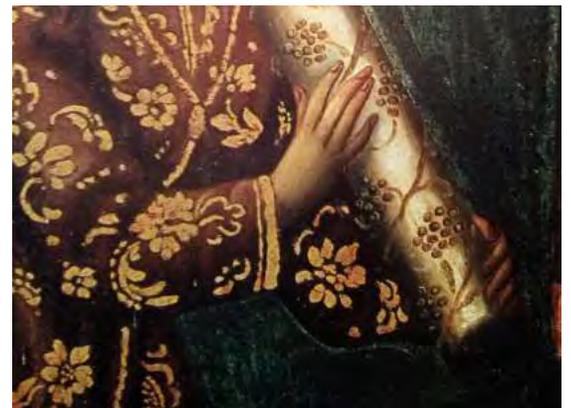


Imagen 172 Acercamiento de la vestimenta, Nazareno

La inspiración en grabados europeos se mantuvo hasta muy entrado en siglo XVII. En el caso de este Nazareno se conocen estampas de circulación popular en Chiapas y Guatemala con la versión de Jesús con la cruz a cuestas que inspira a este lienzo hasta en sus detalles: el rico brocado de la vestimenta, la posición del nazareno y la decoración de la cruz con base en guías de vid



Imagen 173 Esquema partes de una Vid.

Fuente: http://www.botanical-online.com/vid_vitis_vinifera_cultivo.htm

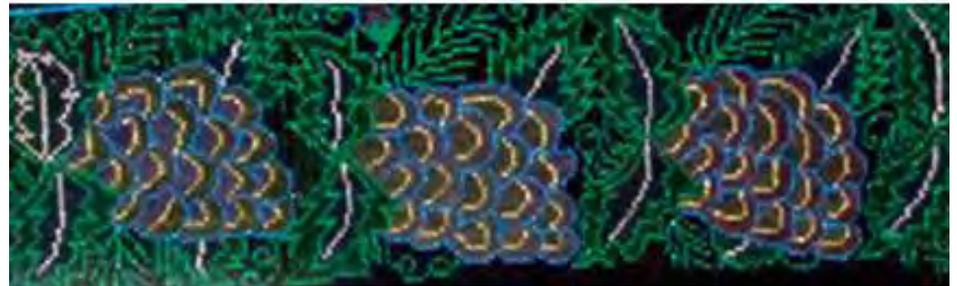


Imagen 174 Textiles zinacantecos con motivos de la vid

Fuente: Varias



Imagen 175 Escultura de San Antonio de Padua

Museo regional de Tuxtla, siglo XIX.
Fuente: (Sepúlveda 2000)

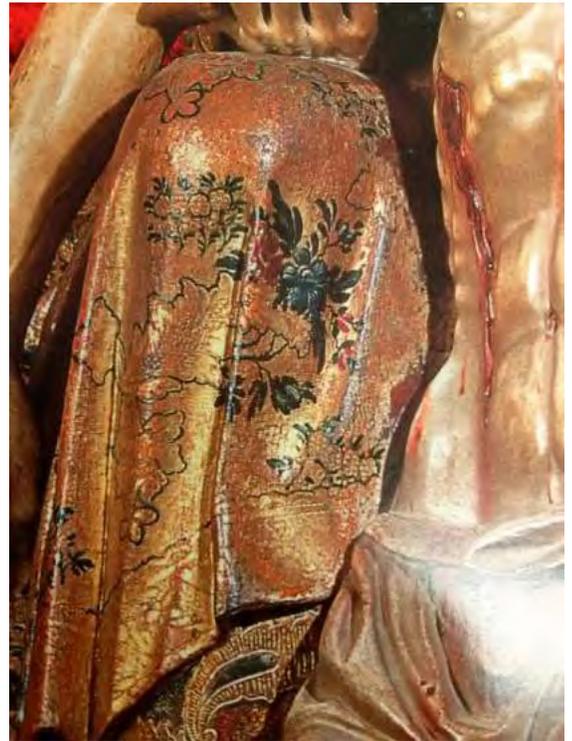


Imagen 176 Detalle de escultura de la trinidad, Retablo lateral, capilla lateral, iglesia de Santo Domingo, San Cristóbal de las Casas, Chiapas

Fuente: (Sepúlveda 2000).



Imagen 177 Escultura de San Antonio de Padua con el Niño

Hoy en la iglesia de Santo Domingo, San Cristóbal de las Casas.
Fuente: (Sepúlveda 2000)

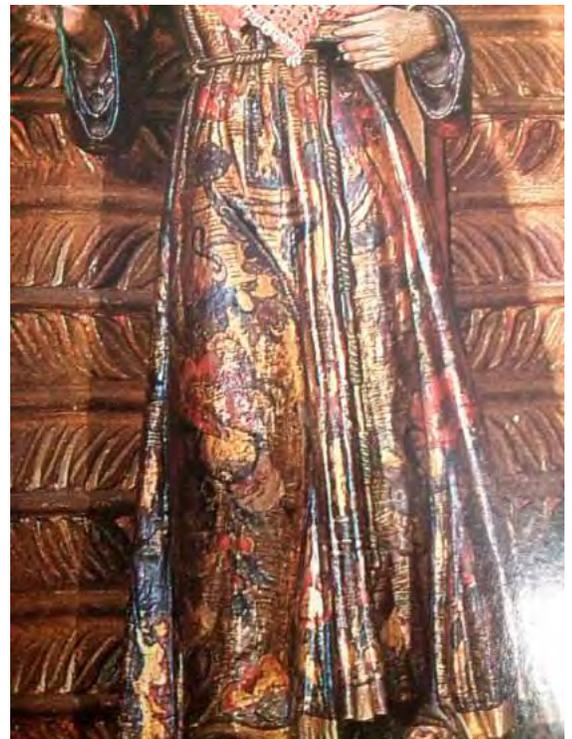


Imagen 178 Detalle de escultura de San Antonio de Padua con el Niño

Fuente: (Sepúlveda 2000)



Imagen 179 Pintura de San Miguel Arcángel

Retablo lateral dedicado a los Dominicos, Iglesia de Santo Domingo, San Cristóbal.
Fuente: (Sepúlveda 2000)



Imagen 180 Detalle de pintura de San Miguel Arcángel

Fuente: (Sepúlveda 2000)

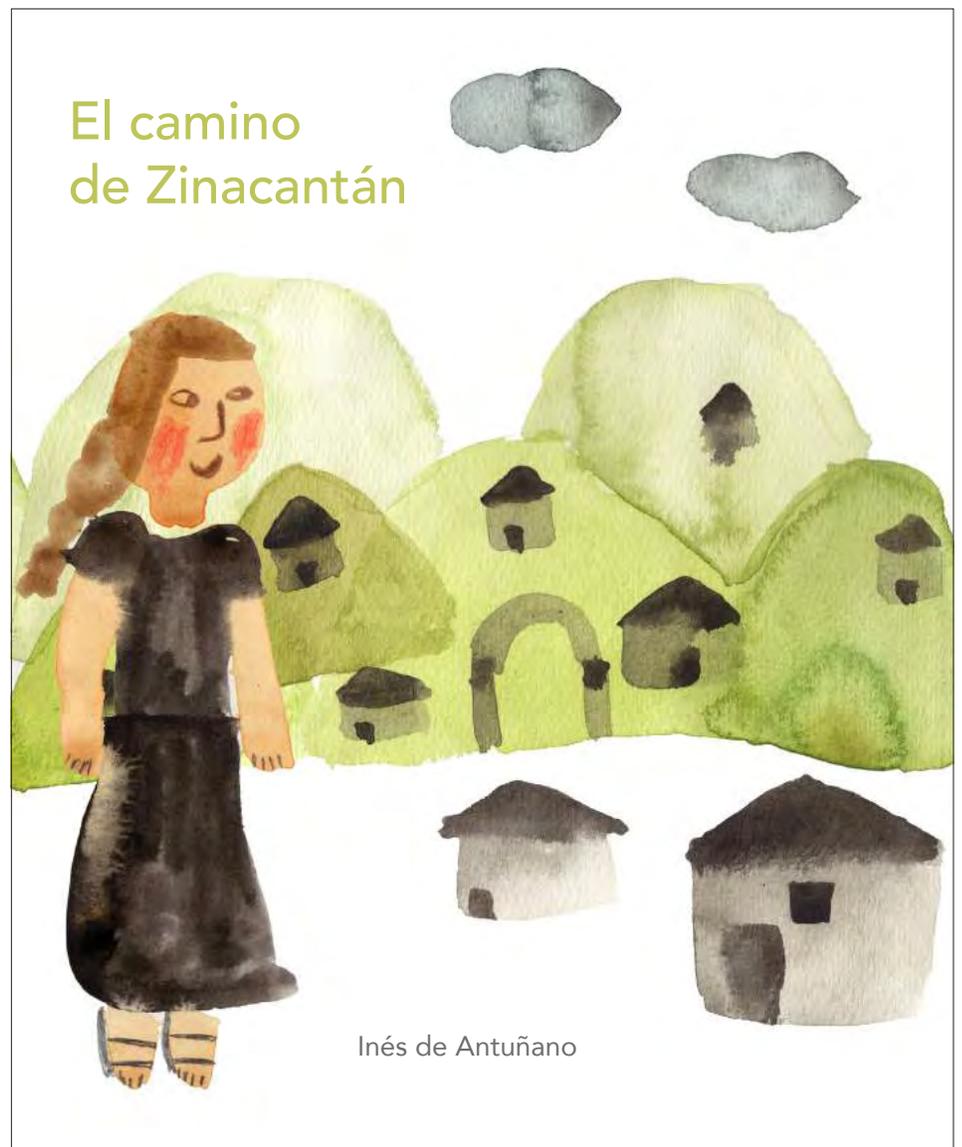
A manera de conclusión, a lo largo de este apartado se ha podido notar que, en la región de nuestro estudio, las flores están presentes en cada época de la historia, incluso desde tiempos más remotos a la primera aparición de flores en los textiles. Si bien, la forma de representar las flores no es idéntica y su significado tampoco, el tema sí lo es; el uso de las flores como forma de ornamentar objetos y prendas para hacerlos más elegantes y darles un significado, ha sido repetido arquetípicamente.

