



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL SIGNO GRÁFICO EN EL TEXTIL DE LA MIXTECA DE LA COSTA.
PROPUESTA GRÁFICA EN OBJETOS CONTEMPORÁNEOS”

Tesis para obtener el grado de
MAESTRO EN ARTES VISUALES

Presenta
REYNA HERRERA LÓPEZ

Director de tesis
LIC. OMAR ARROYO ARRIAGA

MÉXICO D. F., MAYO 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Gracias

A la **Universidad Autónoma de México** quien siempre me ha dado la oportunidad de desarrollarme como estudiante y persona. A la **Escuela Nacional de Artes Plásticas** que ha sido el vínculo hacia el conocimiento. A la **Academia de San Carlos** que me ha mostrado un nuevo camino dentro de las artes.

A mis Sinodales y en particular al profesor **Omar Arroyo** quien me brindó su tiempo y apoyo para realizar la tesis. También a la Maestra **Leticia Arroyo** que me ha enseñado muchísimo acerca de los textiles.

A mis padres y hermanas, a **Roweena** y especialmente a **Eduardo Chávez**, quien me respaldó en demasía en este proyecto.

Índice

Introducción	i
--------------------	---

Capítulo uno

Mixteca prehispánica

I. Antecedentes	3
1. Historia. A. <i>Origen</i> . B. <i>Expansión</i> . C. <i>Tututepec</i>	6
2. Tradición. A. <i>Señores de Apoala</i> . B. <i>Pareja celeste</i>	8
3. Geografía. A. <i>Mixteca Alta</i> . B. <i>Mixteca Baja</i> . C. <i>Mixteca de la Costa</i>	9
II. Vida diaria	11
1. Subsistencia. A. <i>Agricultura</i> . B. <i>Caza, pesca y recolección</i>	11
2. Economía. A. <i>División del trabajo</i> . B. <i>Tributos</i> . C. <i>Cría de animales domésticos</i>	12
3. Vestido. A. <i>Femenino</i> . B. <i>Masculino: a. Estamento superior</i>	13
4. Religión y Magia. A. <i>Dioses</i> . B. <i>Ceremonias y sacrificios</i>	14
III. Las tradiciones en el textil	16
1. Ciclo de Vida	16
IV. Arte	16
1. Representación	19

Capítulo dos

Mixteca de la Costa

I. Influencias	21
1. Viejo Mundo	21
2. Conquista	23
3. Galeón de Manila	25
II. Materia prima, herramientas, técnicas y procesos	26
1. Fibras. A. <i>Hilado</i>	26
2. Tintes. A. <i>Colorantes Naturales</i> . B. <i>Colorantes Sintéticos</i> . C. <i>Tinción: a. Mordentes</i>	27
3. Herramientas	31
4. Ligamentos o técnicas de tejido	32
II. Textil	35
1. Vestido. A. <i>Femenino</i> . B. <i>Masculino</i>	35
2. El color como complemento	38

Capítulo Tres

Análisis del signo gráfico

(Bajo las características que propone Daniel Rubin de la Borbolla para el Arte Popular)

I. El signo gráfico en el textil	44
1. Diseño en el textil. A. <i>El signo gráfico en el tiempo</i> . B. <i>Influencia</i>	44

II. Características del arte textil	46
1. Elementos conceptuales	46
A. Principios universales: a. Representaciones.	
B. Estilo General: a. Forma.	
C. Medios de expresión: a. Representación del imaginario, b. Fundamentos sociales, c. Emotividad creativa.	
D. Forma integral: a. Sintetización, b. Barroquismo	
2. Elementos visuales	51
A. Línea: a. Trazo, silueta o delineado	
B. Color: a. Características, b. Primarios y secundarios, c. Complementarios, d. Mezclas	
C. Textura	
D. Proporción: a. Distorsión exagerada	
E. Perspectiva compuesta: a. Interpretabilidad de la forma	
F. Forma y significado:	
a. Visualización; i. Plano, ii. Clasificación del signo gráfico, iii. Signo gráfico geométrico	
b. Diseño del signo gráfico; i. Interrelación del signo gráfico, ii. El signo gráfico en la composición, iii. Repetición del módulo, iiiii. Ritmo, iiiiii. Simetría	
c. Relación y soporte; i. Espacio, ii. Estructura	
d. Significado	
III. Significado de algunos signos gráficos representativos	70
1. Signos gráficos figurativos naturales	70
A. Flores	
B. Aves: a. Águila bicéfala	
C. Insectos, reptiles y anfibios: a. Mariposa, b. Serpiente, c. Sapo	
D. Antropomorfos: a. Personificaciones, b. Huesos	
E. Estrellas: a. Estrella de 8 picos	
2. Signos gráficos abstractos. A. Cuello de Huipil: a. Jamiltepec. B. Volutas en forma de S y espiral	76
C. Rayo. D. Olas y montañas	
 Capítulo Cuatro Propuesta gráfica en objetos contemporáneos	
I. Elección de objetos	82
1. El mueble. A. Cama. B. Silla. C. Mesa. D. Sillón: a. Butaca	83
E. Muebles contenedores: a. Armarios, b. Librerías. F. Repisas. G. Sujetalibros	
II. Propuesta gráfica	85
1. Perspectiva, alzado lateral y frontal. A. Camas. B. Sillas. C. Mesas. D. Sillón	85
E. Butacas. F. Muebles contenedores. G. Armario. H. Librería. I. Repisa. J. Sujetalibros	
2. Color	97
3. Modelos tridimensionales. A. Camas. B. Sillas. C. Mesas. D. Sillón	101
E. Butacas. F. Muebles contenedores. G. Armario. H. Librería. I. Repisa. J. Sujetalibros	
Conclusiones	110
Glosario	111
Bibliografía	113

Introducción

...todo esfuerzo encausado hacia el conocimiento de nuestros orígenes culturales, nos proporcionará elementos necesarios para entender mejor nuestra realidad.

Mari Carmen Serra Puche

I

El textil indígena como manifestación artística y utilitaria dirigida al uso ritual y cotidiano, vigente hoy en día, es portador de signos gráficos que nos demandan una lectura correcta y precisa. En él podemos encontrar representaciones astrales, antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas que junto con el color, el material, el entorno natural y las necesidades psicológicas nos permiten identificar regiones, grupos, creencias, linaje y familias.

La cosmovisión indígena esta representada en el textil por medio de signos gráficos, sin embargo, éstos se han visto influenciados por la evolución político-cultural de nuestro país. "Aunque hay sobrevivencia de motivos netamente precolombinos -así como algunas formas de animales y pájaros estilizados, motivos geométricos y la greca escalonada-, la mayoría de los diseños ha perdido su antigua importancia simbólica" (Mapelli, 1986:22). El indígena ha sabido aprovechar estos nuevos conceptos de valor y uso para crear nuevos signos obtenidos por una superposición de creencias e ideologías que hacen del textil una manifestación artística llena de formas y significados.

La unión de tradiciones culturales que han definido el viaje del textil indígena hasta llegar a ser lo que es hoy son la "tradición cultural prehispánica, tradición cultural colonial, tradición cultural republicana y finalmente como un gran crisol, la tradición cultural mexicana" (Carrasco, 2001:15) La Colonia fue el inicio de este viaje de transformaciones pues además de transferir su ideología filosófica y religiosa trajo consigo nueva tecnología; instrumentos, herramientas y técnicas que marcaron cambios importantes en la producción general; el telar de pedales, la blusa, la falda y rebozo son un ejemplo de ello.

Como parte de este recorrido se encuentra la Mixteca de la Costa, cultura heredera de la tradición milenaria de las representaciones de signos gráficos que ahora se destacan entre muchas otras cosas por el valor y uso en sus textiles; indumentaria femenina

y masculina, mantas, manteles, servilletas, morrales, fajas, ceñidores y cintas para el pelo. En ellos se perciben ligeras diferencias en el diseño y preponderancia que caracteriza a cada pueblo (Lechuga, 1991:220) que muchas veces se determinan por el clima del lugar pero no debemos de olvidar que todas ellas están plenas de signos gráficos y significados.

"Por lo general, los diseños tradicionales se transmiten de madre a hija o de una tejedora experimentada a una principiante. De esta manera, muchos motivos se han pasado de generación en generación. Muchas tejedoras o bordadoras han podido conservar el diseño en la memoria" (Weitlaner, 1986: 25). Pero muchos de los diseños y formas se ven modificados en muchas ocasiones, "ya que una característica del arte indígena consiste en que ningún diseño sea exactamente igual a otro" (Ibídem: 26); o quizá también por la habilidad y técnica en el tejido. Muchos de los signos gráficos y significados del textil se transformaron a gusto y selección del indígena adaptándose así a los nuevos cambios.

II

La Mixteca de la Costa es una de las tres partes que integran la Cultura Mixteca, abarca los Distritos de Jamiltepec, Juquila y parte de Sola de Vega; cada uno con sus respectivos Municipios.

"Está Mixteca es una planicie costera, semihúmeda, de suelo arenoso, con vegetación de cactus, pequeños arbustos que forman matorrales espinosos y algo de palma de coco" (Acevedo, *et al.* 1993:91). Los indígenas que ocupan el centro, norte y este de la región conviven con dos tipos de poblaciones; la negra, que se ubica en las playas sureñas y la parte oeste; y los mestizos, presentes en todos los pueblos y en las principales regiones constituyen la mayoría. La religión que oficialmente profesan los mixtecos de la Costa es la católica pero en realidad es una religión que une creencias cristianas con la antigua religión prehispánica. La unión de ideologías así como la convivencia con los negros y mestizos han proporcionado al textil mixteco un gran enriquecimiento de signos gráficos y valores simbólicos.



Distrito	Municipio
Jamiltepec	• Pinotepa de Don Luis
	• San Agustín Chayuco
	• San Andrés Huaxpaltepec
	• San Antonio Tepetlapa
	• San Juan Cacahuatepec
	• San Juan Colorado
	• San Lorenzo
	• San Miguel Tlacamama
	• San Pedro Atoyac
	• San Pedro Jicayan
	• San Sebastián Ixcapa
	• Santa Catarina Mechoacan
	• Santa María Huazolotitlán
	• Santiago Ixtayutla
• Santiago Jamiltepec	
• Santiago Pinotepa Nacional	
• Santiago Tetepec	
Juquila	• San Pedro Tututepec
Sola de Vega	• Santa Cruz Zenzontepec
	• Santiago Amoltepec

III

El textil que se utilizaba en la indumentaria Mixteca, casi siempre estaba adornado con diseños variados. Las mujeres mixtecas estaban íntimamente ligadas al textil –como lo siguen estando hoy en día- hacían todo el trabajo que implica la elaboración de un textil; preparación de las fibras, hilar, tejer y diseñar.

Actualmente los mixtecos de la Costa conservan muchas de sus tradiciones textiles. Las mujeres siguen siendo las que trabajan el textil de sus comunidades ganando prestigio por su habilidad y capacidad de hilar, tejer o bordar pues su trabajo es reconocido, valorado y criticado por su comunidad.

Además de portar signos gráficos el textil tiene procedimientos básicos, técnicas y materiales;

colorantes, pigmentos, tintes, fibras, hilado y telares hacen posible esta gran tradición. La pieza final, llámese indumentaria, morral, mantel, servilleta, etc., es la suma de un trabajo arduo donde se mezclan costumbres, religión, arte y significados.

IV

Esta investigación trata de contribuir, en la medida de lo posible, en la conservación de la memoria gráfica textil de una cultura rica en tradiciones y costumbres. Reflejar sus signos gráficos en nuevas propuestas de diseño es un modo de hacerlos presentes en objetos de uso común, aportando con ello que la gente conozca, aunque sea un poco, las formas que han sobrevivido al tiempo, tal vez como algunos autores nos lo han hecho notar ha cambiado su significado. Sin embargo se generaron para cubrir necesidades espirituales y de uso; así que de algún modo u otro son importantes para la cultura indígena actual y deberían serlo para toda la cultura mexicana; por lo que es un gran honor tratar de conservarlas y darlas a conocer fuera del contexto textil indígena mixteco.

El capítulo uno de esta investigación nos muestra un panorama general de lo que fue la cultura Mixteca en tiempos prehispánicos, para poder entender un poco de donde proviene la herencia cultural y gráfica de los pueblos mixtecos actuales, en especial el de la Mixteca de la Costa.

La segunda parte describe las influencias que llegaron de España y como la cultura indígena las asimiló, adaptó o rechazó. También describimos al textil; materias primas, herramientas, técnicas, procesos y usos que creímos importantes por ser los que marcan, de cierto modo, la pauta de las formas y colores de los signos gráficos.

El capítulo tres es el análisis de los signos gráficos de la Mixteca de la Costa bajo las características que Rubín de la Borbolla propone para el Arte Popular; apoyándonos para ello principalmente en los autores; Rudolf Arnheim, Wucius Wong y Adrián Frutiger.

Así, el cuarto y último capítulo, que no es más, que la síntesis de los tres capítulos anteriores; proponemos objetos que reflejan en sus morfogramas jerárquicos (aquellos que definen la forma integral) o complementarios (los que complementan o decoran la forma integral) de los signos gráficos que ostentan los textiles de la Mixteca de la Costa de Oaxaca.

Capítulo uno

Mixteca prehispánica

I. Antecedentes

El mundo tiene una variedad de ambientes en los que se han desarrollado culturas diferentes, la necesidad de estos grupos humanos por cubrirse el cuerpo se remonta a sus orígenes; la naturaleza los proveyó de la materia prima necesaria para cubrir esta necesidad. Las pieles de los animales producto de la caza fueron el principio de lo que sería con el tiempo el perfeccionamiento de la confección de telas y técnicas de elaboración; esta evolución comenzaría con el asentamiento de los pueblos para convertirse en agricultores, sembrando plantas que les servirían de alimento y como materia prima para la producción textil.

La protección contra las inclemencias del tiempo; calor, frío, humedad, no fueron lo único que perseguían los pueblos mesoamericanos con sus textiles, si no también la distinción entre sus dos estamentos –señores y macehuales- al igual que la ocupación que desempeñaba cada individuo en ellos, abarcando también las funciones mágico-religiosas que eran para estos pueblos la base de sus orígenes y vida pues explicaban por medio de éstas el origen del mundo, la existencia de sus dioses y pueblos; del día y la noche, la fertilidad de la tierra, tratando de integrar el mundo que se encuentra ante sus ojos a su intelecto.

La relación e interacción que tiene el ser humano con la naturaleza, propone Turok, puede englobarse en tres factores fundamentales. El primero, es la satisfacción de las necesidades primarias para la supervivencia; alimentación refugio y abrigo. El segundo, es la convivencia en familia que a su vez convive con otras familias para integrar una sociedad donde la base de su estructura es la ayuda mutua y la división de trabajo. Y por último la explicación de la vida y todo lo que sucede en ella por medio de significados fundamentados en

magia, religión y creencias. Cuando el hombre pide o quita a la naturaleza sus frutos le ofrecen a cambio una ceremonia o sacrificio; estos rituales tienen una dimensión simbólica que nutre la esencia.