Aristóteles afirma en su libro *Acerca de la Física*, que el arte imita a la naturaleza, por ello es comprensible que esta forma orgánica de los bordados sea una expresión estética con orden, armonía y equilibrio. El fulgor, brillo, variedad cromática son un ejemplo de ornato floral que claramente se muestra en los campos de la zona de Zinacantán. La mujer teje entre sí un campo que ha sido ya bordado por la naturaleza en la tierra alta, así ambas, la artista y la natura, convergen en una creación cómplice y mimética; ya que la naturaleza hizo lo suyo al teñir los paisajes con orden y luminosidad, la mujer es una mano más de la naturaleza que no deja de colorear los pastos. La mujer, brazo y alma pincelados pueden tomar esa tierra y llevarla consigo a través de las prendas. Sin duda, el arte del este trabajo zinacanteco es una clara demostración de la certeza y belleza que se presentan en los bordados, estos son medios que permiten el encuentro entre la naturaleza y los humanos.

4. Propuesta de libro ilustrado

4.1. MAQUETA

Portada



Prohibida la reproducción total o parcial de la obra. No de registro del IMPI: 03-2017-013112233700-14

Contraportada

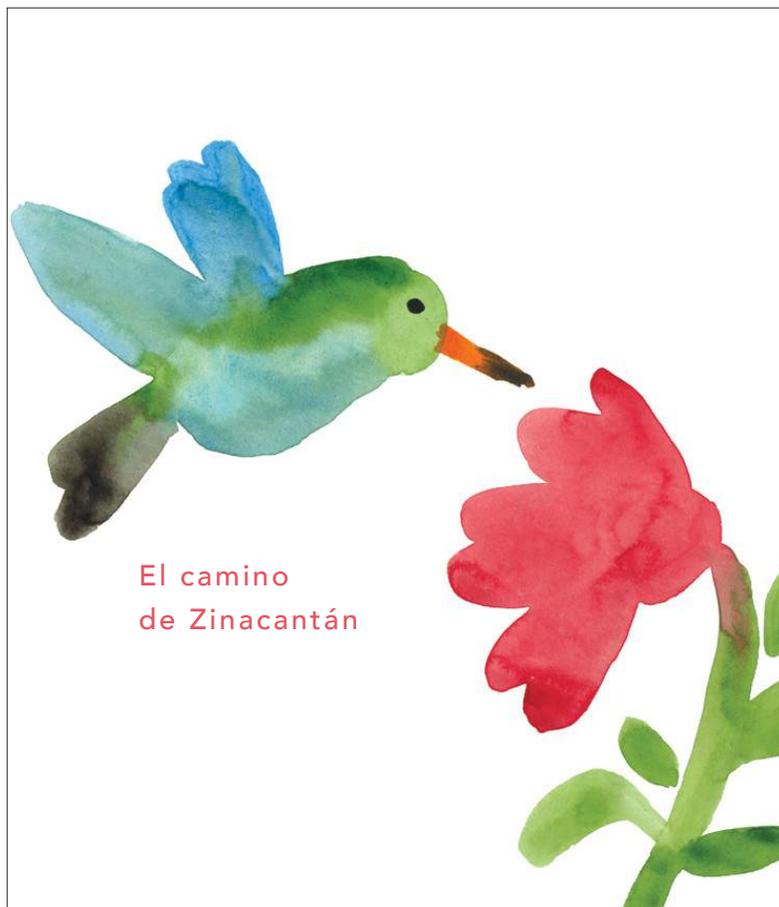


Prohibida la reproducción total o parcial de la obra. No de registro del IMPI: 03-2017-013112233700-14

Guardas



Portadilla

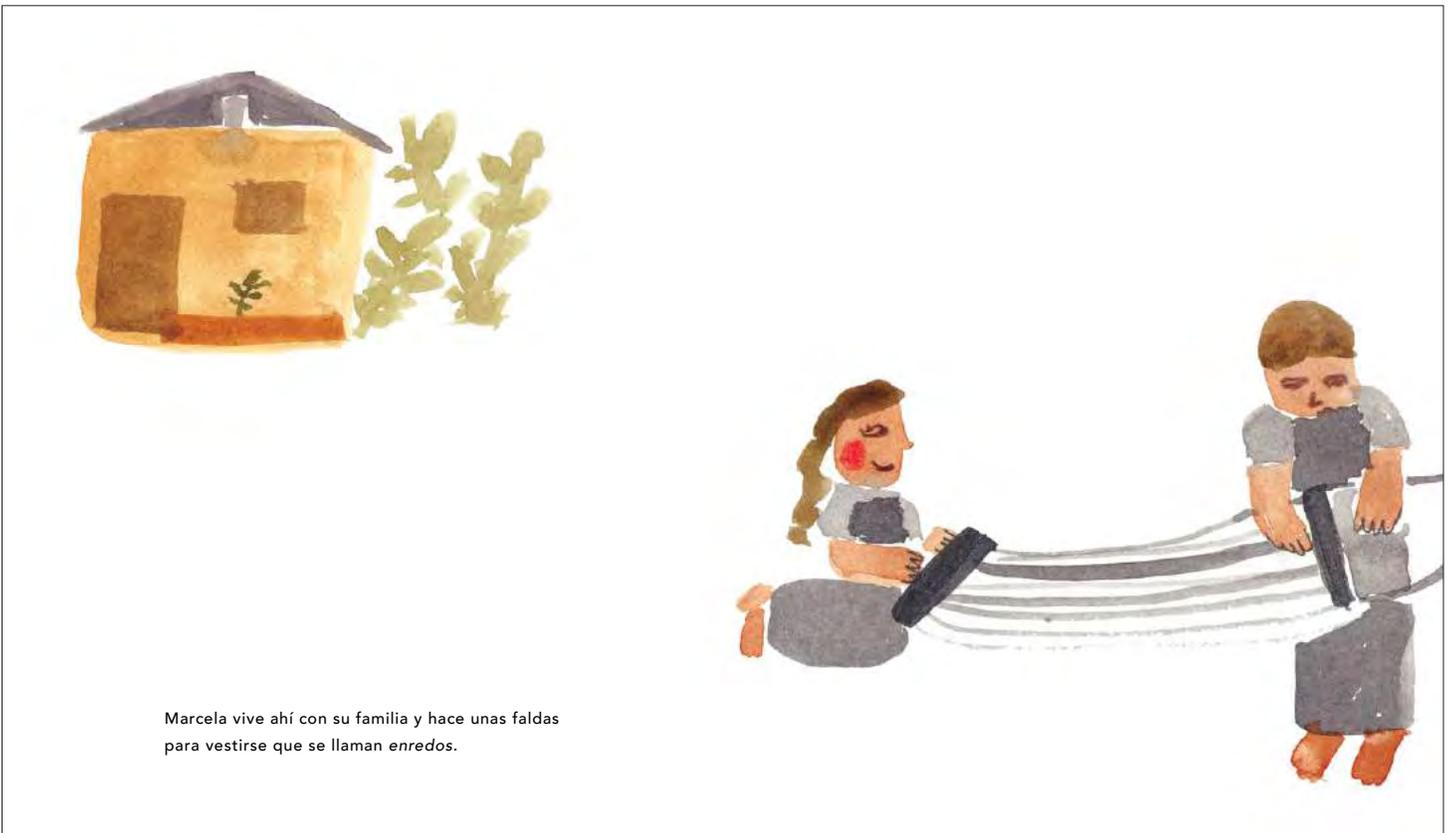


Prohibida la reproducción total o parcial de la obra. No de registro del IMPI: 03-2017-013112233700-14

Interiores



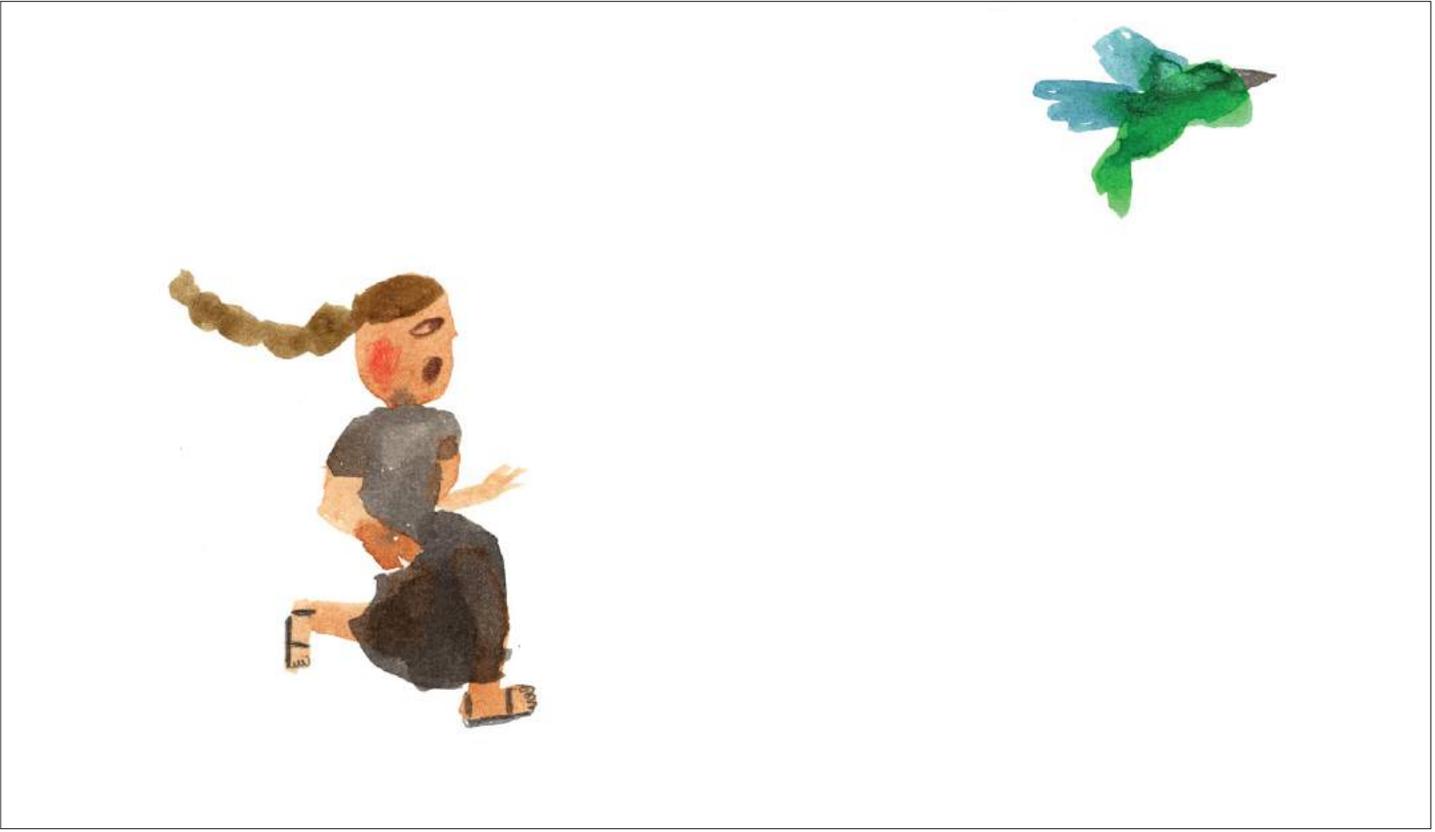
Zinacatán es un poblado que está en los Altos de Chiapas.



Marcela vive ahí con su familia y hace unas faldas para vestirse que se llaman *enredos*.



—¡Mira, un colibrí!





Hasta que llegaron a un lugar lleno de colores
en el que nunca había estado.

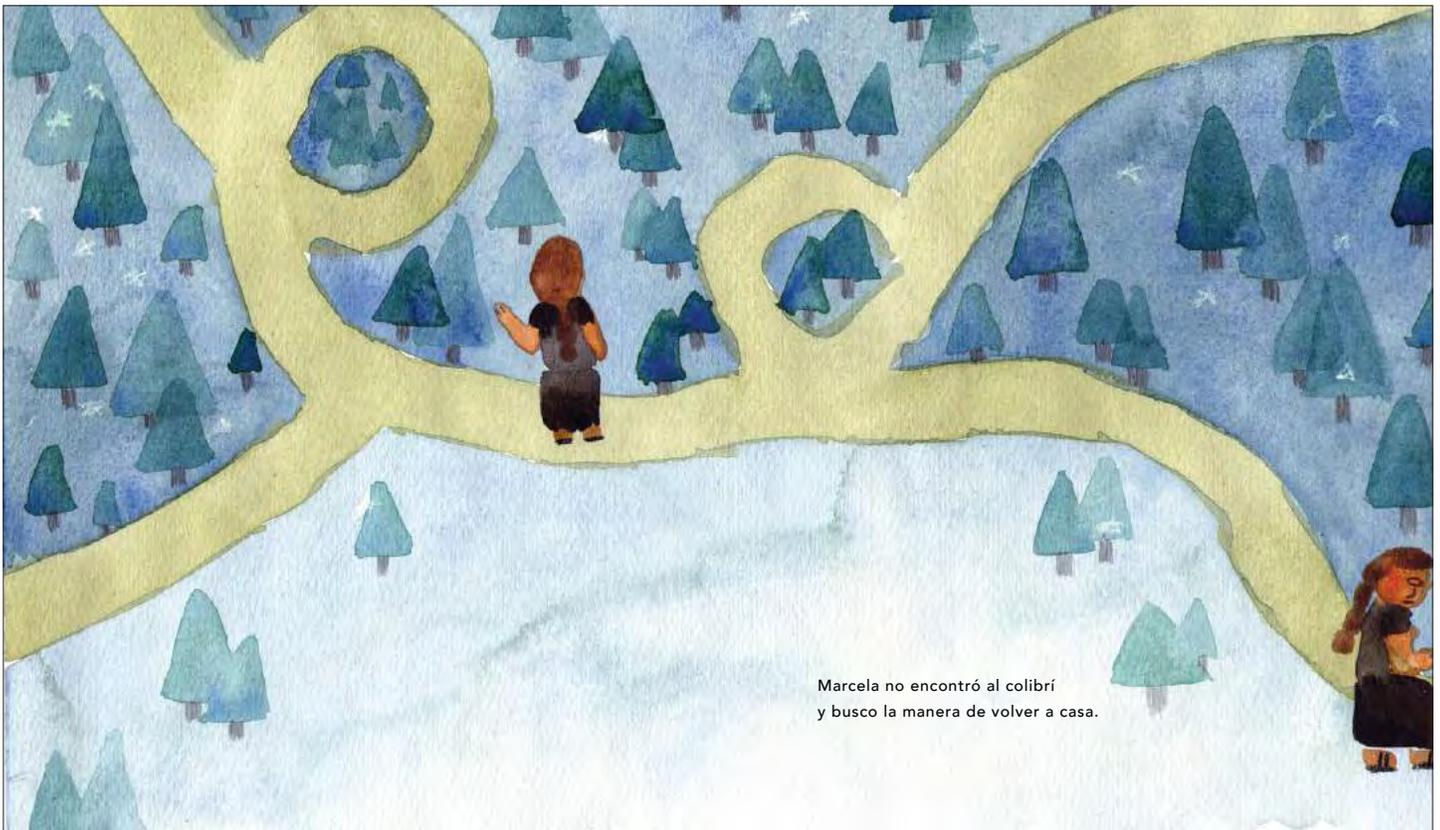


—¡Qué rico huele!