Estos tres factores dan como resultado el avance progresivo de conocimientos reflejados entre muchas otras cosas, en creaciones artísticas como el textil, donde se puede leer por medio de signos gráficos, esta conexión entre naturaleza, sociedad y creencias. El uso del textil evolucionó hasta llegar a ser una expresión artística tan preciada que figura en ceremonias, ofrendas, tributos y usado como moneda; incluso se creía que las mujeres tejedoras tenían un don sagrado que los dioses les habían otorgado.

Fuentes de información que nos pueden dar una idea de cómo eran los textiles y sobre todo la indumentaria en la época prehispánica son las esculturas en piedra y otros materiales duros, la pintura en muros y piezas de cerámica así como los códices que relatan eventos de personajes importantes y aspectos de la vida. Aún después de la conquista tenemos información de los textiles gracias a que los cronistas españoles informaron de las costumbres, arte y religión de los pueblos indígenas.

Los periodos anteriores al sedentarismo –periodo Cenolítico y Protoneolítico- el ser humano aumento la recolección de vegetales y comenzó el proceso de domesticación de ciertas plantas como maíz, calabaza, frijol, chile y amaranto; el asentamiento comienza a ser semisedentario. Al finalizar el periodo Protoneolítico se finaliza la domesticación del maíz al igual que algunos animales como el perro y el guajolote.

Al inicio del periodo Preclásico (2300 a. C. a 100 d. C.) en su etapa formativa también llamada superior se comienzan una nueva etapa de progresos económicos, sociales y tecnológicos; la agricultura, la pesca y caza, la recolección y el asentamiento de los pueblos provocaron un progreso de una cultura baja a una civilización. El crecimiento de las comunidades hasta convertirse en centros ceremoniales trajo consigo la construcción de ciudades, la división de trabajo -marcando diferencias sociales- formalización de la religión y el intercambio de mercancías y conocimientos.

Los pobladores del Preclásico compartieron características comunes “comunidades sedentarias, economía autosuficiente y elaboración de cerámica”

(Ochoa, 2004: 43); a partir de que el hombre desarrolla la agricultura y descubre los metales se crean las condiciones necesarias para el desarrollo de expresiones artísticas con carácter utilitario tanto en la vida cotidiana como ceremonial, entre ellas figura el textil.

El progreso de los procesos y técnicas de producción en el textil dependió del clima, flora y fauna de cada región originando que hubiera diferencias y características particulares entre cada grupo; aunque tuvieron cosas en común, como el modo de confeccionar su vestido.

En un comienzo los hombres y mujeres iban casi desnudos; los hombre usaban un paño rectangular que los cubría el vientre y la entrepierna, las mujeres una falda corta hecha de una banda ancha que solo les cubría el vientre. Los adornos complementaban esta escasa indumentaria; trabajados en materiales como piel, algodón y henequén. Incluso los dioses utilizaban estos adornos, la nariguera es un ejemplo de ello.



▲
Mujer con perro
Periodo: Preclásico Medio
Procedencia: Tlatilco, Estado de México
Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



Jugador de pelota

Periodo: Preclásico Superior

Procedencia: Centro de México

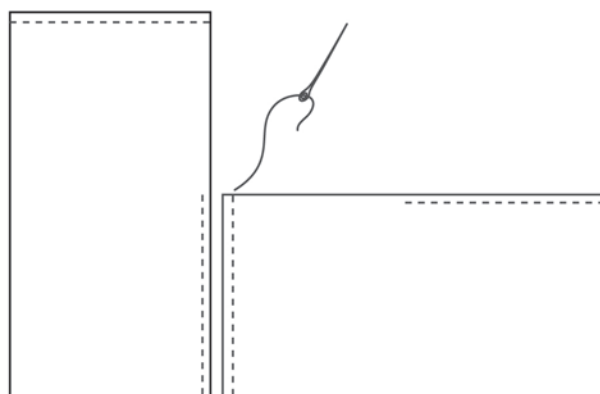
Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México

Los lienzos salidos del telar se unían por medio de costuras, casi siempre sin necesidad de cortes o ajustes al cuerpo; se cosían en línea recta obteniendo la forma deseada. La indumentaria tenía formas básicas, la variedad se hacía notar en el color, textura y ornamentación.

Quechquemitl

Unión lineal de lienzos

Tomado del libro: El traje de los indígenas de México



Más tarde aumentó el uso de prendas aunque la confección era sencilla estaba ricamente adornada por medio de líneas con representaciones geométricas, fitomorfas, zoomorfas y antropomorfas; las plumas, conchas y pintura enriquecían la ornamentación.

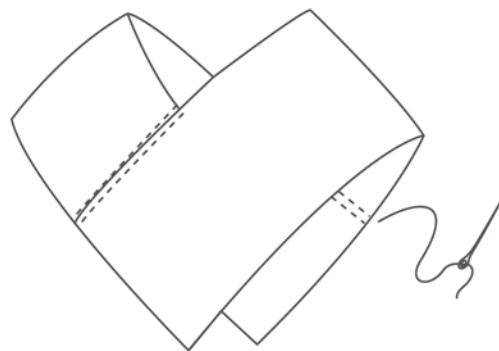


Textil con representación geométrica

Periodo: Preclásico Tardío

Procedencia: Cueva del Gallo, Morelos

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



La elección de cada signo gráfico para ornamentar los textiles va más allá de la belleza, guarda toda una tradición con significados que identifican a cada región o pueblo.

1. Historia

A. Origen

La Mixteca se desarrolló a lo largo de los periodos Preclásico, Clásico y Posclásico, la cronología exacta sobre su antigüedad no se sabe con certeza pero basándose en la arqueología y en los estudios de Alfonso Caso, Dalhgren escribe:

“Sabemos que Monte Negro –el primer horizonte de la Mixteca- corresponde aproximadamente, o es algo anterior, a Monte Albán I (¿300 a. C a 150 o 200 d. C.), y el segundo, llamado Tiltepec, a Monte Albán II (¿150 d. C a 400 d. C.). A la época que sigue en Monte Albán la llama el doctor Caso “Transición del II al III” (¿400 d. C. a 500 d. C.), pero ignoramos qué culturas florecían contemporáneamente a ella en la Mixteca, como tampoco cuál existiría al principio de Monte Albán III = M. A. IIIa (¿500 d. C a 750 d. C.), puesto que lo único que parece haberse averiguado –según los datos del propio Caso- es que, coetáneamente al periodo IIIb de Monte Albán (¿750 d. C a 1000 d. C.), prevalecía en algunas regiones de la Mixteca Alta la cultura de Yucuñudahui (¿750 d. C a 1000 d. C.). Después tenemos de nuevo una gran laguna hasta alrededor de 1350, o sea durante la extensión de Monte Albán IV. Las dos últimas fases de la cerámica Mixteca son las de Tilantongo-Coixtlahuaca y Las Pilitas. La primera quizá empieza hacia 1350 y llega hasta cerca de la conquista, mientras que la segunda se encuentra ya asociada con productos coloniales; juntas corresponden a Monte Albán V.” (Dalhgren, 1966: 41-42).

El área donde habitaban los mixtecos se conforma de tres territorios; la Mixteca Alta, la Mixteca Baja y la Mixteca de la Costa, a todo este territorio lo denominaron *Ñu dzabi ñubo* o lugar del dios de la lluvia. Caso menciona en su libro *Reyes y reinos de la Mixteca* que también se le denominaba *Ñuñuma* “Tierra de humo”. El código Mendoza menciona que los territorios habitados por los mixtecos eran nombrados como Mixteca o Mixtepan –país de los mixtecos- el jeroglífico estaba formado por nube (*mixtli*) y encía (*tlantli*)- y Mixtan.

Este grupo se autonombro *Ñusabi* que en mixteco significa “pueblo de las nubes” (Carmona, 2004: 187); este nombre se debe a que su vida estaba regida por las montañas y nubes que el señor dios de la lluvia

hería con sus rayos para que hubiera lluvia y la tierra se tornara verde como el jade sagrado.

En cuanto a los antepasados de la Mixteca hay afirmaciones de cronistas españoles “que señalan a los mixtecos como procedentes de las costas del Golfo de México y como parte de la raza Olmeca, quienes se establecieron provisionalmente en el curso de sus migraciones en partes de Puebla y Tlaxcala antes de ocupar definitivamente la porción poniente de Oaxaca...” (Noguera, 1946: 222) Sahagún dejó noticia de que los mixtecos descendían de los olmecas.

Los datos históricos demuestran que la relación que tuvieron los mixtecos con la zona Olmeca, no es solamente cultural. Torquemada en el siglo XVI, relata que el rey de Tlaxiaco afirmaba que tenía por frontera al Popocatepetl; una tradición Cuicateca rememora que sus primeros pobladores vinieron del valle junto a las sierras de Amecameca.

Otra apelación a la relación entre olmecas y mixtecos “ofrece Chimalpain, al decir que entre los olmecas que en 1261 vivían en la región Amecameca había un grupo llamado quiahuitzeca, nombre que etimológicamente coincide con el de mixteca o *ñusabi*” (Dalhgren, 1966: 50).

Hacha

Cultura: Olmeca

Periodo: Preclásico Medio

Procedencia: La Venta, Tabasco

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



B. Expansión

La decadencia de los zapotecas alrededor de 800 d. C. provocó una inestabilidad sociopolítica, la división en pequeños cacicazgos y la caída de Monte Albán. Los mixtecos que habían vivido hasta entonces bajo la influencia de Monte Albán aprovecharon el debilitamiento del poder Zapoteca para invadir los valles centrales y convertirse en el grupo dominante. Su influencia comprendió el occidente de Oaxaca, los territorios colindantes al oeste con Guerrero, al norte con Puebla y la frontera con Veracruz.

Debido a la orografía montañosa de la región, los mixtecos tuvieron una separación política, manteniendo difícilmente una unidad. Es por ello que se dividían en reinos o señoríos independientes que a su vez se componían de pueblos menores conquistados, que debían pagar tributo en trabajo y especie. Otra forma de sometimiento era por medio de alianzas matrimoniales.

Los reinos se regían por una autonomía inestable debido a las disputas entre ellos por aumentar su poder; solo en una ocasión se formó una unidad política bajo el reino de Tututepec, fue un periodo corto y a la muerte del rey se regresó al antiguo esquema. Pese a las diferencias existía un sentimiento nacionalista mixteco; fueron considerados como una nación por los cronistas españoles. La Mixteca conoció su máximo desarrollo demográfico y cultural alrededor de 850 d. C.

C. Tututepec

Este señorío fue fundado en la Mixteca de la Costa por 8 Venado "Garra de Tigre" en el siglo XI. Considerado como "el reino más poderoso de la Mixteca, que se extendía sobre más de 200 Km., a lo largo de la costa pacífica, desde la frontera de Guerrero hasta el puerto de Guatulco [Huatulco]" (Dalhgren, 1966: 148).

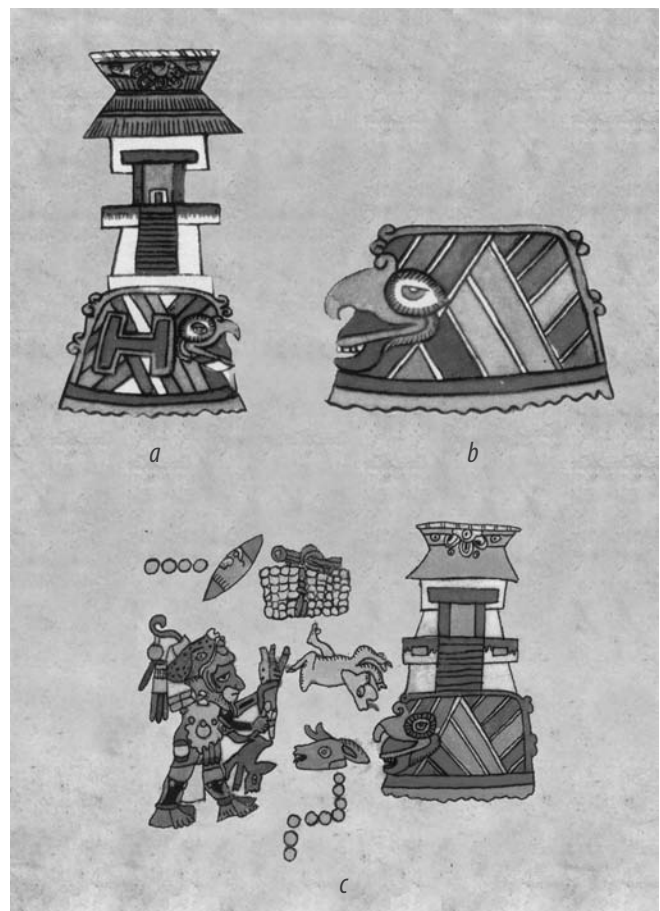
Tututepec creció gracias a sus vecinos "al poniente sobre los amuzgos, al occidente sobre los chatinos y los zapotecas y al norte, saliéndose de los límites naturales que marcaban los ríos *Atoyac* y *Atoyaquillo* y avanzando sobre la Mixteca Alta hasta *Yolotepec*, teniendo entonces por frontera probable el río Salado o de Cuanana" (Caso, 1977: 146).

El rey 8 Venado "Garra de Tigre" (1011-1063) unificó políticamente las Mixtecas después de anexar estados hostiles, por medio de la guerra o estableciendo alianzas políticas con ellos. Este reino se colapso a la muerte de su fundador ya que sus herederos no pudieron mantener el poder recobrándolo los antiguos señoríos.



◀ **Toponímico del reino de Tilantongo**
Códice: Nuttall 53-IV
Tomado del libro: *Reyes y reinos de la Mixteca*

▶ **a. y b. Toponímico del reino de Tututepec**
Códice: Nuttall 4-IV y 50-II
Tomado de: *Reyes y reinos de la Mixteca*
c. Señor 8 Venado "Garra de Tigre"
Códice: Nuttall
Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*



2. Tradición

A. Señores de Apoala

Sobre la fundación de los reinos mixtecos algunos cronistas españoles de los siglos XVI y XVII recopilaron algunas de las tradiciones indígenas. Al sacerdote De los Reyes le debemos la tradición más amplia (1850); que relata que el pueblo de la Mixteca había sido Apoala que llamaban *yutatnoho* "río negro", de un árbol que salía de aquel río se desgajaron los señores que se dividieron en cuatro partes y se apoderaron de toda la Mixteca, llevando las leyes para que los naturales mixtecos se rigiesen y gobernasen. Antes de que los señores llegaran a la Mixteca, esta estaba habitada por los "tay nuhu, 1. ñanuhu, 1. tai nisino, 1. tai nisai ñuhu (tay:: hombre, nuhu:: tierra?)..." (Dalhgren, 1966: 45), estos no descendían de los señores de Apoala, sino que aparecieron sobre la tierra apoderándose de ella, y que ellos eran los verdaderos señores de la lengua que se habla.

La diferencia de origen se da por medio de dos nacimientos que al parecer están simbolizados en los códices y tradiciones; los que nacieron de la tierra fueron los mixtecos y los que descendieron de los árboles de Apoala y trajeron las leyes fueron los señores. Entre ambos grupos hay casamientos que se mencionan en los códices.

El fragmento donde De los Reyes menciona a los señores de Apoala y su división en 4 partes parece equipararse a la peregrinación de "...cuatro hermanos míticos: 7. *Quiahuitl*, 1. *Quiahuitl*, 4. *Coatl* y 7. *Coatl*" (Ibídem: 73). En el códice Nuttall, Burgoa asocia a los señores de Apoala con los señores de Tilantongo, mencionando que según el códice indígena los hijos del árbol de Apoala divididos salieron a conquistar tierra y el más adelantado de ellos llegó al país de Tilantongo (reino de la Mixteca Alta) armado con arco, saetas y escudo; disputando una batalla con el sol por aquella tierra vencién-dole cuando inicio el atardecer y el sol comenzó a ponerse rojo detrás de una montaña. El señor de Apoala fundo un reino magnífico y fue de entre los reyes el más venerado y estimado; de él se extendió la gloria a los caciques que se repartieron por las cuatro partes: Mixteca Alta y Baja; Oriente y Este; Norte y Sur.

Las cuatro partes podrían ser símbolos religiosos y sus señores conquistadores, dioses, similares a la religión azteca donde las cuatro direcciones estaban asociadas a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, Xipe y

Quetzalcóatl. "Pero si suponemos que estas cuatro direcciones correspondían a las regiones nombradas por De los Reyes, veremos que podrían identificarse con los más poderosos reinos mixtecos: Coixtlahuaca, en la Mixteca Baja; Tlaxiaco, en la cordillera hasta Putla; Tututepec, en la costa, y Tilantongo en la Mixteca Alta..." (Ídem).



▲
Toponímico del reino de Coixtlahuaca

Códice: Bodley 4-IV

Tomado del libro: Reyes y reinos de la Mixteca

(En el texto original Caso encierra Coixtlahuaca entre signos de interrogación)

B. Pareja celeste

Existe otra versión de la creación de la Mixteca que coincide con la fundación de los reinos mixtecos ya que en ambos se menciona como punto de acción a Apoala. Esta versión "... se debe a un vicario de Cuilapa... transcrito por Fray Gregorio García..." (Dalhgren, 1966: 259) y nos dice que cuando todo era caos y oscuridad en el mundo aparecieron dos dioses, hombre y mujer, llamados *un Ciervo* con el sobre nombre de Culebra de León el uno, y *un Ciervo* con el sobre nombre Culebra de Tigre la otra. Ambos fueron los primeros dioses y tuvieron su morada en una peña en el pueblo de Apoala que en lengua Mixteca tiene por nombre *Lugar donde estaba el Cielo*.

Tuvieron dos hijos varones y sus nombres se deben al día en que nacieron, el primero se llamó *Viento de 9 Culebras* el segundo *Viento de 9 Cavernas*. Estos dos hermanos para divertirse se convertían en águila el mayor y en una pequeña serpiente con alas el menor. A ellos se les atribuye la primera ofrenda en

el mundo y el sacrificio a sus padres dioses para que hicieran el cielo y la tierra. Más tarde hubo un diluvio en el cual muchos dioses se ahogaron y pasado esto el dios *Creador de todas las cosas* comenzó la creación restableciéndose el género humano y poblándose el reino Mixteco.



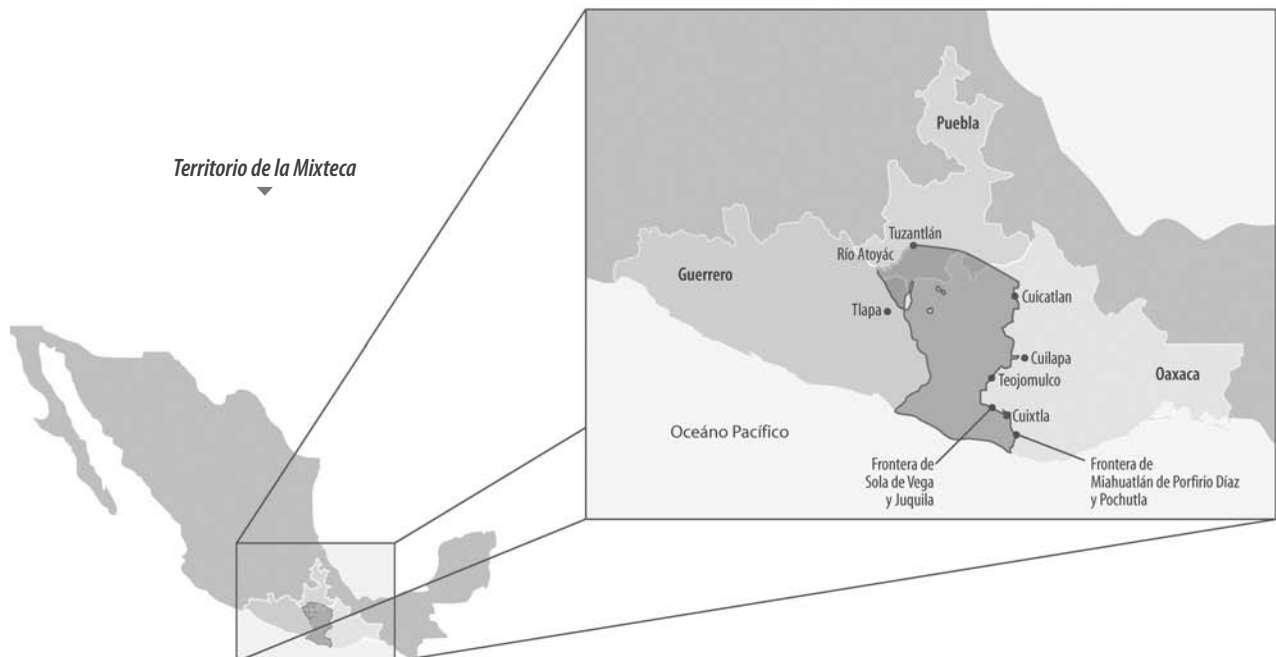
▲
9 Viento nace de un pedernal en el año 9 Casa
Códice: Vindobonensis 49-IV
Tomado del libro: *Reyes y reinos de la Mixteca*

3. Geografía

“La frontera occidental del territorio mixteco rebasa en parte los límites entre los actuales Estados de Guerrero y Oaxaca” (Dalhgren, 1966: 13), al norte, siguiendo el río Atoyac con el pueblo de Tuzantlán (Estado de Puebla) y la Cañada de Cuicatlán. Por el oriente sigue la Cañada y los valles de Oaxaca a la altura del pueblo de Cuilapa; por el suroeste siguiendo las sierras hasta el pueblo de Teojomulco y con el sursureste hasta la costa con el pueblo de Cuixtla coincidiendo con la frontera entre el distrito de Juquila y Sola de Vega (norte), Miahuatlán y Pochutla (este); al sur esta delimitado por el océano Pacífico.

La orografía irregular del Estado de Oaxaca provoca que haya una variedad de climas, fauna y vegetación, el clima es entre templado y caluroso.

“Masas de aire caliente y húmedo procedentes del Golfo de México se encuentran en la Sierra de Oaxaca produciendo lluvias fuertes en la vertiente norte del estado... Por otro lado, como los vientos del Pacífico entran al país más al norte del estado, la precipitación en los Valles del Centro del estado y la Costa obedecen a factores locales... La mayoría del agua cae entre mayo y septiembre, excepto durante una breve interrupción (la ‘canícula’) en agosto. La temporada de aguas es más larga en el norte aunque los meses de diciembre y marzo son



relativamente secos. La temperatura media en los altos es de 18° C, mientras en los bajos es de 25° C" (Winter, 1992: 24),

En cuanto sus pueblos vecinos colindaban con los zapotecos a lo largo de su frontera este. Al poseer ambos gran poder sus relaciones fueron de paz, guerra y de alianzas principalmente contra los mexicas. En el actual Estado de Guerrero tenían por vecinos a los tlapanecos de Azoyú y Tlapa.

A. Mixteca Alta

Se denominó a cada Mixteca de acuerdo a sus características, a la Mixteca Alta se le nombró *Ñudzaviiñuhu*, "cosa divina o estimada"; Caso la llamó *Ñudzavuiñuhu* "Tierra de dios o estimada".

La Mixteca Alta abarca la mayor parte del territorio mixteco, se ubica al oeste de los Valles Centrales; colinda al norte con la Mixteca Baja y al Sur con la ciudad de Putla. "... se localizaban en ella ciudades tan importantes como las de *Yanhuitlan, Nochiztlan, Teozacoalco, Apoala, Tilantongo, Tepozcolula, los Achiutlas, Tlaxiaco, Atlatlahuca y Yolotepec*" (Caso, 1977: 43). De las cuales Tilantongo, Coixtlahuaca y Tlaxiaco fueron las más destacadas. Frecuentemente se considera en ella a la región chocho-mixteca de Coixtlahuaca, Nativitas, Tepelmeme, Tejupan y Tamazulapa.

como *Acatlán, Huajuapán, Tequiztepec, Chazunba, Tezoatlán y Tonalá*" (Ídem). Sus asentamientos importantes fueron Huajuapán y Xochitepec.



C. Mixteca de la Costa

Por último tenemos a la Mixteca de la Costa que se denominó *Ñunama* o *Ñundaa* "Tierra llana" o *Ñundevi* "Tierra de horizonte o pie del cielo". Colindaba al norte con Putla y al sur con el océano Pacífico. Sus ciudades principales fueron Tututepec, las Pinotepas, Jamiltepec, Zacatepec, y Ticayan quedaba un poco fuera; destacando entre ellos el señorío de Tututepec.

Caso comenta que antes del siglo XI y después de de la Muerte de 8 Venado "Garra de Tigre" no aparece mencionado con seguridad el reino de Tututepec. Los códices Colombino y Beker I; el Lienzo de Zacatepec, el de Xicayán, el de Ocotepec y el de Tlazultepec nos dan noticia de Tututepec a partir del siglo XI; lo que nos lleva a pensar que la colonización de la Costa es relativamente tardía.



B. Mixteca Baja

A esta área se le nombro *Ñuiñe*, "Tierra Caliente", se localiza al oeste y noroeste del Estado de Oaxaca abarcando el oeste del Estado de Guerrero y el Sur del Estado de Puebla. "Comprendía ciudades...



II. Vida diaria

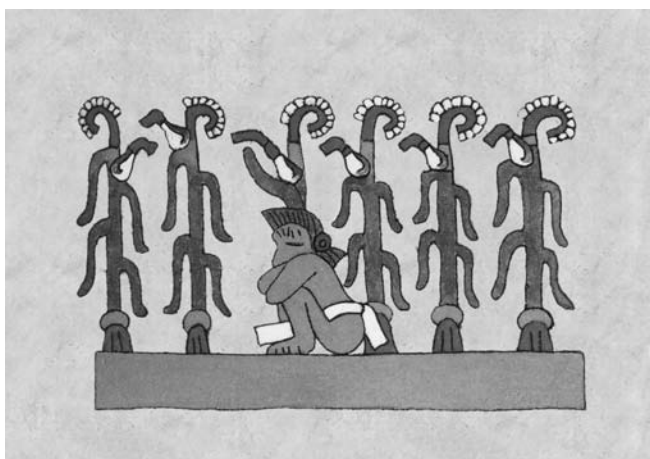
Como la mayoría de las civilizaciones indígenas del México antiguo, la Mixteca basaba su vida en la agricultura, la recolección de frutas y hierbas, la caza, la pesca y la domesticación de ciertos animales. Fueron autosuficientes en el sustento diario. También establecieron contacto e intercambio de productos, tecnologías y conocimientos con otras culturas, estimulando y unificando las creencias. Destacaron como comerciantes en los productos de algodón, cacao y la grana cochinilla.

Sin embargo fue la agricultura la que revolucionó el modo de vida, se comenzó con la especialización y división en el trabajo, aumentándose así las cargas de éste. Debido a esto se dio comienzo a las diferencias sociales, con la creación de dos grandes estamentos; el superior (señores) e inferior (macehuales) y por último los esclavos "a cuya clase se pertenecía por nacimiento, compra, por ser cautivo de guerra o por deuda no pagada" (Carmona, 2004: 200).

1. Subsistencia

A. Agricultura

En la región de la Mixteca los pueblos fueron agricultores; el maíz fue la base de su cultivo y como cultivos secundarios el frijol, la calabaza y el chile en algunos lugares. La chí y huautli eran cultivos adicionales de semillas. En la *Relación de Acatlán* se mencionan algunos árboles frutales como "... aguacate, al mamey, al texalçapotl, al xocotl y al zapote negro" (Dalhgren, 1966: 81). La autora supone que el nopal y el maguey también fueron cultivados. El algodón se cultivaba en tierra caliente y templada; el cacao parece que fue de gran importancia en la costa.

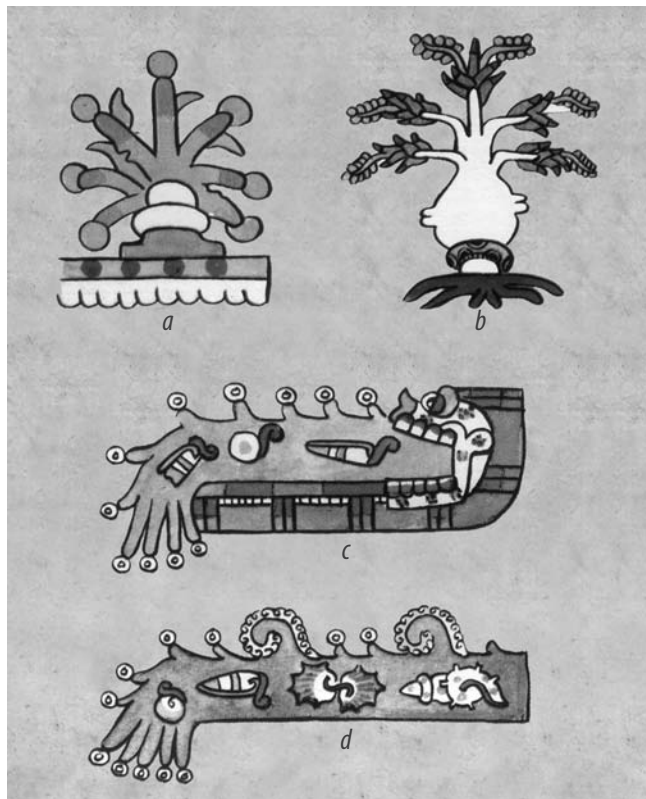


B. Caza, pesca y recolección de frutos

La caza para el pueblo en general no era de gran importancia, ya que los únicos que podían consumir carne eran los señores principales. Los macehuales no tenían permiso de ir de cacería, sin embargo muchos de ellos iban a escondidas al monte a cazar; algunos la presentaban ante su señor que los recompensaban con algunas mantas.

La pesca fue casi nula debido al corto número de ríos y lagunas que hay en la Mixteca; solo la costa tenía esta actividad más desarrollada. Se pescaban mojarras, róbalos entre otras clases de peces.

La previa recolección de frutos en caso de malas cosechas era de suma importancia; se recolectaban hierbas, verduras, guajes y frutas silvestres. Dalhgren incluye aquí las sabandijas, como culebras, lagartijas y ratones.



a. y b. *Planta y árbol con frutos*
Códice: Nuttall 23-I y 71-II
c. y d. *Ríos y lagos*

Códice: Vindobonensis 45-III y 47-II

Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*

Milpa

Códice: Vindobonensis

Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*

2. Economía

A. División del trabajo

Las labores eran asignadas para cada género -el cultivo de maíz para el hombre y el tejido para la mujer- y la división entre estamentos caracterizaron la economía Mixteca.