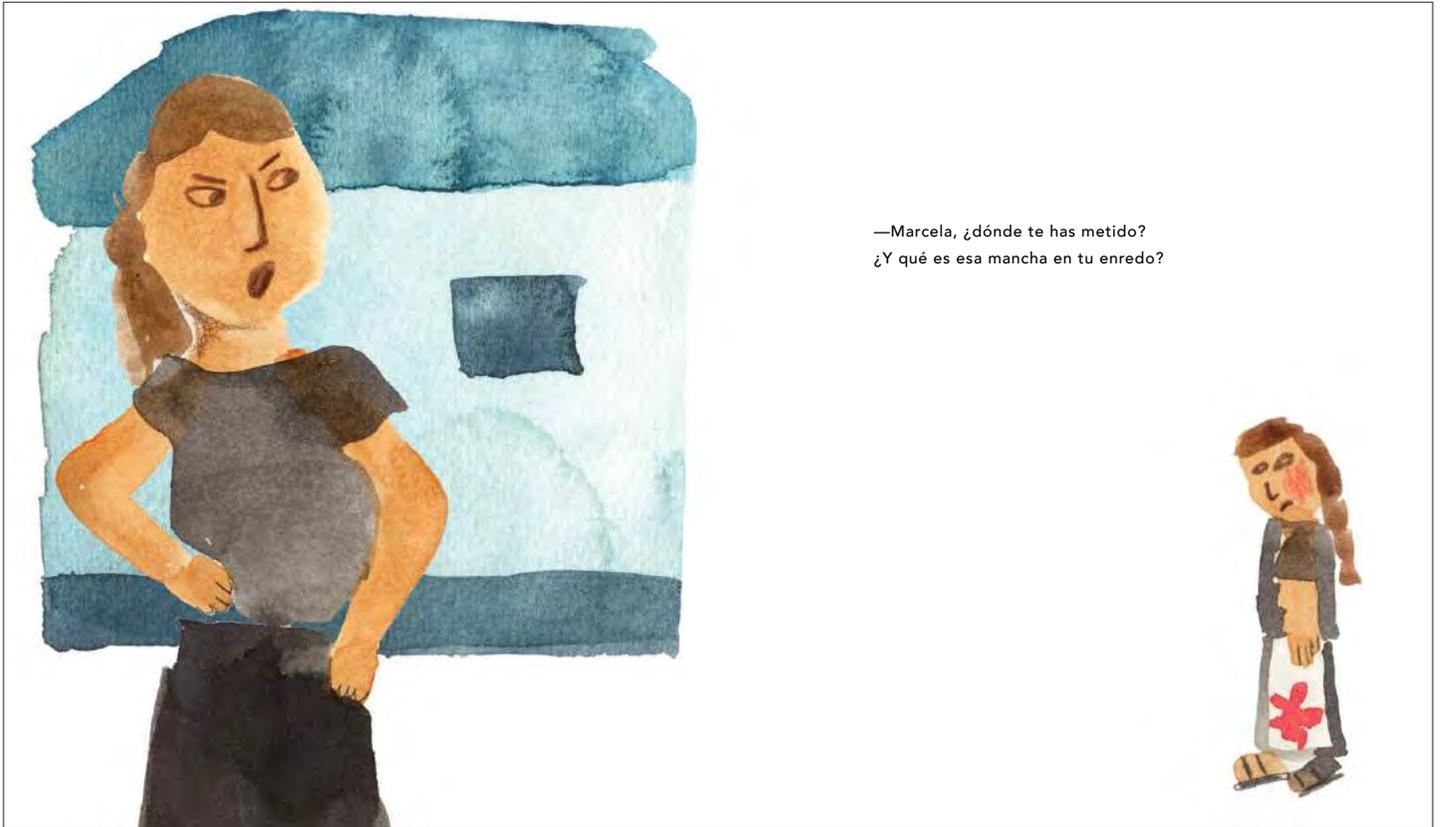




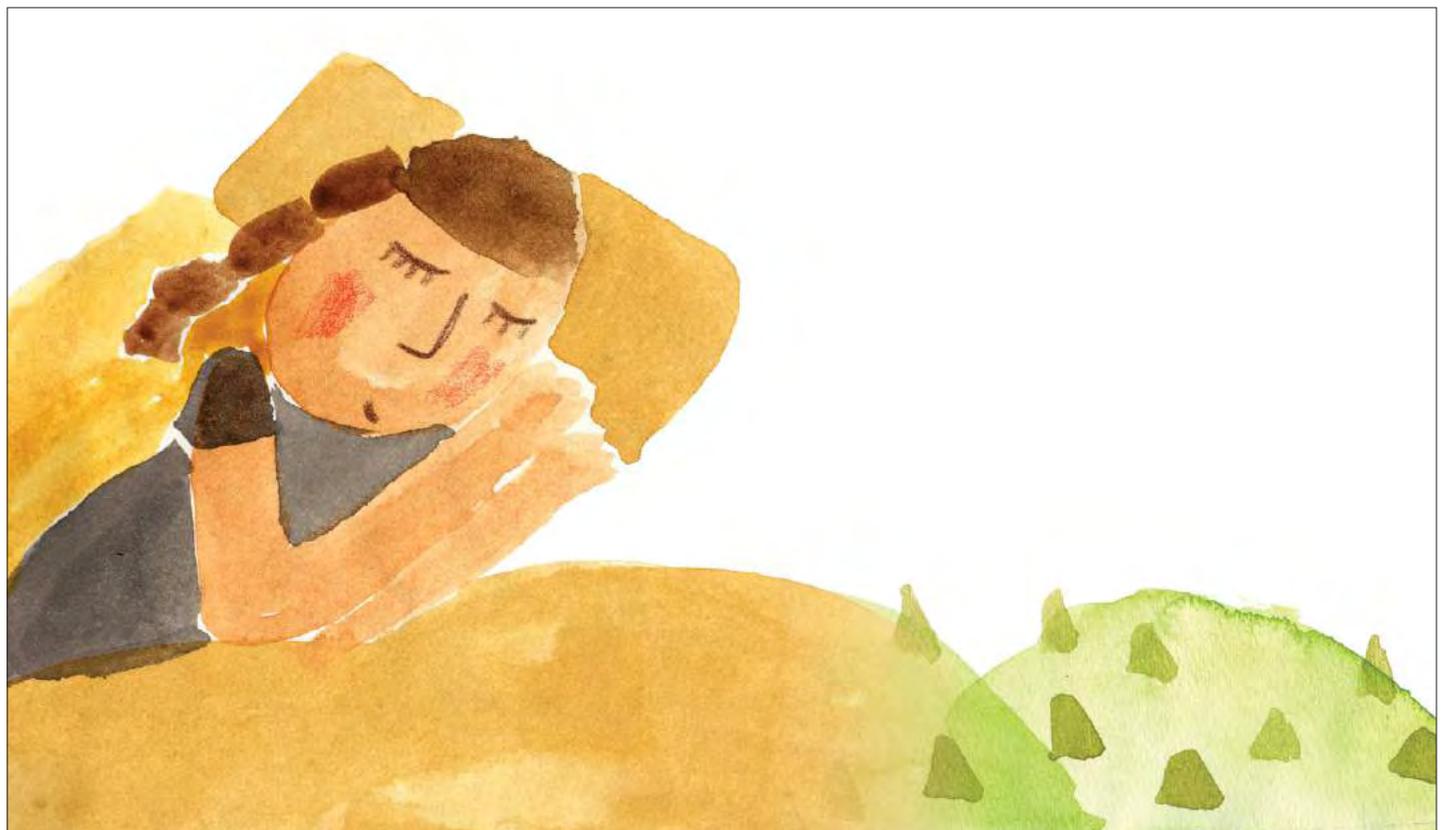
—Colibrí, ¿dónde estás?
Tengo que regresar.

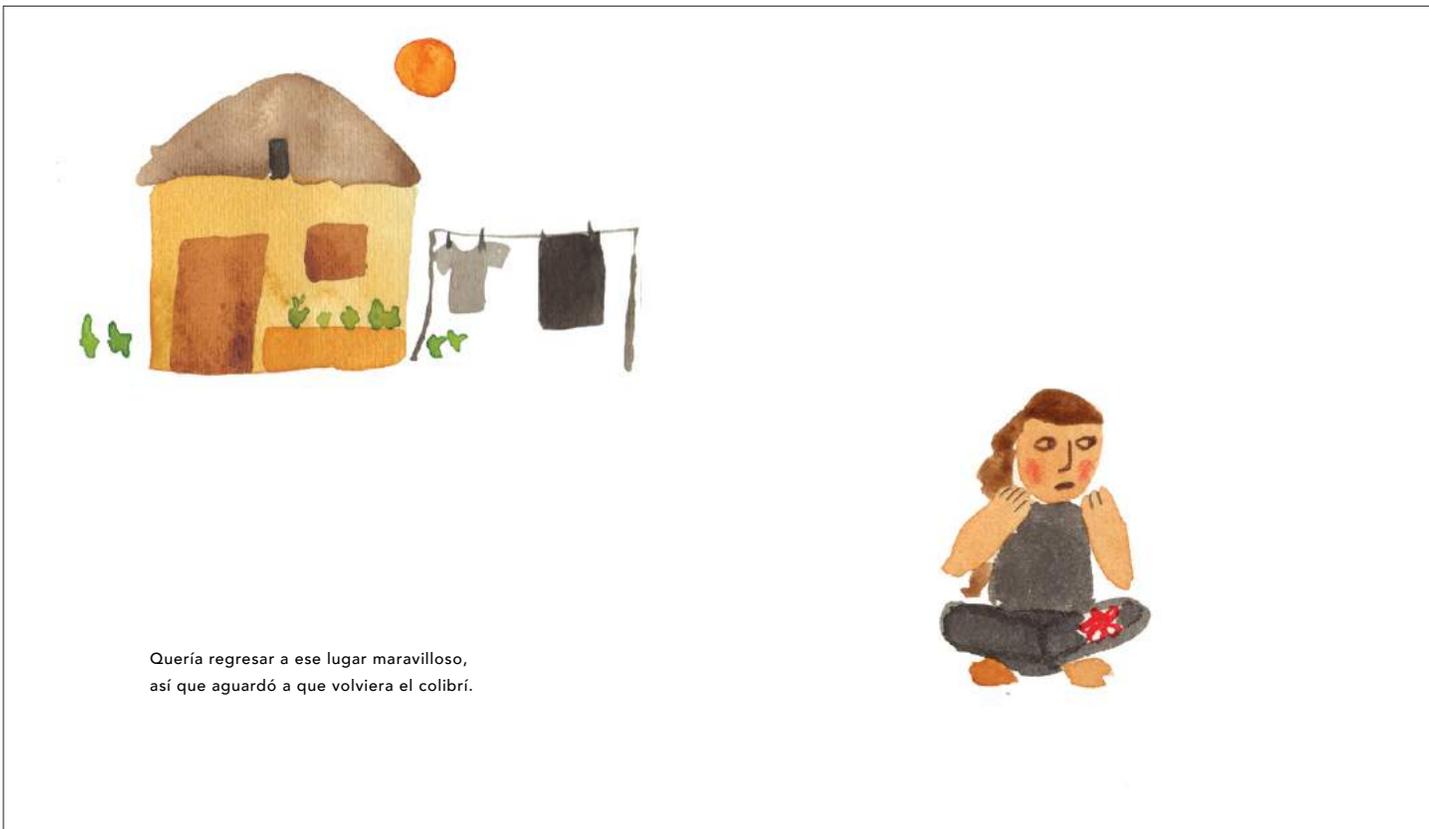


Marcela no encontró al colibrí
y busco la manera de volver a casa.



—Marcela, ¿dónde te has metido?
¿Y qué es esa mancha en tu enredo?





Quería regresar a ese lugar maravilloso,
así que aguardó a que volviera el colibrí.



Lo esperó durante días y días.



Y más días.





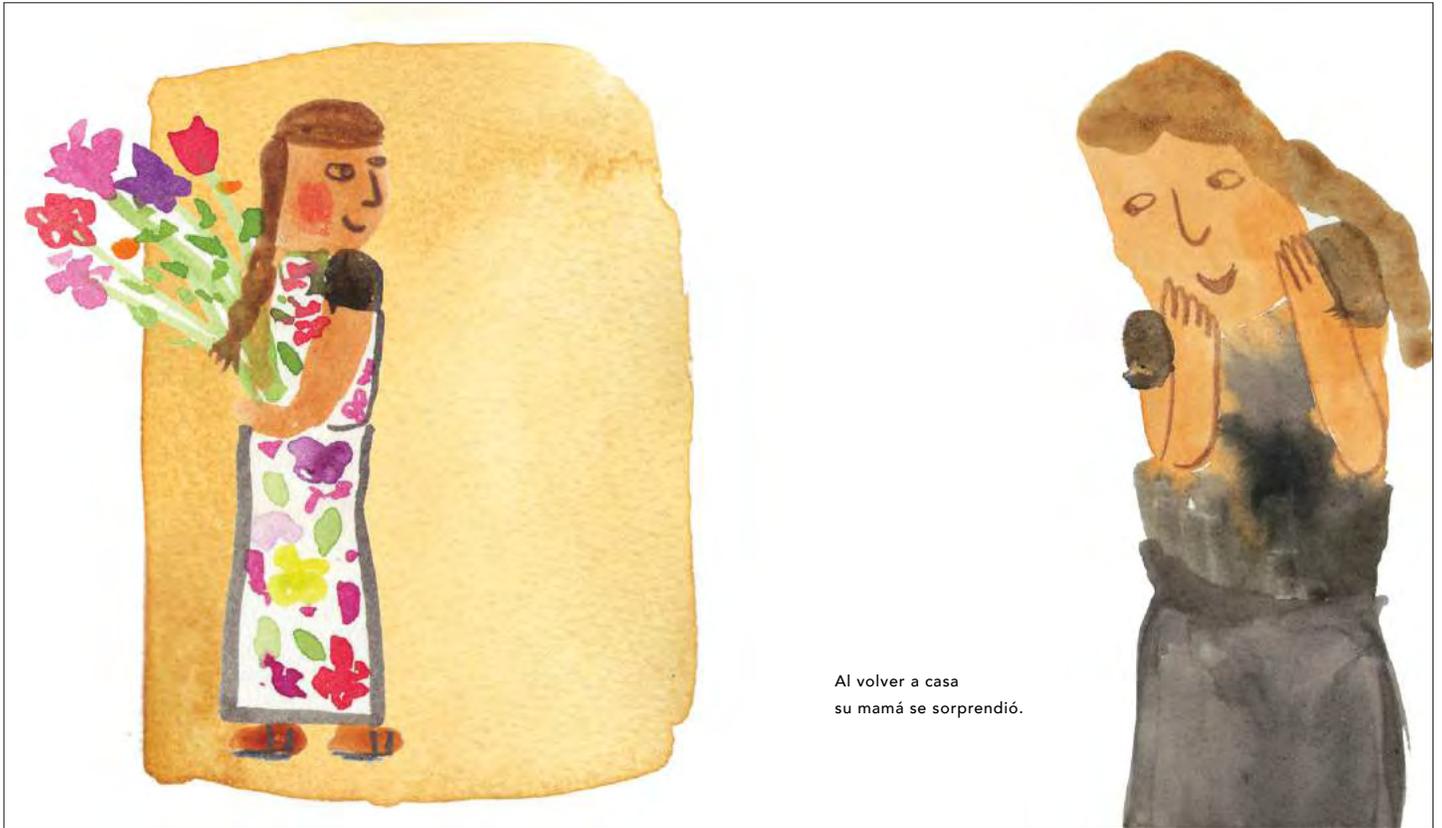
Hasta que por fin apareció.

—¡Por favor, llévame al precioso lugar
que conocimos el otro día!



Esta vez, Marcela fue tomando
flores en el camino para acordarse
por dónde regresar.





Al día siguiente Marcela
salió a jugar al pueblo.

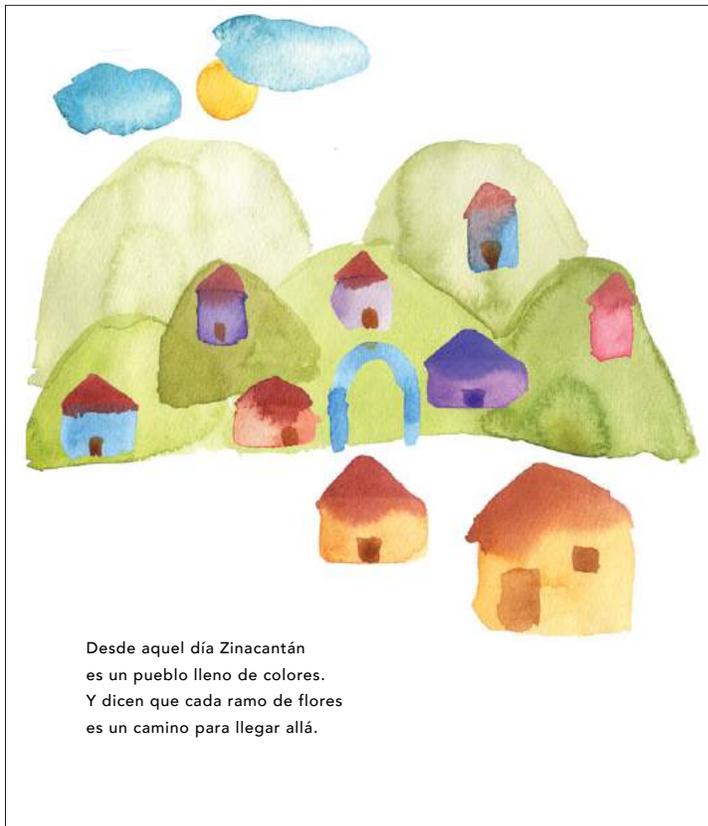
Todos estaban maravillados
por su ropa y le pidieron
que los llevara al lugar
en donde se había
transformado así.



Todos juntos siguieron el camino de Marcela.



Volvieron muy contentos, riéndose, bailando y mirándose la ropa.



Desde aquel día Zinacantán
es un pueblo lleno de colores.
Y dicen que cada ramo de flores
es un camino para llegar allá.

4.2. Propuesta conceptual

El libro narra la historia de cómo Marcela descubre las flores. Un día se le aparece un colibrí que la guía hacia un campo florido, al llegar al campo la niña está maravillada porque nunca había visto algo así. De regreso, en casa, su mamá advierte que tiene una “mancha” en el enredo, la mancha tiene forma de flor. Esa misma noche, Marcela sueña con el campo de flores y sueña con regresar a ese lugar. Al día siguiente espera a que el colibrí vuelva. La segunda vez que Marcela recorre el camino para llegar al campo, va recogiendo flores para recordar por donde regresar. Cuando regresa a su casa, lleva un ramo que le regala a su mamá. Esta vez su ropa está llena de flores. Marcela sale al día siguiente a jugar al pueblo y todos los habitantes quieren que les enseñe el lugar donde su ropa se pintó así. Marcela los lleva y todos regresan con la ropa florida.

El objetivo del libro es comunicar la reinterpretación simbólica de las flores, para ello a cada personaje se le otorgó un significado. Marcela simboliza la comunidad de Zinacantán. Los hechos que narra la historia hacen alusión a lo que sucede en la comunidad. Marcela conoce las flores, y es en este primer encuentro que regresa a casa con una flor “marcada” en el enredo. Esa noche sueña con las flores y en la ilustración, las flores se asemejan a las flores en los textiles zinacantecos. Marcela quiere regresar al campo, pero no recuerda cómo hacerlo, así que, espera a que regrese el colibrí. La segunda vez que va, toda su ropa queda impregnada con flores, esto hace alusión al proceso que vive la comunidad, cómo a lo largo de los años, los textiles se van saturando de flores. Al día siguiente Marcela lleva a toda la comunidad al campo de flores y todos regresan con la ropa llena de flores, ella les ayudó a entender este fenómeno para que lo siguieran repitiendo. El hecho de que las flores se impregnen en el enredo de Marcela simboliza la acción que realizan las artesanas al crear una copia de las flores de la naturaleza, haciendo alusión al mimetismo del que se habla en el Capítulo 3. Finalmente, la primera vez que Marcela visita el campo y solamente regresa con una flor marcada en el enredo, refiere a que al inicio en el diseño de las prendas se utilizaban pocas flores y después los diseños se van saturando.

El colibrí simboliza los factores externos con los que la comunidad tiene contacto. El pájaro le enseña a Marcela (Zinacantán) el camino para llegar al campo de flores, es su guía. Esta acción alude a las mujeres guatemaltecas que le enseñan a las zinacantecas a bordar flores en la ropa.