El estamento superior vivía de tributos y sus deberes eran gubernamentales, religiosos e intelectuales, mientras que los macehuales estaban obligados a pagar tributos, trabajar la tierra y estaban excluidos de la vida pública; aunque si el guerrero era bueno en batalla se le premiaba y un joven talentoso podía llegar a ser sacerdote menor.

En cuanto a las mujeres esta diferencia no estaba tan marcada, ambos estamentos se encargaban de cuidar la casa, de los niños y de tejer. Entre estos productos textiles figuraban las mantas, huipiles, maxtlatl y enredos; las medidas y decoración eran variados.

a. Mujer hilando

Código: Vindobonensis 9

b. Noble

Código: Nuttall 41-I

Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*



B. Tributos

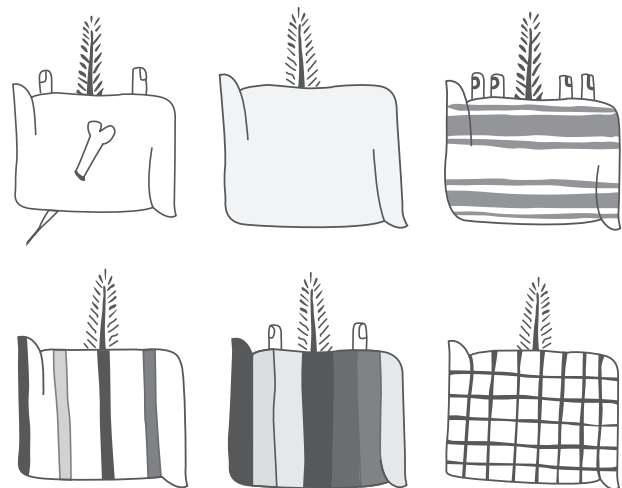
El estamento inferior tenía la obligación de pagar un tributo periódicamente que consistía en productos de cultivo, animales, textiles, piedras y metales preciosos, plumas, trabajo en palacios o tierras de los señores.

Como parte de los tributos, entre las ya mencionadas, figuraban mantas, hilos y talegas de grana cochinilla; estos artículos implicaban dos clases de trabajo; tejedoras con habilidad, destreza y especialidad en el tejido, bordado, diseño y pintados de telas; así como especialistas criadores de la grana cochinilla. La mujer además de su trabajo en el hogar debía tejer mantas para dichos tributos que ascendían a cierto número por año.

Varias Mantas de la Lista de Tributos

Código: Mendoza

Tomado del libro: *Esplendor del México Antiguo*



C. Cría de animales domésticos

Solo se contaba con dos especies de animales el perro y el guajolote. Sin embargo la cría de la grana cochinilla fue muy importante. Considerada como pequeña industria, la grana cochinilla, como se conoce al insecto hemíptero que vive en los nopales, era recolectado, secado y reducido a polvo obteniendo un colorante rojo; este era parte esencial de los tributos.

“El nombre de Nochixtlán (Nochextlan) procede del de la grana (*nocheztli*: ‘sangre de tierra’) y parece que allí debió existir un gran centro de esta industria” (Dalhgren, 1966: 123).



◀ 20 talegas de grana cochinilla
Códice: Mendoza
Tomado del libro: *Esplendor del México Antiguo*



▶ Acercamiento de la grana cochinilla
Tomado del libro: *El hilo continuo*

3. Vestido

A. Femenino

La indumentaria femenina tiene como base dos prendas:

- *Blusa*, conocida con el nombre de huipil (nombre mexicano) en la Mixteca Alta y Baja; como *xiqhu* en el área del pacífico. Se compone de tres lienzos cocidos que forman una sola pieza que al doblarse por la mitad es unida por los costados, con una costura que deja libre la parte superior a modo de magas y haciendo una abertura en la parte superior central para la cabeza.

En el pueblo de Xicayán se usaba un tipo de blusa llamada *cunu* (*xicolli* en mexicano) que podría haber sido más largo que un huipil ya que en la "...*Relación de Xicayán* se compara con el hábito" (Dalhgren, 1966: 103). Es posible que en Tilantongo, haya existido una variante más del huipil pero este hasta la cintura, "...tales huipiles cortos están representados en el *Códice Nuttall*" (Ibídem: 104), existe la posibilidad que esta prenda sea el *quechquemitl*, sin embargo en las representaciones nunca se ve con la punta hacia

delante muy al contrario se deja ver el abdomen lo que hace pensar que más bien era un tipo bolero o capa anudada por delante.

- *Falda*, de tela de un solo lienzo enredada al cuerpo sujeta a la cintura por medio de una faja. También se le conoce como *dsiyo*, en mixteco; *chaya*, en Zacatepec; *cueitl* (naguas) en mexicano y "...*camayaha* o *cacamayaha*, que proviene de Ayusuchiquilazala y Xicayán... traducido... *qucuhuanqui* y *coçohuanhuanqui*, variantes de la palabra cozhuahuanqui..." (Ibídem: 105).

B. Masculino

La manta anudada al hombro y el braguero eran el traje más común entre los mixtecos, (este traje tiene sus variantes). Un indicio de que la Mixteca alcanzó una antigüedad y nivel cultural, lo vemos en la diversidad de su indumentaria con el uso del *xicolli*. Entre las prendas de uso masculino se encuentran:

- *Mantas*, hechas de algodón, por lo regular existían tres tamaños; estándar, chico y las más grandes que cubrían de los hombros a los pies.

- *Braguero*, de dos tipos; el centro americano, que era un pedazo de tela atado a un cinto usado en el sur de México y Centroamérica; y el *maxtlatl*, de tela larga de una sola pieza posiblemente usado en el centro de México.

- *Camisón* o sotana, estas prendas requieren corte y costura, esta característica marca la diferencia con la manta y el braguero. Los camisones carecían de mangas y estaban abiertos por delante, las sotanas eran como huipiles largos con una cenefa de colores en la parte baja.

a. Señora con huipil y falda

Códice: *Vindobonensis 7-1*

b. Señora con quechquemitl y falda

Códice: *Vindobonensis 1-1*

Tomado del libro: *Reyes y reinos de la Mixteca*



• *Xicolli*, al igual que el camisón y la sotana necesita corte y costura, en la Mixteca sólo lo usaban cierta clase de gente, por lo que su uso era eventual.

a. Estamento superior

Representativas de diferentes orígenes étnicos o clánicos fueron las ropas especiales que había "...para sacerdotes y capitanes; o para caciques y principales en contraste con los macehuales" (Dalhgren, 1966: 91).

La descripción que hace Antonio de Herrera, en su escrito, *Historia general de los hechos castellanos en las islas y tierra firme del mar oceánico* en 1726, del ajuar del señor del reino Mixteco nos da una idea de cómo vestía la nobleza; con mantas de algodón teñidas, ornamentadas con aves y flores de diferentes colores que matizaban la tela (Ibídem: 101).

En la *Relación de Tilantongo* se hace mención de cómo vestía un sacerdote el día que oficiaba un sacrificio; un tocado en la cabeza, mantas pintadas y muchas plumas. Herrera y Torquemada coinciden con esta descripción y agregan que las mantas estaban adornadas con historias de los dioses y el tocado de plumas verdes. La camisa era sin mangas y hasta las rodillas, y en las piernas como adorno una forma de anteojos. El brazo izquierdo un pedazo de manta con hilos colgando al igual que la capa que llevaba en la espalda.

Caso describe la indumentaria del estamento superior basado en los códices; el sacerdote vestía una manta decorada con labores negras, el rey con una manta ornamentada con una mazorca de maíz estilizada y un fleco de plumas, los guerreros se distinguían por sus peinados y tocados. Algunos capitanes son representados vistiendo camisas acolchadas en colores rojo y blanco; a este tipo de camisas los mexicanos las llamaban *ixcahuipilli*.

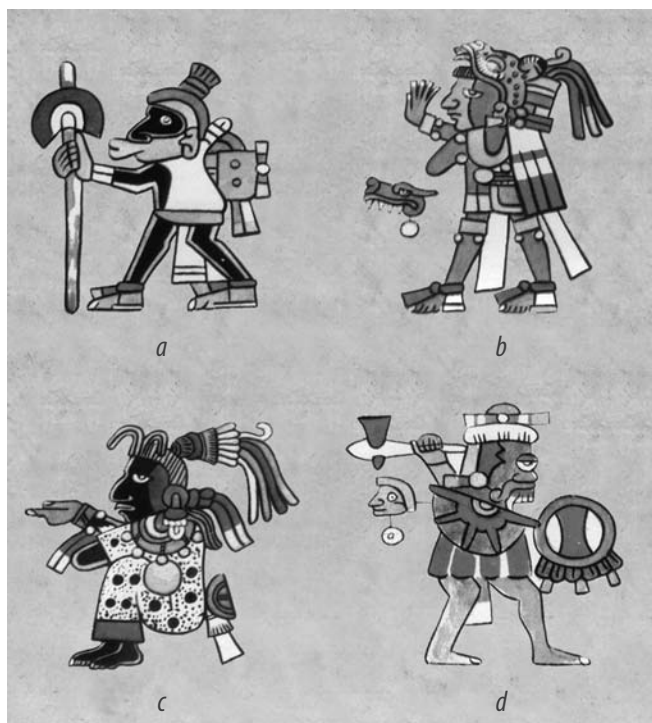
4. Religión y magia

A. Dioses

Con el fin de rendirles culto los mixtecos materializaron a sus dioses –a excepción de los dioses de la creación– en forma de ídolos. Su tamaño era reducido casi siempre de color verde (*chalchihuitl*), algunos de oro y madera. Aunque hay dos casos de dioses zoomorfos, en su mayoría fueron antropomorfos.

Se sabe por la lectura de los códices que los mixtecos al igual que los mexicas tenían el mismo culto por el Sol y Quetzalcóatl; acostumbraban observar las estrellas y sus movimientos como los eclipses pues tenían un significado en la religión y mitología. Se consideraba a los dioses como parte inseparable de la naturaleza y fundamental de su mundo.

"Algunas divinidades identificadas son: Toho Ita, el Príncipe Flor; Qhuav (venado), dios de los cazadores; Taandoco era el sol a quien sacrificaban los guerreros tomados en la guerra; Huituaya o Yocositauyutla, dios de la fecundidad del género humano; 5 Viento Ñuhu Savi, dios de la lluvia, patrono de la región Mixteca; el dios solar Yaa NiKandii; el Señor de la Turquesa, mismo que identificado como el dios del fuego se llamaba Yaa Yuso. El Señor del inframundo era Yaa Dzandaya y su esposa, la poderosa Señora 9 Hierba. Otras deidades fueron: el dios 9 Viento, una advocación del dios creador conocido como



a. Comerciante con *maxtlatl*
Códice: Bodley 32-III

b. Señor con *Xicolli*
Códice: Vindobonensis 2

c. Sacerdote
Códice: Nuttall 40-III

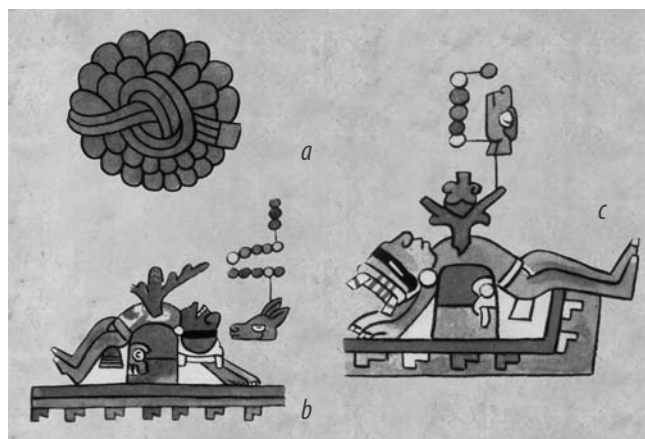
d. Guerrero con *camisa acolchonada*
Códice: Selden 16

Tomado del libro: *Reyes y reinos de la Mixteca*

Koo Sau o Serpiente Sagrada; se conoce como dios del viento cuando porta su máscara de pico de ave; la diosa 9 Lagarto era la patrona de las aguas terrestres que fluyen, señora de la fertilidad y de los mantenimientos, es decir que provee al hombre su alimento, así como cobijo y bienestar. La Señora 9 Caña, diosa de la tierra y los animales; el Señor 7 Lluvia, Iha Mahu, dios desollado, patrono de la primavera, era un dios agrícola asociado con la fecundidad. Al 'Señor 4 Serpiente, 7 Serpiente', deidad asociada con la noche, patrono del poderoso señorío de Tilantongo, se le decía Yaa Inu Chu' ma, el Señor del espejo humeado. El Señor 1 Muerte era el dios solar, que hace el día y produce calor y luz" (Carmona, 2004: 203).

B. Ceremonias y sacrificios

En las ceremonias se bailaba, cantaba y tocaba música frente a los dioses; los sacerdotes ofrecían aves –codornices, palomas, guajolotes- y otros animales –perros y venados-. En esta clase de ceremonias era esencial la quema de copal (resina olorosa) y el autosacrificio; por la representación en códices también se ofrecía el *zacatapayolli* o especie de bola de humo, objeto donde se hincaban las espinas de maguey después del autosacrificio.



▲
a. *Zacatapayolli*
Códice: Nuttall 44
b, c. *Sacrificados en el techcall*
Códice: Sendel 12-I y 8-II
Tomado del libro: *Reyes y reinos de la Mixteca*

El autosacrificio era un rasgo común en la Mixteca, con puntas de pedernal se sacaba sangre de la lengua y las orejas; al parecer los dos estamentos podían hacerlo, tanto mujeres como hombres. La representación de espinas de maguey y pajas para el autosacrificio son abundantes en los Códices.

Se puede atribuir esta tradición a Viento de 9 Culebras y Viento de 9 Cavernas, hijos de la Pareja celeste, que según la leyenda de los *Hermanos Divinos* del Códice Cuilapa estos dos hermanos hicieron la primera ofrenda en el mundo y para que se formara el cielo se picaban las orejas y lengua con puntas de pedernal hasta que brotara sangre.

Como parte de los sacrificios a los dioses los animales fueron importantes; perros, venados y aves fueron algunos de ellos. Posiblemente los árboles también fueran venerados, en el *Proceso de Yanhuitlan* se relata que delante de un árbol pequeño parecido a una rosa se sacrificaban gallinas. El Códice Vindobonensis ilustra en su anverso que los textiles y objetos eran parte integral de las ceremonias y no solo adornos destinados a este uso.

En el período del Posclásico se incremento el sacrificio humano, la mayoría de ellos extrayendo el corazón de la víctima.

◀
Representación del dios Yaa Dzandaya
Periodo: Posclásico
Procedencia: Oaxaca
Tomado del libro: *Museo Nacional de Antropología de México*

III. Tradiciones en el textil

1. Ciclo de Vida

Desde el nacimiento hasta la muerte el textil formo parte de la sociedad Mixteca manifestándose por medio de ritos y tradiciones mágico-religiosas, "... en los cuales el hombre se ha resguardado contra los peligros que espera ver en los cambios fundamentales de su vida: nacimiento, pubertad y muerte, y, en menor grado el casamiento, en el que, además intervienen factores socio-económicos." (Dalhgren, 1966: 283). Las etapas que trataremos aquí por considerar al textil como parte de ellas son: nacimiento, casamiento y muerte.