La floricultura y la venta de textiles floridos, actualmente son las principales fuentes de ingresos de la comunidad, proveen una mejor cali-

dad de vida. La creación de las piezas textiles es colectiva, las flores unen a la comunidad y le dan un sentido de identidad.

En el campo de flores, las variedades que están representadas en las ilustraciones, son las mismas que se cultivan. Se hace un juego visual con el tamaño de las flores, para indicar que son lo más importante en la comunidad.

El ramo de flores que Marcela regala a su mamá significa el resultado de ir recorriendo un camino hacia el progreso y los aprendizajes que, metafóricamente, se van cosechando en el camino; todo lo que las artesanas han aprendido a lo largo de los años. Las flores son un regalo, una ofrenda para la madre. En esta imagen también se juega con el tamaño de las flores.

En cuanto al uso del color en el libro, en la primera ilustración de Zinacantán se manejan tonos fríos poco saturados en una gama de grises y verdes. La intención es crear un ambiente de tristeza y melancolía. En la última ilustración la gama es más extensa y saturada para comunicar que después de que el pueblo conoce las flores, es un lugar lleno de color.

La indumentaria es de color negro para que, mediante un acento de color rojo (el color tradicional de los textiles zinacantecos), se note la primera flor que aparece en la falda de Marcela.

Conclusiones

En este apartado, se mostrarán de manera puntual los elementos que fueron más impactantes, sin alejarnos de lo que es el diseño basado en un objetivo clarísimo: el rescate y difusión de lo que este pueblo de Chiapas, México ha producido. Durante el desarrollo de la investigación, uno de los momentos más significativos fue el asombro y el encuentro con nuevas formas de expresión. El trabajo inició como una necesidad de entender por qué existen estas manifestaciones gráficas dentro de nuestra cultura; esa necesidad se convirtió en una necesidad de carácter cognitivo y de expresión plástica que resultó en un libro ilustrado.

- Sin la investigación y el análisis realizado en el presente trabajo, no hubiera sido posible lograr el producto creativo que se obtuvo.

- El libro realizado está basado en la reinterpretación del significado de los motivos florales que está fundamentado en los resultados de la presente investigación.

- El libro busca comunicar a través de una historia el significado de las flores de una manera metafórica, no literal.

- Como resultado de la investigación y la reinterpretación, el significado que se le dio al uso de las flores en los textiles fue: progreso, abundancia, belleza, identidad, colectividad.

- El libro es un trabajo que no copia el trabajo de las artesanas, como muchos artistas o diseñadores lo hacen, sino que es a través del análisis y la reflexión que se llega a un resultado conceptual.

- El estudio, investigación y análisis de los motivos florales plasmados en los textiles de Zinacantán, pueden dar pauta para que diseñadores contemporáneos, hagan una reinterpretación y se detonen proyectos creativos.

- El trabajo de campo fue fundamental para la investigación, el contacto que se tuvo con las artesanas de la cooperativa Malacate nos permitió entender el proceso de creación de los textiles, el contexto en el que son creados, las fuentes de información en las que se inspiran y el contacto que tienen con otros grupos.

- En un inicio se intentó acceder al significado de las flores mediante entrevistas, cuando le pregunté a las artesanas el significado de las flores y porque las utilizaban, respondían que así se usa, que es la tradición; es posible que no se hayan cuestionado sobre este significado. Sería interesante que la disciplina de la docencia realizara actividades de expresión creativa para que las artesanas puedan expresar el significado de las flores, espero que este trabajo deje abierta esa posibilidad.

- El lenguaje fue una de las dificultades con la que nos enfrentamos en las entrevistas, no todas las mujeres hablan español y es necesario tener a una mujer que sea la intérprete. Posiblemente se perdieron algunos aspectos.

tos importantes, además de que la comunicación se hace más lenta y no es muy fluida.

- Las investigaciones de antropólogos y etnógrafos fueron fundamentales para entender el contexto en el que se desarrolla el objeto de estudio y el significado que le dan a las flores en la cultura, en el aspecto ritual y de la vida cotidiana. Es en este tipo de estudios en el que se puede destacar la importancia de un trabajo interdisciplinario.

- Como se expuso al inicio de esta tesis en los antecedentes del problema, los antropólogos y etnógrafos encuentran una carencia en el estudio del diseño textil indígena; espero que la investigación realizada sea de utilidad para estas disciplinas.

- En el apartado donde se aborda el análisis del diseño de las prendas se puede concluir que, si bien la comunidad tiene un método para realizar las prendas, es empírico y no está basado en cánones estrictos de diseño. La forma de acomodar los elementos en la prenda es intuitiva y está basada en la simetría. El ritmo que se genera al acomodar las flores provoca un valor estético de movimiento, característico de la comunidad.

- En cuanto al tipo de flores que utilizan se puede concluir que son producto de la observación del medio ambiente y del entorno en el que viven. Al llevarlas al bordado no están resueltas miméticamente sino que son el resultado de la relación con otras comunidades o influencias visuales de revistas de bordado e internet. El acceso a otros medios de comunicación ha intervenido en el desarrollo del diseño textil de la comunidad, generando una estética única que es el sincretismo de todos estos factores.

- En el presente trabajo, se demuestra cómo es posible vincular el diseño gráfico con una manifestación artesanal, este libro pretende que las nuevas generaciones conozcan y reconozcan el trabajo de las artesanas de la comunidad de Zinacantán. Hasta ahora no hay ningún libro ilustrado para niños que aborde el tema de los textiles zinacantecos, de ahí la importancia de esta obra.

- Este trabajo pone en un panorama del diseño a los textiles de Zinacantán que puede ser de interés para replicarse en otras comunidades.

- Esta investigación pone al alcance de los diseñadores en su campo de trabajo aspectos relacionados con una investigación documental preveía y el análisis conceptual y estructural de origen, para ser retomado y resignificado en el diseño contemporáneo.

- Estos textiles tienen un valor estético de gran importancia y reflejan una forma de vida de la que estamos muy alejados. Una de las formas en que podemos incidir de manera significativa, con la gente de la comunidad, es la edición del libro El Camino de Zinacantán. Este libro va dedicado a las creadoras y a los niños de la comunidad.

Índice de imágenes

Imagen 1 Diseños de Xochistlahuaca, Guerrero	13
Imagen 2 Motivo común en los textiles Mazahuas	14
Imagen 3 Fragmentos de textiles de Zinacantán con el motivo de florero	14
Imagen 4 Banda decorativa utilizada en los bordes de las faldas de Tepehua	15
Imagen 5 Motivo de San Miguel Totolapan, arreglo bilateral estilizado de motivos florales y de la vid	15
Imagen 6 Representaciones de la vid en los textiles de Zinacantán	16
Imagen 7 Representaciones en textiles de la flor bromelia, de Chalchihuitán y Magdalenas	18
Imagen 8 Dintel 25 de Yaxchilán	18
Imagen 9 Huipil nupcial de 1975	25
Imagen 10 Palacio municipal de Zinacantán. (Fotografía tomada en 2003)	29
Imagen 11 Iglesia de San Lorenzo	30
Imagen 12 Casa de Zinacantán	31
Imagen 13 Calle de Zinacantán	32
Imagen 14 Vestimenta de hombres zinacantecos para fiestas religiosas	33
Imagen 15 Indumentaria femenina.	34
Imagen 16 Zinacantán cubierto por la neblina	34
Imagen 17: Variedades de plantas con flores que crecen en los bosques mesófilos	35
Imagen 18 Toma aérea del municipio, 2015	38
Imagen 19 variedades de flores cultivadas en Zinacantán	39
Imagen 20 Fiesta de San Lorenzo, 2014	42
Imagen 21 Taraje de mujer para la fiesta de San Lorenzo, 2014	42
Imagen 22 Traje de hombre para la fiesta de San Sebastián, 2014	43
Imagen 23 Santos en la iglesia de San Sebastián	44
Imagen 24 Interior iglesia de San Lorenzo	46
Imagen 25 Altar iglesia de San Lorenzo	47
Imagen 26 Arco decorado con flores y acercamiento, iglesia San Sebastián	47
Imagen 27 Crisantemo, conocido como pompón	48
Imagen 28 Altar de una casa zinacanteca	49
Imagen 29 Geranium, flor de Geranio	50
Imagen 30 Pompón, margarita y clavel	50
Imagen 31 Bromelia, vista superior y vista lateral	51
Imagen 32 Tejido	53
Imagen 33 Diosa O, con huso en su tocado, detalle mural de Tulum, estructura 16	53
Imagen 34 Uso y contrapeso	54
Imagen 35 Malacate	54
Imagen 36 Mujer hilando	55
Imagen 37 Preparación de la urdimbre	55
Imagen 38 Secuencia, mujer preparando la urdimbre	56
Imagen 39 Telar de cintura	58