- *Nacimiento*, Herrera nos relata que cuando una mujer daba a luz a un niño inmediatamente le ponían una flecha y si era mujer un huso para hilar instruyéndola simbólicamente en su uso. Se les bautizaba con agua sagrada de una fuente. Se hacia por 20 días fiesta a la diosa del baño y a los 20 días y al año al niño; cuando cumplía siete años lo llevaban al monasterio y el sacerdote le ponía un sobre nombre.

- *Casamiento*, los mixtecos controlaban muy bien la fecha de nacimiento; ya que en el casamiento el hombre debía ser más grande que la mujer y si se trataba de reyes debían ser parientes.

Para realizar el casamiento y darse por hecho; en algunos lugares de la Mixteca se anudaban "...los

bordes de la manta del novio y el huipil de la novia" (Ibídem; 287) y atados de esta manera se le traía de comer al hombre que partía un pedazo de pan y otro de carne y se lo daba a comer a la mujer y ella hacía a su vez lo mismo para él, y así quedaban casados.

En los Códices se representan al menos tres maneras de expresar el matrimonio una de ellas es el de la manta que cubre a los novios en el acto de cohabitar (Caso, 1977: 29).

- *Muerte*, gracias a las tumbas de los nobles que se han descubierto sabemos que la indumentaria de algodón era parte importante del ritual, pues con ella se amortajaba al muerto. También se les enterraba con los utensilios de uso; las mujeres con metales y husos, y los hombres punzones para el sacrificio.

En casi todas las civilizaciones indígenas cuando una mujer presentía su muerte, frecuentemente quemaba sus instrumentos de trabajo diario para que la esperaran en el otro mundo.

IV. Arte

En cuanto al arte los mixtecos eran seguidores de tendencias; se manifestaron pictóricamente en códices y sobresalieron como ceramistas, lapidarios y orfebres. Su escultura lítica fue pobre al igual que su arquitectura; integraron y conservaron tradiciones de las grandes culturas pero sin darles seguimiento.

Cuando se habla de arte mixteco se enfoca al período posclásico, durante su última etapa cultural (1350-1521). Dalhgren divide el arte de esta época en cuatro grupos; cerámica, códices, arte lapidario y metalurgia, englobados en un mismo estilo. La cerámica y los códices se relacionan mucho entre sí porque ambos ostentan los mismos dibujos, la lapidaría y la orfebrería tienen mayor realismo.

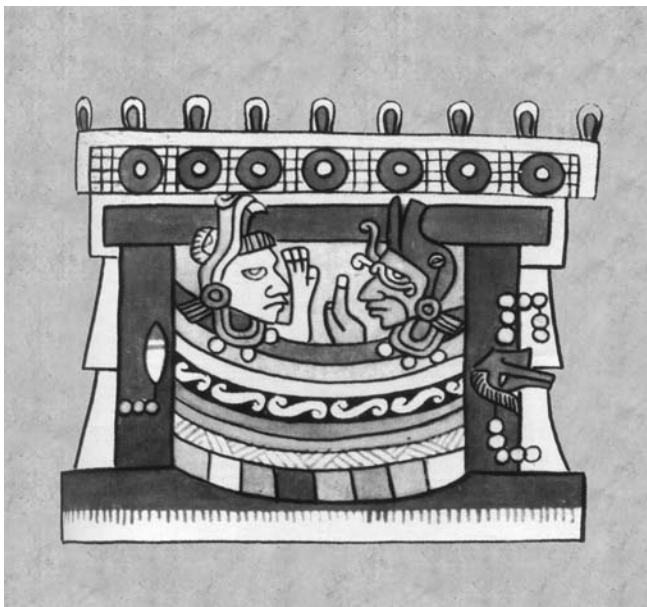
La cerámica de este último período corresponde "... a la loza policromada de tipo llamado Mixteco-Puebla... nominada así por ser difícil de distinguir su manufactura, tipos y estilos decorativos de la loza que proviene de Cholula." (Dalhgren, 1966: 309). Entre las formas más recurrentes hay "... vasijas redondas de cuello recto y tres soportes; cajetes igualmente trípodes y unas jarras o ánforas de cuerpo redondo y cuello esbelto con asa". (Ibídem: 309-310). La tipología de los soportes trípodes era variada: lisos, macizos o huecos; zoomorfos, garras de felino, cabezas de felino y águila; y la forma de almena.

Muchas son hechas de barro muy delgado de color

Matrimonio cubierto por manta

Códice: Nuttall 19

Tomado del libro: Reyes y reinos de la Mixteca



café o rojizo con bruñido, decorados frecuentemente con trazos geométricos simples, bandas de *xicalcolihquis* (greca escalonada), personajes y deidades con rica indumentaria y adornos, escenas de códices, objetos sacralizados; signos gráficos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos como flores, mariposas, plumas preciosas, jaguares, cabezas estilizadas, huesos cruzados, cráneos; grifos, símbolos del sol, la nube y el oro.

Muy probablemente de uso funerario y ceremonial, con influencias teotihuacanas, mayenses, zapotecas y con un último impulso de los toltecas ubicados en Cholula, frontera norte de la Mixteca.

Utilizaron la policromía con un brillo excepcional, mantuvieron la unidad en los diseños. Agregaron a los colores característicos de Mesoamérica –rojos, naranjas, negros, amarillos y ocre- el lila, rosa pálido y gris azulado así como el uso de medios tonos por medio de matices superpuestos.

Este tipo de cerámica abarco una gran extensión; Oaxaca, el sur de Puebla, el oriente de Guerrero y sur y centro de Veracruz. Su auge también puede atribuirse a la extensión del reino de Tututepec. Caso argumentó que existe una representación de la cultura nazca en una vasija Mixteca.

En cuanto a los códices, su contenido es histórico con un fondo religioso. La figura humana es proporcionada, captada con actitudes y en actividades portando complicadas vestimentas. Las representaciones de animales muestran la creatividad de los mixtecos.

El arte lapidario abarca la talla de diversos materiales duros como el hueso, conchas y madera, incluye también esculturas en jade, cristal de roca, alabastro, obsidiana, ámbar, turquesa, amatista, etc. Los materiales con que se trabajaba este arte eran considerados sagrados por estar asociados cada uno de ellos a una deidad.

Existían piezas de gran riqueza como placas, cuentas y pendientes todas ellas de jade en distintos colores dominando el verde con manchas blancas y verde oscuro; máscaras, discos de turquesa, pequeñas figuras y bezotes (adornos sublabiales) con forma de cabeza. Son características las penates, pequeñas esculturas generalmente de jade, se esquematiza en ellas la figura humana con los brazos sobre el pecho y los ojos cerrados; se relacionan con el culto a los dioses, frecuentemente fue representado Dazahui, señor de la lluvia y el rayo, protector de la Mixteca.

La concha se utilizó en orejeras y cuentas para

Olla tipo códice

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico Tardío

Procedencia: Nochiztlan, Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México

Jarra efigie

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico Tardío

Procedencia: Zaachila, Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México





▲ *Facsimile del Códice Vindobonensis*

Cultura: Mixteca

Tomado del libro: El hilo continuo

collares. Se conserva un ejemplo de una trompeta de caracol en la que se representa una escena tipo códice. Los ejemplos de talla en madera son pocos; se conservan dos tambores con escenas mitológicas, un lanza dardos y un cuchillo de hoja de obsidiana y mango de madera.

Centro y Sudamérica a través del océano Pacífico. “Las comparaciones cercanas se hallan en el sitio de Coclé, Panamá y en Colombia. Tal origen queda claramente demostrado en los pectorales que, como sucede en una gran número de piezas panameñas, terminan en un par de aletas.” (Dalhgren, 1966: 314).

Iniciaron trabajando el cobre y el bronce arsenical y estannífero, difundiendo su estilo por Mesoamérica. En la orfebrería se encuentran asombrosas piezas de joyas como anillos, pendientes cuentas, orejeras, bezotes, diademas y pectorales hechas con las técnicas de la cera perdida, filigrana y martillado; aleaciones con cobre y soldaduras de plata y oro. La técnica bimetálica permitía obtener secciones de oro y plata en el mismo molde de fundición.

La simbología de la cultura se vio reflejada en narigueras, discos repujados y lisos con incrustaciones de piedra verde y turquesa en técnica de mosaico.

▼ *Pectoral del dios solar*

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico

Procedencia: Zaachila, Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



▲ *Tambor horizontal*

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico Tardío

Procedencia: Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México

Destacan en este arte las tallas de huesos jaguar aplanados decorados con contenido de los códices y con incrustaciones de turquesa en el fondo para dar un mejor relieve.

La metalurgia aparece en la Mixteca alrededor de 700 d. C., sin muchos cambios en su técnica, lo que reafirma su origen extranjero, procedente de



Se cosían como adornos en diferentes prendas, placas y varios diseños de cascabeles. Para formar los collares y pulseras se ensartaban cuentas y laminas en secuencias armónicas.

Para crear los emblemas e insignias de poder que portaban las deidades se utilizó el oro, por ser considerado desecho del sol. Solo los gobernantes y sacerdotes podían portar esta clase de emblemas ya que se consideraban representantes de los dioses. Los objetos sagrados se trabajaban en plata por estar relacionada con la Luna.

1. Representación

El arte mesoamericano tuvo todas las expresiones en formas y coloridos debido a su aislamiento de otras culturas y continentes por más de 30 mil años. "... el arte amerindio se caracteriza por haber producido todas sus formas y todos sus elementos decorativos; las combinaciones y usos de éstos, todos sus esquemas de color y sus combinaciones. Es decir, es un arte tan autóctono como la cultura donde se nutrió de experiencias." (Rubín de la Borbolla, 1974: 39).

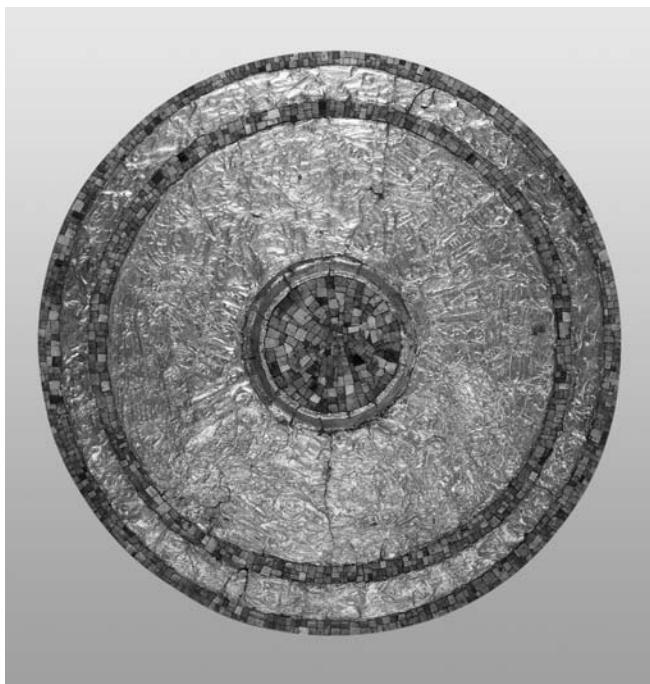
Disco de oro con incrustaciones de turquesa

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico Tardío

Procedencia: Zaachila, Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



El artesano precolombino se convirtió en el encargado de la parte tecnológica y creativa del objeto, trabajando conjuntamente con sacerdotes, hechiceros y gobernantes. Hizo objetos que se caracterizan por ser funcionales con decoración y símbolos que expresan para qué actividad fueron hechos, marcando así el lugar al que pertenecen en el mundo religioso y mágico, esto cumplía con las exigencias de la comunidad en cuanto a sus necesidades inmediatas personales.

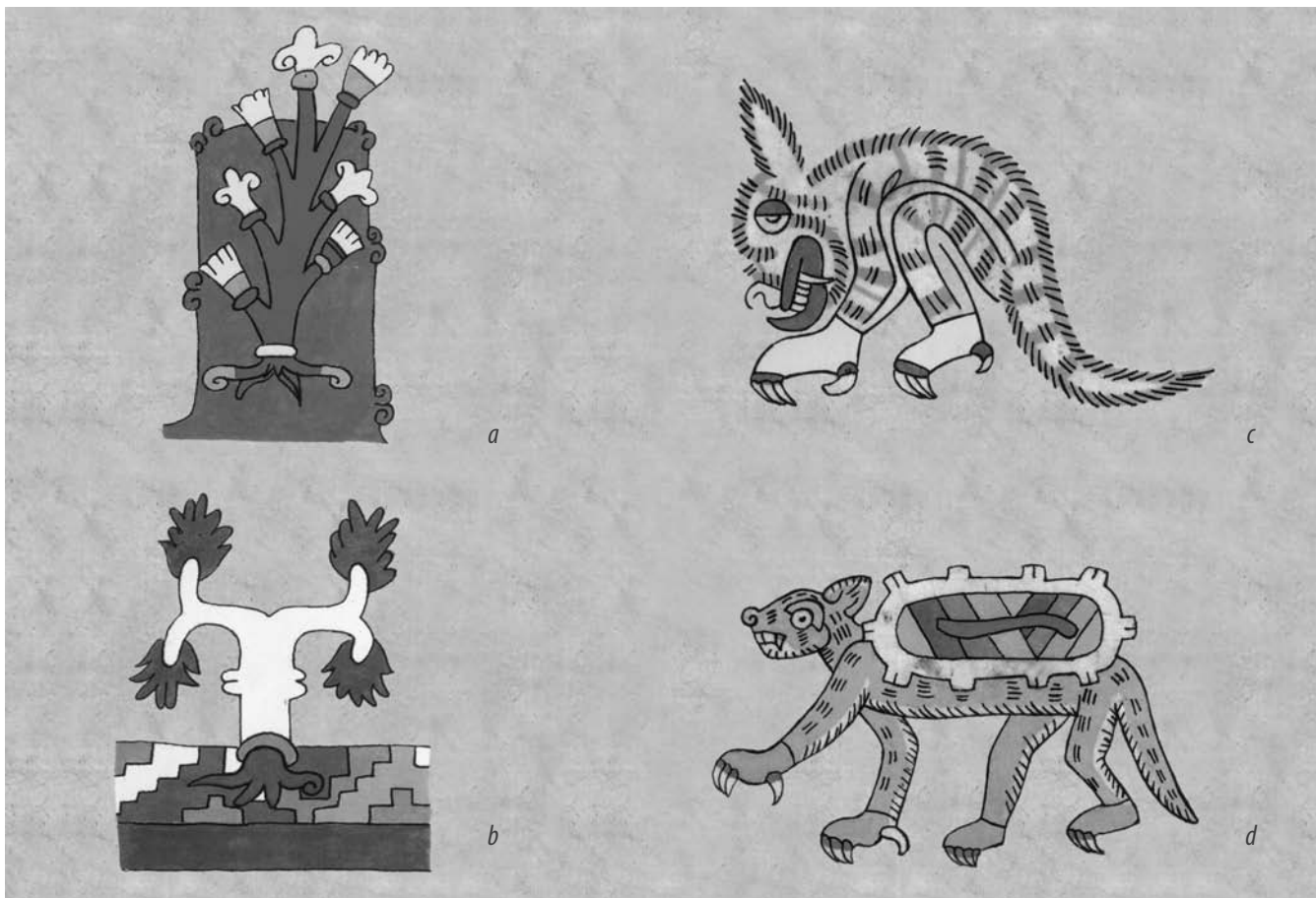
Con la aparición de la alfarería el artesano tuvo que mostrar el sujeto-humano, animal u objeto-completo con su significación religiosa, aunque con rasgos humanos esquematizados y sin omitir ninguno, porque esto implicaría la mutilación del ser.