Imagen 40 Tejido sencillo balanceado	59
Imagen 41 Ligamentos, decoración estructural	59
Imagen 42 Ligamentos, decoración sobre estructural	60
Imagen 43 Telar de pedales	60
Imagen 44 Venta dentro de una casa zinacanteca	63
Imagen 45 Zapatos diseñados por la cooperativa Nich	64
Imagen 46 Productos cooperativa Nich	65
Imagen 47 Hilos cooperativa Nich	67
Imagen 48 Telar de pedales cooperativa Nich	67
Imagen 49 Dibujo del diseño sobre la tela	68
Imagen 50 Plantilla de plástico	68
Imagen 51 Bordado	68
Imagen 52 Bordado	69
Imagen 53 Diseño geométrico, técnica de brocado	70
Imagen 54 Diseño orgánico	70
Imagen 55 Cotón del año 1960	71
Imagen 56 Diseño inspirado en un arreglo floral	72
Imagen 57 Morfología comparada de un clavel y una representación floral	73
Imagen 58 Cotón de hombre	74
Imagen 59 Desarrollo histórico del diseño textil	75
Imagen 60 Uso de la prenda algodón	76
Imagen 61 Cotón de 1960	76
Imagen 62 Cotón de 1975	77
Imagen 63 Cotón de 1980	77
Imagen 64 Mantel ceremonial de Zinacantán.	77
Imagen 65 Cotón de 1981	78
Imagen 66 Cotón de 1988	78
Imagen 67 Cotón de 1990	79
Imagen 68 Cotón de 1996	79
Imagen 69 Cotón de 1997	80
Imagen 70 Cotón de 1998	80
Imagen 71 Cotón de 2000 a	81
Imagen 72 Cotón del 2000 b	81
Imagen 73 Cotón de 2012	82
Imagen 74 Vestido fiesta de San Lorenzo 2011 (izquierda) y 2012 (derecha)	82
Imagen 75 Indumentaria 2014	83
Imagen 76 Hombre vistiendo un algodón	85
Imagen 77 Mujer vistiendo una blusa	85
Imagen 78 Mujer vistiendo un chal.	85
Imagen 79 Tejido sencillo balanceado	86
Imagen 80 tipos de simetrías	87
Imagen 81 Mosaico simétrico	126

Imagen 82 Flor con simetría radial	128
Imagen 83 Flor con simetría axial	128
Imagen 84 Flores bordadas que presentan simetría radial	128
Imagen 85 Flores bordadas que presentan simetría axial	129
Imagen 86 Fiesta de San Lorenzo en Zinacantá, 2014	130
Imagen 87 Comunidad de Chenalhó	130
Imagen 88 Comparativo de colores en las prendas de la fiesta de San Lorenzo	132
Imagen 89 Mayordomo tomando el cargo.	133
Imagen 90 Flores de color real en el textil	133
Imagen 91 Flores de color no semejantes a la naturaleza	133
Imagen 92 Bordado comparado con muestrarios de bordado de punto de cruz	147
Imagen 93 Patrón de bordado, año desconocido	148
Imagen 94 Detalle de cenefa, algodón zinacanteco, 2012	148
Imagen 95 Detalle patrón de bordado, 1957	148
Imagen 96 Detalle algodón de Zinacantán, 1988	148
Imagen 97 Detalle algodón de Zinacantán, 1998	148
Imagen 98 Cinturón de Zinacantán, 2012	149
Imagen 99 Bordado, 1958	149
Imagen 100 Detalle algodón zinacanteco, 2007	149
Imagen 101 Patrón de revista de 2014	150
Imagen 102 Detalle de flor en algodón zinacanteco, 2000	150
Imagen 103 Patrón de bordado de 1957	150
Imagen 104 Patrón de bordado de 2014	150
Imagen 105 Detalle algodón zinacanteco de 1998	150
Imagen 106 Detalle algodón zinacanteco de 2000	150
Imagen 107 Detalle patrón de bordado, 1957	151
Imagen 108 Detalle patrón de bordado, 1957	151
Imagen 109 Detalle patrón de bordado, 2014	151
Imagen 110 Detalle algodón zinacanteco, 1998	151
Imagen 111 Detalle algodón zinacanteco, (sin fecha)	151
Imagen 112 Detalle algodón zinacanteco, 1997	151
Imagen 113 Detalle algodón zinacanteco, 1998	151
Imagen 114 detalle blusa zinacanteca, 2014	151
Imagen 115 detalle blusa zinacanteca, 2014	151
Imagen 116 Detalle algodón zinacanteco, 1998	152
Imagen 117 Detalle algodón zinacanteco, 2000	152
Imagen 118 Detalle chal Hiuxtán, 2013	152
Imagen 119 Detalle falda Chiapa de Corzo	152
Imagen 120 San Andrés Itzapa, Chimaltenango, Guatemala 1960 -1970	153
Imagen 121 Detalle algodón zinacanteco, 1988	153
Imagen 122 Detalle algodón zinacanteco, 1998	153
Imagen 123 Huipil, San Cristóbal Totonicapán, Guatemala, 1960-1968	154

Imagen 124 Detalle algodón zinacanteco, 1997	154
Imagen 125 Detalle algodón zinacanteco, 2000	154
Imagen 126 Detalle algodón zinacanteco, 1998	154
Imagen 127 Detalle algodón zinacanteco, 1998	154
Imagen 128 Huipil, Quetzaltenango, Guatemala, 1940	155
Imagen 129 Huipil, Guatemala, (Año y lugar desconocidos)	155
Imagen 130 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1989	155
Imagen 131 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1989	155
Imagen 132 Pantalón, Totonicapán, Guatemala, 1987	155
Imagen 133 Detalle de chamarra, Totonicapán, Guatemala, 1988	156
Imagen 134 Detalle textil de zinacanteco, 2000	156
Imagen 135 Cinturones de Chichicastenango, Guatemala, 1943	156
Imagen 136 Cinturones zinacantecos, 2013	156
Imagen 137 Cinturón zinacanteco, 2014	156
Imagen 138 Cinturón zinacanteco, 2012	156
Imagen 139 Chamarras, Chichicastenango, Guatemala, año desconocido	157
Imagen 140 Mercado Chichicastenango, Guatemala, año desconocido	157
Imagen 141 Delantal antiguo guatemalteco, año desconocido	157
Imagen 142 Blusa guatemalteca, año desconocido.	157
Imagen 143 Glifo del día maya Kin, en forma de flor, según Thompson	159
Imagen 144 Ornamento maya en forma de flor	159
Imagen 145 Jarrón de cerámica y plato policromado	159
Imagen 146 Figurilla de jaina de mujer con tocado de flores	160
Imagen 147 fragmento dintel 26 de Yaxchilán, personaje con tocado de flores	160
Imagen 148 Aretes tallados en jade con forma de flor	160
Imagen 149 Flor <i>Eichhornia crassipes</i>	161
Imagen 150 estudio iconográfico de la flor de lirio, según Hellmuth y Cano	161
Imagen 151 Estudio iconográfico de la flor de lirio, según Hellmuth y Cano	162
Imagen 152 Mundo subacuático	162
Imagen 153 Peces devorando el fruto de una flor	162
Imagen 154 Flor <i>Nelumbo nucifera</i>	163
Imagen 155 Dintel 25 de Yaxchilán	164
Imagen 156 Detalle del huipil de la señora Xoc.: Flor cuatripétala	164
Imagen 157 Mantón de Manila 1910	165
Imagen 158 Mantón de Manila, 1920 Filipinas.	165
Imagen 159 Blusa de Tehuana para niña, Juchitán, Oaxaca	166
Imagen 160 Falda de Tehuana, Juchitán, Oaxaca	166
Imagen 161 Detalle de cristo resucitado	167
Imagen 162 Detalle de Misterio	167
Imagen 163 Detalle de virgen con niño	167
Imagen 164 Detalle de Misterio	167
Imagen 165 Detalle de Calvario con señor de Esquipulas	168

Imagen 166 Detalle de Dolorosa _____	168
Imagen 167 Detalle del papa Clemente XIII _____	168
Imagen 168 Detalle de San José con niño _____	168
Imagen 169 Detalle de nuestra señora del Carmen _____	169
Imagen 170 Nuestra señora de la caridad _____	169
Imagen 171 Detalle de vestimenta, Nazareno _____	169
Imagen 172 Acercamiento de la vestimenta, Nazareno _____	169
Imagen 173 Esquema partes de una Vid _____	170
Imagen 174 Textiles zinacantecos con motivos de la vid _____	170
Imagen 175 Escultura de San Antonio de Padua _____	171
Imagen 176 Detalle de escultura de la trinidad _____	171
Imagen 177 Escultura de San Antonio de Padua con el Niño _____	171
Imagen 178 Detalle de escultura de San Antonio de Padua con el Niño _____	171
Imagen 179 Pintura de San Miguel Arcángel _____	172
Imagen 180 Detalle de pintura de San Miguel Arcángel _____	172

Bibliografía

- Arbues-Fandos, Natalia, Sofía Vicente-Palomino, Dolores Julia Yusá-Marco, María Ángeles Bonet Aracil, y Pablo Monllor Pérez. 2008. «The Manila Shawl Route.» *Arché, publicación del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV* (Universidad Politécnica de Valencia) (no.3): 137-142.
- Ballestas Rincón, Luz Helena. 2010. *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano. (Tesis doctoral)*. Editado por Facultad de bellas artes. Departamento de diseño II (Diseño y artes de la imagen). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ballona Escat, Eugenia. 2013. «Textiles para turistas: tejedoras y comerciantes en Los Altos de Chiapas.» *Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural* (Universidad de Valencia) 11 (2): 371-386.
- Biord Castillo, P. Raúl. 2013. «Del signo al símbolo.» <http://raulbiordcastillo.com/?p=132>.
- Blum Schevill, Margot, Janet Catherine Berlo, y Edward B. Dwyers. 1993. *Maya Textiles of Guatemala: The Gustavus A. Eisen Collection, 1902, the Hearst Museum of Anthropology, the University of California at Berkeley*. Texas: University of Texas Press.
- Breedlove, Dennis E., y Robert M. Laughlin. 1993. *The flowering of man*. Washington: Smithsonian Institution.
- Cárdenas, Rodrigo Andrés, y Lauren Julius Harris. 2006. «Symmetrical decorations enhance the attractiveness of faces and abstract designs.» *Evolution and human behavior* 1-18.
- Calnek, Edward E. 1988. *Highland Chiapas before the Spanish conquest*. Uta, Provo: New World Archaeological Foundation.
- Cancian, Frank. 1992. *The Decline of Community in Zinacantán: Economy, Public Life, and Social Stratification, 1960-1987*. San Francisco: Stanford University Press.
- Collier, George A. . 1992. «Categorías del color en Zinacantán.» En *Los Zinacantecos*, de Evon Z. Vogt, 414-432. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.
- Crespi, Irene, y Jorge Ferrairo. 1971. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cue, Ana Laura. 1998. *La esencia del paraíso : la flor en el arte mexicano*.