Los modelos zoomorfos, antropomorfos y fitomorfos fueron utilizados para el decorado de la producción artesanal: alfarería, escultura, pintura y por supuesto el tejido. El significado que portaban estas formas se convierte en un lenguaje gráfico formado por signos claros con sus objetos e interpretantes, pudiendo haberse creado una comunicación comprensible para un gran número de personas.

- *Modelos zoomorfos;* en la Mixteca se consideraban divinos a ciertos animales porque se creía que ellos encarnaban a los dioses, como el jaguar, perro, coyote, tortuga, mariposas, águila y faisán. En cuanto a las representaciones podemos mencionar: codornices, palomas, guajolotes, plumas de papagayo, perros, venados,

"... jaguar... puerco espín, armadillo, mapache, conejo, tejón... mono, tlacuache, coyote, serpientes, lagarto, lagartija, iguana, tortuga... guacamaya, quetzal, águila, zopilote real, lechuza, búho, diversas variedades de pato... faisán, chupamirto, especies marinas y lacustres; plumas y plumones: pescados, conchas diversas, caracoles, estrombos y otros fósiles... mariposas, murciélagos, araña, abeja: el ciempiés y otros insectos." (Ibídem: 46).

- *Modelos antropomorfos;* en la Mixteca al igual que los pueblos amerindios en general, se hacían representaciones humanas con ciertos personajes; tejedoras, prisioneros, guerreros, agricultores,



▲
a. y b. Árboles

Códice: Nuttall

Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*

▲
c. Tejón y d. León

Códice: Nuttall y Vindobonensis

Tomado del libro: *El mundo mixteco y zapoteco*

hombres muertos; partes del cuerpo, mandíbula, cabeza, cráneo, ojos, manos, boca, corazón y por supuesto los dioses.

Igualmente existían representaciones de conceptos e ideas por medio de símbolos "... casa, templo, cueva, montaña, piedra; cielo, estrellas, sol, luna, Venus; nubes, aire, viento, rayo, relámpago, nieve, granizo, agua, movimiento; hierba, caña (carrizo), maíz, frijol, cacao, algodón, tabaco, mamey, pulque y otras bebidas fermentadas; chile, calabaza, chía, etcétera." (Rubín de la Borbolla, 1974: 47).

En todos los pueblos existía un signo preciso y formal entre el objeto y su significado, aunque cada pueblo interpretó gráficamente diferente el signo, lo esencial de su significado puede distinguirse fácilmente.

• *Modelos fitomorfos*; en las representaciones de los códices los vegetales se encuentran

frecuentemente. La Mixteca se distingue por su carácter simbólico y no relista en sus representaciones; los vegetales son más realistas que las humanas pero sin perder su carácter casi heráldico.

"Los árboles, por ejemplo, nunca aparecen en forma naturalista, siempre se dibujan con las raíces fuera de la tierra, el tronco con la indicación de rugosidades y las ramas presentadas de frente en una simetría completamente geométrica y lo mismo podríamos decir de otros vegetales: maguey, nopal, tule, etcétera." (Caso, 1977: 33).

La representación de las flores indican más su nombre que realmente el aspecto que tienen. Caso creyó identificar en los códices mixtecos algunos vegetales y flores como palmas, ceibas o pochotes, pinos, cactus, tule y maíz.

Capítulo dos

Mixteca de la Costa

I. Influencias

1. Viejo Mundo

España mucho antes de colocarse a la cabeza de lo que sería el inicio de la era moderna, tuvo influencias del continente africano y Oriente, en especial de la antigua Persia; lo que dio valores culturales, científicos y folklóricos que la hacen diferente de casi toda Europa.

A finales de la época prehistórica la región central de España estaba poblada por iberos y celtas, mezclándose con pueblos guerreros. Debido a los intercambios tecnológicos se aprendieron ciertas artes entre ellas la tejeduría.

Debido a estas conjunciones culturales a través de su historia, el origen del arte español es incierto. Alrededor de 1000 a. C. en España ya había colonias fundadas por diferentes culturas como; fenicios en Gañir (Cádiz); cartaginenses en Ebusus (Ibiza); griegos en Rosas y Ampurias (Gerona). Los romanos también dejaron sentir su influencia en la arquitectura, ingeniería, escultura, mosaico, cerámica, vidrio soplado, bronce y joyería.

El arte cristiano, las continuas invasiones de bárbaros germanos y la conquista de España por el Islam marcan el fin del mundo antiguo en Europa. En el año 711 se inició la invasión del Islam a la península Ibérica poco antes, en el año 633 el Islam ya había invadido Persia, Palestina y Egipto; por lo tanto llegan a España elementos culturales de estas regiones.



▲
León alado y árbol de la vida
 Tejido de seda de doble cara de inspiración sasánida
 Periodo: Principios de periodo islámico
 Tomado de: www.qantara-med.or

La difusión del arte mozárabe en todo la península se debió al mestizaje cultural del español, musulmán y bereber; basada en la política de estímulos a la agricultura y la artesanía así como en una amplia y cuidadosa tolerancia religiosa. Integrándose en una sola cultura, la hispánica, conocimientos griegos, tecnología romana, arte y artesanías de persas, sirios y bizantinos.

Lebrillo
 Periodo: Alrededor de 1650
 Procedencia: Puebla
 Tomado del libro: *Talavera Poblana*

La cerámica española por ejemplo se vio favorecida con la introducción de la técnica de vidriado por parte de los musulmanes; sus colores y formas dieron vivacidad a la decoración, alcanzando en el siglo X un avance técnico y artístico que nunca antes se había dado en Europa. Apareció entre otras "... la cerámica amarilla brillante conocida con el nombre de 'cuerda seca' ^[1], que más tarde pasaría a formar parte del complejo cerámico de la 'talavera poblana', en México" (Rubín de la Borbolla, 1974: 89).

Sobresalieron durante el periodo 1230-1492; la alfarería, el relieve en mármol, la taracea, el tejido y los objetos de uso doméstico adquirieron una belleza descolante.

La decoración morisca tuvo una fuerte influencia en la alfombra española que se combinó algunas veces con motivos heráldicos españoles; más adelante aparecerían influencias góticas y renacentistas.

"La alfombra española paso a Puebla, México, Cuzco, Perú, y Quito, Ecuador, en donde aparecen en el siglo XVI ejemplares curiosos en los que hay una mezcla desconcertante de elementos decorativos indígenas dentro del conjunto de la composición artística tradicional española y oriental. Estos tejidos dejaron de fabricarse por ordenamiento de la Corona." (Ibídem: 91).

Barril
 Periodo: Siglo XVIII
 Procedencia: Puebla
 Tomado del libro: *Talaveras de Puebla*



En general los textiles durante el siglo X tuvieron influencia copta, sasanina y bizantina; en los siglos XIV y XV aparecieron las góticas y chinas.

Durante la ocupación de la península Ibérica los árabes crearon y aportaron numerosos conocimientos científicos, artísticos y literarios; después de Constantinopla, Córdoba llegó a ser la ciudad más culta de Europa. El arte español se consolidó por medio de un mestizaje técnico-artístico durante los últimos años de preponderancia mora, que se reflejaría más tarde en las colonias españolas de ultramar.



◀ *Alfombra con influencia oriental*
 Periodo: Siglo XII o XIII
 Procedencia: España
 Tomado del libro: *Oriental Carpets*

2. Conquista

En 1479 Isabel de Castilla, junto con Fernando de Aragón, asumió el gobierno de España, en 1492 reconquistó el territorio peninsular con la capitulación de Granada. En ese mismo año Colón se embarca con la meta de encontrar una ruta más corta y directa al continente Asiático, descubriendo tierras cruzando el océano Atlántico, convirtiendo a España en un imperio que controlaría el Atlántico excluyendo a Europa y Portugal.

Con la muerte de Isabel en 1504 se inicia la lucha por el poder dejando graves consecuencias en la historia de América. La conquista de América realmente comienza con el recibimiento amistoso de Moctezuma como intento de persuasión, continuando con la traición de los españoles y finalizando con la unión militar de españoles y los pueblos indígenas sometidos por Tenochtitlan.

En realidad lo que provoca mayores muertes entre los indígenas fue el hambre a causa del sitio de la ciudad (Tenochtitlan) y la propagación de enfermedades desconocidas en el continente para las cuales los indígenas no tenían remedios para curarlas.

Después de la lucha armada, que fue solo el comienzo de la conquista, vino el enfrentamiento de culturas, la repartición de la tierra conquistada, los intereses de la Corona y la Iglesia; pero sobre todo la imposición económica, tecnológica, religiosa y de artesanías desconocidas hasta entonces en América. Destruyendo todo aquello que fuera perjudicial a los intereses directos e inmediatos de los conquistadores, dejando desarticulada y fracturada física, religiosa, y moralmente a la sociedad indoamericana.

El conquistador se impuso por los remedios que creyó necesarios, sin importarle si eran buenos o malos; se obligó a los vencidos a pagar tributos, se inició con las encomiendas y la evangelización. Sin embargo no pudieron subyugar del todo al pueblo indígena, que conservó su pensamiento, lenguaje, sabiduría y conocimiento por medio del arte popular; el artesano se convirtió en el portador y heredero de su cultura.

El proceso de mestizaje entre indoamericanos y españoles comenzó con la consumación de la conquista; más tarde se integraron a este mestizaje la población africana y en poca medida la asiática. La clasificación que dio la Corona española a este mestizaje fue: a los hijos de padres españoles nacidos

en América se les llamó criollos; a los de padres españoles e indígenas, mestizos y a los de negros y españoles, mulatos. El grupo más poderosos y pequeño fueron los españoles de sangre pura, el segundo el de criollos, mestizo y españoles con impureza de sangre y en el último grupo los indoamericanos, el más numeroso, débil y desprotegido.

El español aportó a la Nueva España tecnología y materias primas y comerció con las que circulaban en Europa, África y Asia.

“Los principales fueron: lino, lanas, pajas de trigo, arroz y cebada; pieles, pellejos y corambres de animales domésticos; hierro, estaño, mercurio; aceites y grasas animales para lejías y jabones; carbón mineral, maderas europeas, gretas, esmaltes, sílices y materias para la elaboración de vidrio, y otras de menor demanda.” (Rubín de la Borbolla, 1974: 113).

Las artesanías indígenas también tuvieron aportaciones del español, como el torno en la alfarería y en la tejeduría el uso del telar de pedales, la rueca y la carda; imponiendo también las técnicas relacionadas con estos instrumentos, sin embargo los artesanos nativos siguieron utilizando las propias. El comportamiento que tuvo el artesano en el siglo XVI con respecto al español fue; por un lado la utilización de materiales, instrumentos y técnicas propias de los españoles para beneficio de éstos, y por el otro, el trabajo de sus artesanías de la forma tradicional para el uso personal en sus comunidades, no sin antes tomar de la cultura española lo que consideró para conveniencia propia.

Las comunidades se aferraron a los conocimientos y valores de su artesanía viendo con reserva todo aquello que fuera copiar al español; en la comunidad se aprobaba o desaprobaba la decisión final de introducir cambios pues esto podría debilitar las defensas culturales del grupo.

La producción del arte popular durante el Virreinato comprende el arte nativo, la selección y asimilamiento del artesano indígena y el arte popular español adaptado a las necesidades que demandaba la Nueva España. Más adelante las herramientas, técnicas, estilos, formas y símbolos del arte decorativo español iniciaron un proceso de cambio y mestizaje con el arte nativo dando como resultado un arte

popular continental, Rubín de la Borbolla lo denomina “transplante cultural”.

Como parte de este transplante se encuentra la religión afectando considerablemente las decoraciones indígenas relacionadas con sus ceremonias, destruyendo y prohibiendo cualquier expresión artística relacionada con éstas, obligando al indígena a aprender formas y símbolos de los elementos decorativos europeos.

En cuanto al vestido indoamericano se le incorporaron ciertos elementos autóctonos de la indumentaria española, aunque se prohibió a los indígenas el uso de esta indumentaria. Sin embargo, las autoridades religiosas impusieron a la mujer el uso de blusa, falda y una prenda que tapara la cabeza y parte del rostro, al hombre usar camisa, calzón y sombrero. Algunos nativos con el tiempo volvieron a su indumentaria tradicional, y otros tantos mezclaron el uso de estas prendas españolas con las propias y algunos otros adoptaron el vestido español para evitar la discriminación. Aún después de la independencia muchos indígenas que usaban su traje tradicional se vieron obligados a cambiar de ropa para poder comerciar sus productos en un pueblo grande o ciudad.

En 1524 desembarcaron en Nueva España los Franciscanos y dos años más tarde los Dominicos trayendo con ellos nuevas técnicas arquitectónicas, nueva tecnología y una nueva concepción de arte.

Los indígenas comenzaron a ser evangelizados y tuvieron que sufrir la destrucción de sus templos ceremoniales y sus dioses. Los misioneros buscaban en los riscos y montañas los ídolos que pudieran estar escondidos, para destruirlos. Es por esto que los indígenas ocultaban lo propio y vivían una religión católica y prehispánica “... en la que seguían siendo vital y sagrado el maíz, la tierra, la lluvia, el rayo, los antepasados y el templo con santos, sus cristos y sus vírgenes.” (Romero, 1977: 77).

A lo largo de varios años y en muchas regiones indígenas los bordados y deshilados fueron introducidos a conventos y muy probablemente a colegios y haciendas por medio de dechados o muestrarios. “Cada dechado contiene diversas técnicas y puntadas y en promedio de 30 a 60 diseños y colores diferentes. Muchos de los diseños fueron tomados de hojas impresas que iniciaron su circulación en Europa alrededor de 1530” (Turok, 2003: 125).

3. Galeón de Manila

Cuando el navegante portugués Vasco de Gama descubrió la ruta marítima al continente asiático colocó a Portugal a la cabeza en el comercio con Oriente, por ello España debía encontrar otra ruta a Asia que le permitiera competir en el mercado oriental. Carlos V encomienda a Hernán Cortés una expedición desde la Nueva España para encontrar una ruta de ida hacia Oriente. En 1528 se llega a las Indias Orientales pero se fracasa en el intento de regreso a la Nueva España.

No es hasta 1565, bajo el mando de Miguel López Legazpi acompañado por el cosmógrafo Fray Andrés de Urdaneta, que se regresa desde Asia para la Nueva España viajando al norte hacia la corriente del Japón, llegando a las costas de California y costeando el territorio de la Nueva España hasta llegar al puerto de Acapulco; convirtiéndose así en el único puerto autorizado por el virreinato en 1573 para comerciar con Asia.

Con este gran éxito español la Nueva España comienza un intercambio comercial y cultural con Filipinas que duraría 250 años; hasta 1815 con el movimiento de Independencia.

Manila se convirtió en un punto estratégico donde se reunían artículos procedentes de Siam, China, Corea, Camboya, La Conchinchina -hoy Vietnam- y Japón, todos estos productos se concentraban en el Parián de los Sangleyes. En esta especie de mercado se comerciaban objetos lujosos y exóticos

“... como jarrones, tazones y platos de porcelana decoradas con aves y flores en azul y blanco, también faldas, vestidos y camisas multicolores en seda y algodón, biombos con escenas de niños jugando, sillas, bancas o mesas en laca de color rojo, paraguas, papel tapiz pintado a mano, esculturas en marfil, cajitas de carey, collares y pulseras de perlas, perfumes, plantas medicinales, ramas de canela, granos de pimienta y variedad de frutas como mangos, piñas, plátanos y cocos.” (Dopazo, 2005: 24).

Los comerciantes españoles adquirían todos estos artículos pagando con pesos de plata y los transportaban a la Nueva España en el Galeón de Manila. Llegando al puerto de Acapulco se celebraba una fiesta que podía durar entre veinte días y dos

meses, donde se compraban las mercancías y se transportaban a la ciudades donde se distribuían a las tiendas de artículos de importación o bien al Portal de mercaderes o al Parián mercado que se ubicaba en lo que es hoy el zócalo de la ciudad de México.

Estos artículos eran muy apreciados en el virreinato, se usaban mucho los ropajes de sedas finas y las porcelanas. En cuanto a la ruta Acapulco-Manila, el cargamento principal eran las barras de plata y en menor medida la grana cochinilla.

La influencia de este intercambio comercial y cultural se reflejaba en una gran cantidad de artesanías, donde el modelo de inspiración eran los objetos de oriente. Los artesanos interpretaron las decoraciones florales y aves en azul y blanco típicas de la porcelana china para dar origen a la mayólica poblana, las incrustaciones de hueso, carey y concha nácar sobre madera también compartieron esta influencia. Materiales como la seda se utilizaron para confeccionar vestidos y rebozos. Las formas, colores y símbolos al igual que las implantadas por los españoles se mezclaron con las nativas para dar como resultado un arte popular occidental.

Jarrón

Periodo: Siglo XVIII

Procedencia: Puebla

Tomado del libro: *El Galeón de Manila*



II. Materia prima, herramientas, técnicas y procesos

Una tejedora experimentada debe reunir toda la materia prima, instrumentos y conocer perfectamente las técnicas y procedimientos para tejer telas de uso doméstico y comercial como manteles, cubrecamas, servilletas y morrales; huipiles, posahucos, fajas, cintas, cotones y calzones. El estilo, diseño y color varían de acuerdo al origen étnico.

1. Fibras

Las fibras son materia prima para poder elaborar un tejido, tienen diversos orígenes; pueden ser naturales o sintéticas. Las que se obtienen de los animales y plantas son las llamadas naturales, estas a su vez se dividen en las proteínicas, de pelos de animal y plumas de ave; requieren un tratamiento diferente en su proceso de preparación al del segundo grupo, llamado, celulósicas que son las que se extraen de las diferentes partes del vegetal como raíces, tallos, hojas, frutos y corteza. Cuando la fibra se obtiene de los tallos se llamada fibra de liber. Las que se obtienen por procesos químicos son las fibras sintéticas.

Antes de que los grupos prehispánicos se convirtieran en agricultores debían cargar con objetos que les facilitaran la vida diaria, estos debían ser ligeros, el material utilizado fueron fibras duras como el ixtle y agaves. La arqueología cree que estas fibras anteceden a la agricultura, cerámica y tejido de fibras blandas como el algodón.

Pueden teñirse o no, dependiendo de la necesidad de la tejedora; las fibras que se encuentran actualmente en uso en los grupos indígenas son:

- *Algodón* (*Gossypium hirsutum*, *Gossypium barbadenses*), es la fibra más utilizada, se han encontrado rastros de este material que datan de 7000 años a. C., lo cual nos indica que es nativa de América, independientemente de las especies en otras partes del mundo.

Existe una especie de algodón café (*Gossypium mexicanum*), era llamado coyohixcatl "algodón color coyote" por los mexicas; actualmente se conoce como coyuchi o coyuche. La intensidad en el color va desde un tono aleonado apenas perceptible, hasta un café pleno; es muy utilizado por las tejedoras de la Mixteca de la Costa. Se introdujo en Oaxaca, recientemente, un algodón de tonalidad verdosa natural; que poco a poco se ha ido incorporando a los tejidos. Ver lam. 1 al

final del capítulo.

- *Seda*, los gusanos de seda *Bómbix* y los árboles de la morera de los cuales se alimentan, se introdujeron a la Nueva España poco después de la conquista española; los primeros fueron plantados en la casa de Hernán Cortés, en Coyoacán. Actualmente esta fibra se utiliza muy poco en el textil indígena; la destrucción de las moreras en el siglo XVII y las fumigaciones a las que han sido sometidas, han mermado la producción, la cual ha quedado limitada a ciertos pueblos como Pinotepa de Don Luis. En la Mixteca de la Costa el hiladillo es una seda gruesa que sobrevivió a la decadencia; originalmente se teñía con grana cochinilla, sustituyéndose más tarde por la fuscina.

- *Lana*, esta fibra se obtiene de la lana del borrego, fue una innovación que introdujeron los españoles en la Conquista. Las mujeres tejedoras adaptaron sus instrumentos tradicionales para poder trabajar con este nuevo material; el malacate creció y se engrosaron los palos del telar. La adaptación de la lana se vio reflejada en comunidad de zonas frías como; la Mixteca Alta, el valle de Oaxaca y la zona Mixte alta, en textiles como el enredo, cobijas y cotones o bien junto con hilos de algodón en el brocado de huipiles.

También se utiliza el henequén, una fibra dura del género agave. De éste también se obtiene jabón, enducolorantes y bebidas. El chichicastle es una fibra liber, que se ocupa desde tiempos prehispánicos, actualmente esta apunto de extinguirse. Ver lam. 2 al final del capítulo.

Gusanos de seda en la hoja de un árbol de morera

Procedencia: Oaxaca

Tomado del libro: El hilo continuo



A. Hilado

Para que la fibra se pueda hilar se necesita seguir cierto número de pasos. El proceso comienza después de haber cosechado el algodón; primero se limpia manualmente, quitando semillas y basura, en este paso intervienen las niñas, mujeres y ancianas. Cuando esta limpio, esta listo para acomodarse en haces (bultos formado por hojas de plátano), se atan y se cubren con un petate; enseguida son golpeados con unas varas hasta lograr un masa esponjada. Los golpes separan las fibras del algodón esponjándolo y haciendo más fácil el hilado.

El segundo paso es el hilado, que consiste en convertir los filamentos aislados en un solo hilo, por medio de un método de torsión. Este proceso le da la resistencia necesaria a la hebra para su uso posterior. La técnica más sencilla es la de torsión con la mano apoyada sobre el muslo; esta técnica se utiliza para el chichicastle.

Una técnica más compleja es la de hilar por medio de un huso, una jícara y un pedazo de cal. La tejedora se sienta sobre su petate, con la mano izquierda toma y sostiene un poco de fibra sin hilar y la deposita en la parte superior del huso, para después girarlo constantemente sobre la jícara -que contiene cal, la

cual actúa como lubricante- con la mano derecha, con esta rotación el uso va torciendo la fibra formando un hilo continuo. Esta técnica se puede utilizar con algodón o fibras duras.

Cuando hay suficiente hilo en el malacate se devana en forma elíptica y se sumerge en una mezcla de atole poco espeso y sin azúcar, enseguida se tiende al sol para secarse. El entolado templea el algodón para que el tejido no pierda su caída y textura al lavarse.

Cuando los hilos necesitan teñirse; la tejedora antes de entolarlos, tiñe las madejas no sin antes haber sido lavadas con jabón de sebo preparado en la comunidad. Por último el hilo se devana para formar madejas y ovillos para se utilizados en el tejido propiamente dicho.

2. Tintes

Los extractos de elementos animales, vegetales y minerales, son los tintes naturales que por su combinación, de forma directa o el uso de mordente, logran transferir color a las fibras para el tejido. Existen también colores sintéticos que se logran por la combinación química de ciertos elementos como las quinonas, carotenoides y los flavonoides.

A. Colorantes naturales

“Un colorante natural es, en términos biológicos, aquel que sintetiza y acumula en las células de las plantas o animales. No existe necesariamente una correspondencia entre el color de la planta y el colorante que contiene.” (Roquero, 2006: 81).

El añil (color azul), el caracol púrpura (color púrpura) y la grana cochinilla (color rojo) son tintes naturales clásicos entre los tintes mexicanos. Su producción es limitada y se ocupa en tejidos ceremoniales o de fiesta; como el posahuanco, prenda ceremonial Mixteca donde estos tres tintes deben de estar presentes.

- *Añil*, (*Indigofera suffruticosa*) es una planta indigoíde nativa de América; de ella se obtiene un tinte azul. Crece cerca de la ciudad de Oaxaca. Para obtener el tinte es necesario cortar la planta y ponerla remojar en tinajas; después con un batido de pulpa yocol molido de la fruta “gulavere”, se precipita el color, se cuele y se deja secar.



◀
Mujer hilando con huso
 Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca
 Tomado del libro: *El caracol púrpura*

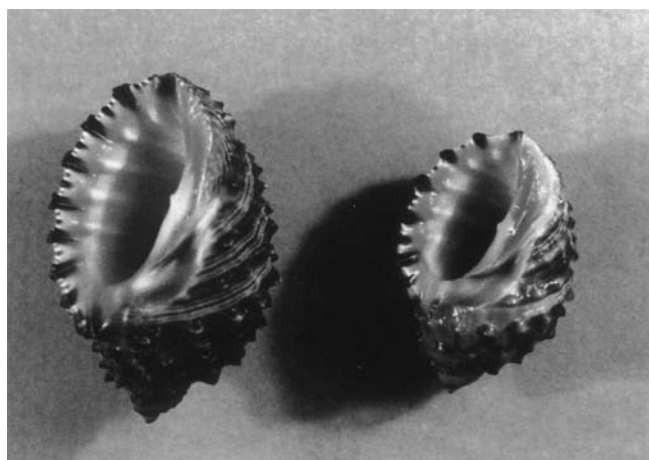


Este proceso de fermentación produce la materia colorante que se prensa y seca en forma de panecillos.

- *Caracol púrpura*, junto con el añil, el púrpura forma parte del grupo de colorantes indigoídes. La Mixteca de la Costa obtiene este color del caracol *Plicopurpura patula pansa*, que los tintoreros llaman *tucohoy + tixinda*. El tinte se extrae por medio de la ordeña de este molusco, sin necesidad de abrirlo ni matarlo.

Este caracol posee una glándula hipobranquial, también conocida como glándula purpúrea, donde se produce el tinte que secreta por medio de un fuerte soplido. La glándula aumenta su actividad en ciertas épocas, que los mixtecos de Pinotepa de Don Luis afirman que es cuando hay luna llena, pues colectan más tinte y de mejor color.

El líquido que almacena la glándula es soluble e incoloro y se encuentra en estado de reducción, que cuando es secretado y expuesto al aire y sol sufre un proceso de oxidación, tomando gradualmente su forma insoluble, cambiando del color amarillo, verde y azul hasta llegar a un morado intenso. Un olor a ajo se desprende durante la reacción.



▲ *Caracol púrpura*

Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca

Tomado del libro: *El caracol púrpura*



◀ *Familia mestiza de tintoreros de añil*

Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca

Tomado del libro: *El hilo continuo*

- *Grana Cochinilla*, (*Dactylopius coccus cacti*), insecto minúsculo, hemíptero; se cría sobre ciertas especies de nopal de los géneros *opuntia* y *nopalea*. Existen dos tipos de cochinilla, la fina que es cultivada y la silvestre, se ignora si son dos especies distintas o su diferencia se debe a la domesticación.

Para poder cultivarla se requiere un método que requiere mucho cuidado y dedicación. Primero se planta la nopalera, pasando dos o tres años esta lo bastante crecida y verde para colocar en ella las cochinillas hembras que están próximas reproducirse. Al nacer los hijos se extienden sobre el nopal aferrándose a él por medio de la trompa, por la cual se alimentan del jugo del nopal. Cuando la nueva generación sale se baja a las madres, ya muertas, con un pincel de pelo fino; de igual manera, cuando los hijos llegan al final de su ciclo se les baja, se les mata exponiéndolos a altas y bajas temperaturas² y se secan.

De la cochinilla hembra disecada se obtiene el tinte, su ciclo de reproducción es de tres meses. La semilla puede colocarse dos o tres veces por año, dependiendo del clima, los indígenas prehispánicos

calculaban que nacían 200 hembras por un macho y que para una libra se necesitan unos 70 mil insectos. (Dalhgren, 1990: 13). Actualmente son pocos los viveros en Oaxaca donde se cultiva este insecto, las tejedoras locales lo utilizan para teñir la lana.

Todo parece indicar que en 1521 atracó en Cádiz el primer barco que llevaba como cargamento grana cochinilla, La Nueva España a finales del siglo XVIII, era el principal exportador de este insecto "... y por mucho tiempo las famosas 'casacas rojas' de la infantería inglesa estuvieron teñidas con la grana de México" (Mapelli, 1986: 20).

B. Colorantes sintéticos

El uso de los colorantes sintéticos comenzó a finales del siglo XIX. Uno de los primeros de estos

tintes fue la malva o malveína, de color púrpura azulado, descubierto por Henry Perkin en 1856, y comercializada por Poirrer de Saint-Denis, Francia. El fuchina de color rojo que deriva de la fucsina, fue descubierto por el químico francés Verguin en 1859 en Lyon.

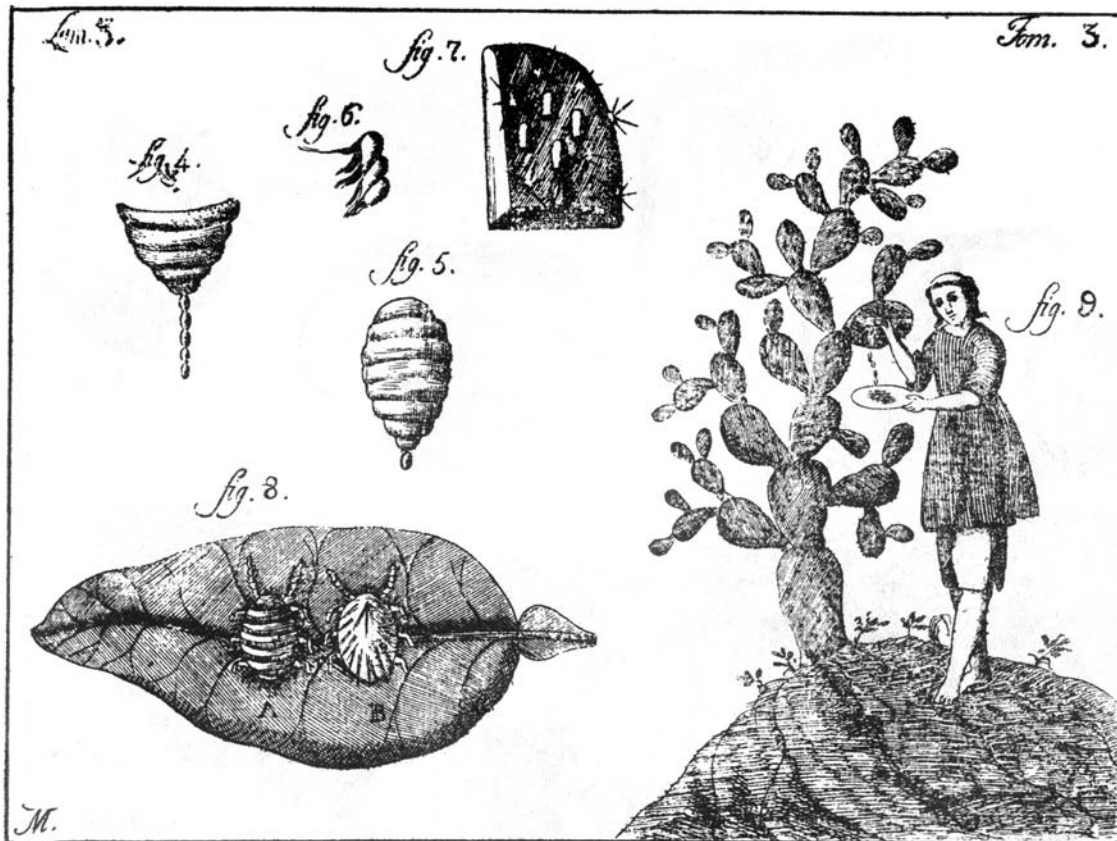
Los azocolorantes (colores sintéticos) son más fáciles de aplicar que los colorantes naturales alcanzando así una enorme popularidad en la industria textil. Los primeros azocolorantes disponibles fueron: el amarillo de anilina en 1861 y el café de Bismarck en 1863; también, en 1863, Verguin obtuvo el magenta que tuvo un éxito comercial superior al malva (púrpura azulado) de Perkin.