- México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fomento Social Banamex.
- de Jesús Martínez Ochoa, Hortensia. 2014. *Los procesos de producción y comercialización de textiles y bordados al interior de una familia zinacanteca: desde la mirada de la reproducción, resistencia y cambio social*. Chiapas, Tuxtla Gutiérrez: Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Chiapas.
- De la Torre López, Juan Benito. 2005. *Florilegio de Zinacantán*,. San Cristóbal de las Casas: Cultura de los Indios Mayas, A. C.
- del Pando, María Teresa, y Guillermo Bolis. 2003. «El color en el textil indígena maya de Los Altos de Chiapas.» En *El color en el arte Mexicano*, de Georges Roque, 133-162. México: UNAM Instituto de investigaciones estéticas.
- Dondis, D.A. 1998. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. . España: Gustavo Gili.
- Frascara, Jorge. 2000. *Diseño gráfico y comunicación*. Argentina: Ediciones infinito.
- Gámez, Ana Paulina. 1998. «La esencia del paraíso: la flor en el arte mexicano.» De Ana Laura Cue. Mexico: Museo de las culturas de Oaxaca.
- Gombrich, Ernest Hans. 2004. *El sentido del orden : estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Londres: Paidon.
- González Ochoa, César. 2005. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM.
- Greenfield Marks, Patricia. 2004. *Weaving Generations Together, Evolving Creativity in the Maya of Chiapas* . Traducido por Mi traducción. New Mexico: School of American Research.
- Gronning, Torben, Patricia Sohl, y Thomas Singer. 2007. septiembre. Último acceso: 7 de mayo de 2014. <https://aras.org/documents/aras-archetypal-symbolism-and-images-2>.
- Gual-Díaz, Martha , y Alejandro Rendón-Correa. 2014. *Bosques Mesófilos de Montaña de México diversidad, ecología y manejo*. México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.
- Hans, Biedermann. 1994. *Dictionary of symbolism : cultural icons and the meanings behind them*. Nueva York: Meridian.
- Haviland-Jones, Jeannette , Holly Hale Rosario, Patricia Wilson , y Terry R. McGuire, . 2005. « An Environmental Approach to Positive Emotion: Flowers .» *Evolutionary Psychology* 104-132.
- Hellmuth, Nicholas. 2011. «Flowers in Mayan Art.» *FLAAR Foundation for Latin American Anthropological Research*. Último acceso: 8

- de June de 2014. http://www.maya-archaeology.org/FLAAR_Reports_on_Mayan_archaeology_Iconography_publications_books_articles/26_Flor_de_Mayo_article_revue_May2011.pdf.
- Hellmuth, Nicholas, y Mirtha Cano. 2009. «Sacred Maya Flower, Nymphaea ampla Salisb.» *Asociación FLAAR Mesoamérica*.
- Henderson M.D., Joseph L, y Carl Gustav Jung. s.f. *Aras The archive for research in arquetipical symbolism*. Último acceso: 02 de junio de 2014. www.aras.org.
- Heyden, Doris. 1983. *Mitología y simbolismo en la flora del México prehispánico*. México: UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- IFE. 2014. Laboratorio de Sistemas de información Geográfica Mapa elaborado por Jaime Ramirez. Último acceso: 20 de April de 2014. http://www.ife.org.mx/documentos/DECEYEC/vgn_ivestigacion/indigenas_y_elecciones_chiapas.htm.
1958. «La familia. Modas y Labores.» (Libros y Revistas S.A.) (543).
1957. «La Familia. Modas y labores.» (Libros y Revistas S.A.) (530).
- Laiton Gil, Lorena, ed. 2014. «Manualidades con estilo.» (Editorial Televisa) (133).
- Lara Hernández, Jose Antonio. 2010. «Propuesta integral para la producción de rosa en el municipio de Zinacantán, Chiapas.» México: Tesis de licenciatura, facultad de estudios superiores de Aragón.
- Laughlin, Robert. 2005. «En: La artesanía textil como medio de transmisión y resistencia cultural ante el proceso de globalización en el municipio de Zinacantán, Chiapas. » *Las flores y sus fragancias entre los mayas tzotziles*. Universidad de Calgary.
- Laughlin, Robert M. . 2008. «Las flores y sus fragancias entre los mayas Tzotziles » En *Patrimonio cultural intangible de Chiapas: escenarios y desarrollos de las culturas: Memoria 2007*, de María Ileana Martínez Romero, 295-300. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Laughlin, Robert M., y Carol Karasik. 1992. *Zinacantán canto y sueño*:. Chiapas: Instituto nacional indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Lechuga, Ruth D. . 1982. *Técnicas textiles en el México indígena*. México: Fondo nacional para el fomento a las artesanías.
- Lechuga, Ruth D. 1997. *El traje de los indígenas de México*. México: Panorama.
- León Pasquel, María del Lourdes. 2005. *La llegada del alma: lenguaje, infancia y socialización entre los mayas de Zinacantán*. México:

- Instituto Nacional de Antropología e historia.
- Leuthold, Steven. 1998. *Indigenous Aesthetics*. Austin: University of Texas Press.
- Lidwell, William. 2005. *Principios universales de diseño*. Barcelona: Blume.
- Lidwell, William, Kritina Holden, y Jill Butler. 2005. *Principios Universales de Diseño*. Barcelona: Blume.
- López Hernández, Miriam. 2012. *Mujer divina, mujer terrena : modelos femeninos en el mundo mexica y maya*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- López Méndez, Mariano, Anselmo Pérez Pérez, Juan De la Torre López, y Rodrigo Pérez Sánchez. 1983. *Historia Antigua de Zinacantán*. Editado por Laughlin Robert M. Chiapas: SEP Dirección general de culturas populares.
- Maquet, Jacques. 1999. *La experiencia estética*. Traducido por Javier Garcia Bresó. Madrid: Celeste ediciones.
- Martínez hernández, Ricardo. 1990. *de, k'ku'umal chilli el huipil emplumado de Zinacantán*. Chiapas: Casa de las artesanías de Chiapas.
- Morris, Walter F. 2009. *Guía textil de Los Altos de Chiapas*. Chiapas: Na Bolom.
- Morris, Walter F. 1991. *Presencia Maya*. Chiapas: Gobierno del estado de Chiapas.
- Morris, Walter F. 1996. «The Marketing of Textiles in Highland Chiapas, México.» En *Textiles Traditions of America and the Andes: An Anthology*, de Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Eduard B. Dwyer. Austin: University of Texas Press.
- Noriega de Autrey, María Nieves. 2014. «Atlas de Textiles Indígenas.» *Arqueología Mexicana*, Abril.
- Pedoe, Dan. 1979. *La geometría en el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Perez Canovas, Karla. 2011. *La artesanía textil como medio de transmisión y resistencia cultural ante el proceso de la globalización en el municipio de Zinacantán, Chiapas*. México: Tesis de licenciatura, Escuela nacional de Antropología e Historia.
- Pimentel, Julio Alberto. 2000. *Cinco siglos de plástica en Chiapas*. Chiapas, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas / CONECULTA.
- Rincón García, Luis Antonio. 2007. *Comunicación y cultura en Zinacantán. Un acercamiento a los procesos comunicacionales*. Consejo estatal para la cultura y las artes de Chiapas.

- Saladrigas, Castany F. 1947. *Diccionario de tejidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sepúlveda, Roberto. 2000. *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*. Chiapas, Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Sistema Nacional de Información Municipal. 2010. «Instituto nacional para el federalismo y desarrollo municipal.» Último acceso: 20 de septiembre de 2014. www.snim.rami.gob.mx.
- Sotelo Santos, Laura Elena. 1992. *Yaxchilán*. México: Gobierno del estado de Chiapas.
- Villafañe, Justo. 1987. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Vogt, Evon Z. 1992. *Los Zinacantecos. Un pueblo tzotzil de Los Altos de Chiapas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto nacional indigenista.
- Vogt, Evon Z. 1979. *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*. México: Fondo de cultura económica.
- Washburn, Dorothy, y Donald Crowe. 1991. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Analysis*. Washinton: University of Washinton Press.
- Zidar, Charles. s.f. *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI)*. Último acceso: 8 de junio de 2014. http://research.famsi.org/botany/plant_info.php?plant_id=140&family=&genus=&species=&authority=&common=&maya=%3Cspan%20CLASS=.