"Trece años después del descubrimiento de Perkin, fue posible teñir fibras textiles en una gama más amplia de matices con los colorantes de anilina que con los colorantes naturales." (Wallert, 1997: 70).

Los tejidos oaxaqueños cambiaron para siempre a partir de la introducción de los anilinas y los hilos teñidos industrialmente; en muchos casos se enriqueció la gama de colores, pero en muchos otros la indumentaria se perdió totalmente. Ver lam. 3 al final del capítulo.

Grana cochinilla

Fig. 4. Representa a la grana cochinilla en estado de parir. Fig. 5. Próxima a su parto. Fig. 6. El filamento u órgano con que extrae del nopal los jugos necesarios para alimentarse. Fig. 7. Un fragmento de penca de nopal en el que se ve la colocación de las granas machos y hembras. Fig. 8. La grana de maceta. A, vista por la parte interior del cuerpo; B, por la superior. Fig. 9. A un indio separando la grana de los nopales, y le recibe en una vasija que llaman chilcalpestl, que es de figura cóncavo-convexa; las fabricaban de madera o con la cáscara de ciertas calabazas. Tomado del libro: La grana cochinilla



C. Tinción

“Teñir consiste en transferir un colorante a una fibra o soporte a través de un medio acuoso.” (Roquero, 2006: 82). Por lo tanto la materia tintórea debe ser hidrosoluble además de poseer cierta afinidad hacia la fibra para ser admitida por ésta.

La materia colorante, como tinte, tiene diferente comportamiento debido a las características estructurales, por lo cual cada grupo tiene un procedimiento específico. El añil y caracol púrpura como parte del grupo de los indigoides tiñen mediante un proceso de reducción - oxidación. La grana cochinilla pertenece al grupo de las quinonas y su tinte debe fijarse con la ayuda de un mordente.

El añil es un caso excepcional, la indigotina (principio colorante) no es hidrosoluble en su estado natural por lo que para ser aplicado como tinte debe someterse a un proceso de oxidación para obtener su forma soluble. El pigmento sólido que se obtiene en la extracción del colorante no es soluble en agua y no tienen afinidad al textil, por lo que hay que someterlo a un proceso de reducción (contrario a la oxidación) para obtener leuco-indigotina que es incolora y soluble.

“Este proceso se realiza en un medio acuoso, el baño de tinte, que se conoce como ‘tina de añil’. Al sumergirse una fibra en la tina, el colorante en disolución se deposita mecánicamente sobre ésta. Cuando se extrae la fibra del medio reducido de la tina y entra en contacto con el oxígeno del aire, la leuco-indigotina, incolora, que la impregna, se oxida y toma de nuevo la forma de índigo azul.” (Ibidem: 159). Para conocer al detalle los pasos a seguir de este proceso se puede consultar el libro *Tintes y tintoreros de América* de Ana Roquero.

Para teñir las fibras con el caracol púrpura el tintorero debe ir a las playas rocosas, donde habita este molusco; aplica directamente el líquido sobre la fibra y espera la oxidación del tinte.

Las mujeres de Pinotepa de Don Luis dan sus madejas de algodón a los hombres expertos en la tinción del caracol púrpura, ya que ellos conocen la manera de aprovechar mejor el tinte sin lastimar al animal. *Ver lam. 4 al final del capítulo.*

En cuanto a la grana cochinilla su intensidad varía dependiendo del fijador o mordente utilizado. Los procedimientos que se utilizan para teñir son varios: premordentado, posmordentado y mordentado

simultáneo. La maestra Leticia Arroyo en su libro *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, explica los tres procedimientos a detalle. Nosotros tomaremos la descripción del procedimiento premordentado.

Materiales

100 gr. de lana, premordentada con alumbre y cremor tártaro

20 gr. de grana cochinilla, seca, molida y remojada en dos tazas de agua durante dos días

10 l. de agua, de preferencia de lluvia o baja en sales

La cochinilla se vierte en 1 litro de agua tibia, se deja hervir 20 minutos para que suelte el color, se agregan 8 litros de agua, se introduce la fibra húmeda, se sube la temperatura a punto de ebullición y se mantiene así una hora. Se deja enfriar en el tinte, se enjuaga y se tiende a la sombra. En el agua donde se tiñó por primera vez se pueden obtener tonos más claros hasta agotar el tinte. Se obtiene el color rosa claro en algodón, más oscuro en henequén y rojo en lana (Arroyo, 2008: 106).

Los tintes en general pueden aplicarse en cualquiera de las etapas de la elaboración de la fibra, lo más usual es hacerlo ya que esta hilada. *Ver lam. 5 al final del capítulo.*

Xoconochtle

Mordente para la grana cochinilla

Tomado del libro: *Tintes Naturales Mexicanos*



a. Mordentes

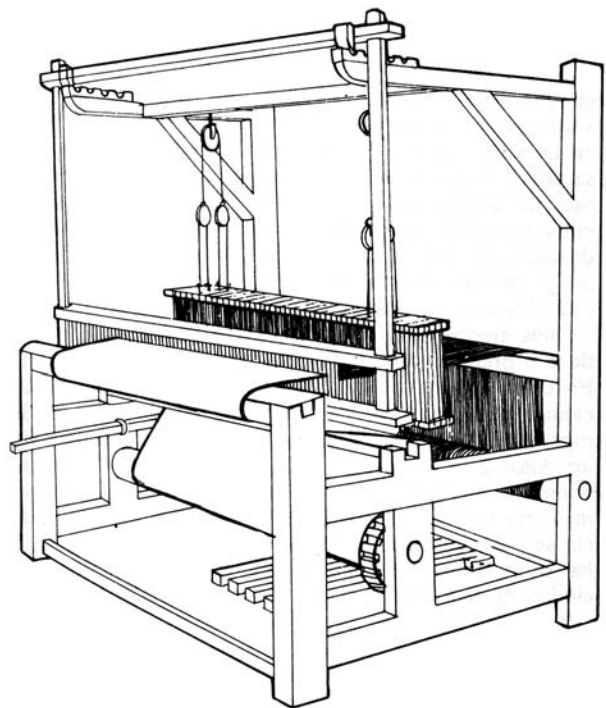
El mordente "... una sustancia natural o química que causa la ruptura de las cadenas moleculares de las fibras; de esta manera se fija a la fibra." (Arroyo, 2008: 43), generalmente por sales metálicas como el alumbre, sulfato aluminico potásico. Las cortezas y maderas son casi siempre mordentes naturales ya que contienen tanino, ácido tánico. También se utilizan como fijador los orines humanos y animales.

Agallas de encino, agritos, alumbre, cascalote, eugenia, guanacaste, piñoncillo, tequesquite y el xoconochtle, son algunos de los mordentes naturales utilizados.

3. Herramientas

Algunos de los procedimientos, técnicas y materiales que se conservaron aún después de la conquista fueron gracias a que la mujer permaneció en sus comunidades en el ámbito domestico; conocedora de todos los secretos de la tejeduría, se convirtió en la vocera de la tecnología textil que se expresa a través de signos gráficos que explican su cosmogonía y tradición.

Las herramientas que intervienen y facilitan la tarea del tejido básicamente son dos: el huso que interviene en el hilado y el telar que es donde se realiza el tejido en sí.



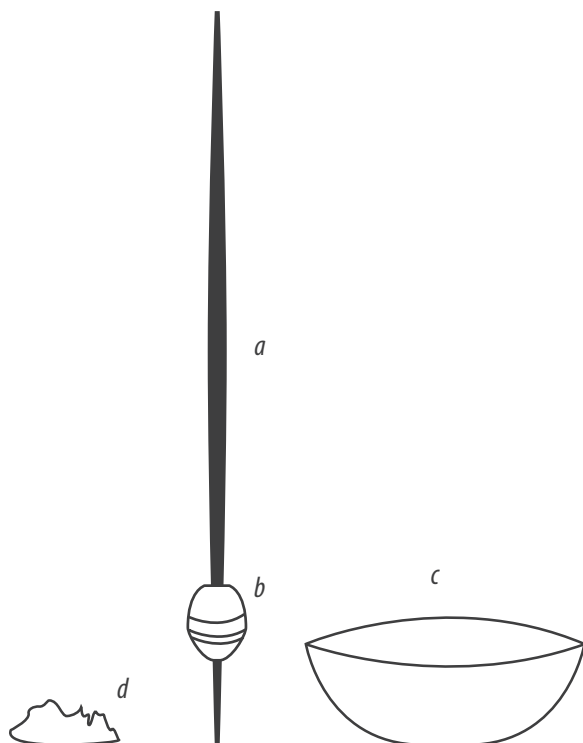
▲ *Telar de pedales*
Tomado del libro: *El traje de los indígenas de México*

- *Huso*, el huso es una herramienta que sirve para hilar las fibras en un solo hilo continuo; esta formado por un palo delgado pero grueso por el centro y puntiagudo en los extremos. A este astil se le coloca un disco llamado malacate cerca del extremo inferior, este disco actúa como volante que mantiene la rotación constante que se le imprime al palo. El tamaño del astil y el diámetro del malacate varían según el grueso de la fibra y la finura del hilo deseado.

El huso se coloca dentro de una jícara con un poco de cal como lubricante, para dar comienzo al proceso del hilado. *Ver lam. 6 al final del capítulo.*

- *Telares*, en el siglo XVI los españoles introdujeron la rueca o redina, herramienta para hilar la fibra, el urdidor rotatorio y el telar de marco fijo y pedales conocido como telar colonial. En este telar se pueden tejer telas de hasta 1.40 m de ancho; es usado por los hombres para tejer tapetes y sarapes.

En nuestro estudio nos enfocaremos en el telar de cintura por ser la herramienta en la que nuestros antepasados indígenas tejieron los signos gráficos



◀ *Huso*
a. astil, b. malacate, c. jícara, d. cal

que los protegieron de las enfermedades así como de los malos espíritus y por medio de ellos trataron de darle sentido al mundo natural; además de ser un instrumento que sobrevivió al tiempo y que actualmente esta en uso.

El telar de cintura, también es conocido como telar de otote, porque es construido con palos de esta vara. Esta formado por dos varillas paralelas llamadas enjulios; entre estos dos palos se tiende la urdimbre para el tejido. Una de las varillas se amarra a un árbol u objeto firme por medio de un cordel y el otro extremo con un cinturón o correa a la cintura de la tejedora; de ahí su nombre. Es una herramienta sencilla en su diseño, y esta compuesta de otros elementos como la varilla de paso, vara de liso, bobina, machete, templera, lanzadera y agujas o peines pequeños; en él pueden tejerse telas muy ornamentadas y complejas.

El largo de la tela depende de la distancia entre los enjulios, por lo que muchas veces para duplicar esta distancia se utilizan palos intermedios. Entre más hilos tenga la urdimbre más ancho será el enjulio, pero se verá limitado por el alcance de los brazos de la tejedora y el peso que pueda soportar en la cintura. Esto nos da como resultado telas de 45 cm. hasta 70 u 80 cm. dependiendo de lo complicado del ligamento.

Para montar la urdimbre es necesario endurecer con agua de maíz los hilos, después por medio de un cordel los extremos se amarran a los enjulios. Los hilos se dividen en dos grupos, en uno los pares y en el segundo los impares; se mantienen separados los unos de los otros por medio de un palo, generalmente de carrizo, llamado varilla de paso. A cada hebra par o impar se le fija con un cordel adicional a la vara de lizo.

Para formar la calada –espacio por donde pasan los hilos de la trama- es necesario subir o bajar estos palos con los hilos pares o impares. Los hilos de la trama suelen estar enrollados en la bobina; madero que en sus extremos tiene una ranura.

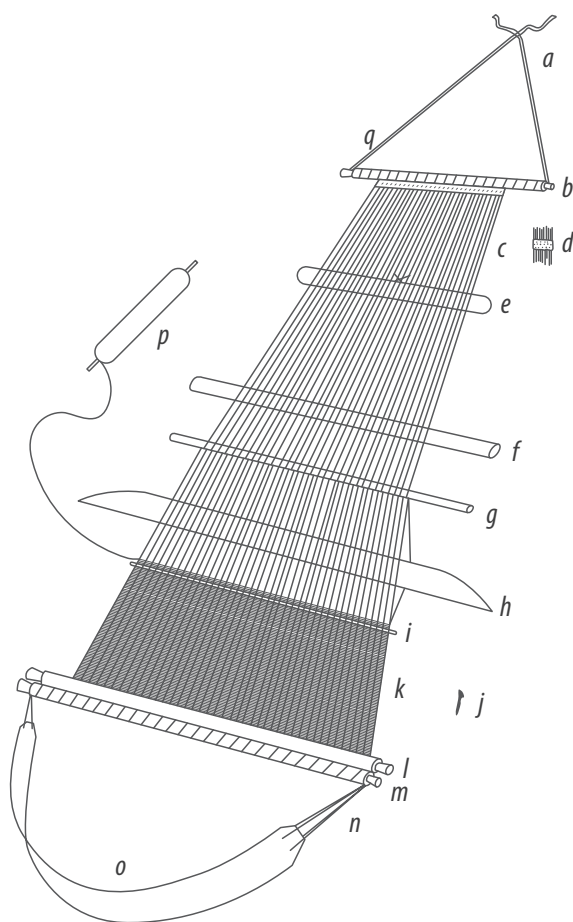
El machete –tabla plana- es un elemento muy importante, se utiliza para apretar la trama y abrir el espacio entre los hilos.

Para mantener ancho el tejido es necesario el templero o templete: vara prendida debajo de la tela; se suelen utilizar más palos cuando el tejido es complicado.

El telar de cintura permite tejidos con los cuatro orillos terminados, se logra comenzando el tejido y después volteando el telar para continuar tejiendo en dirección contraria; se pueden utilizar peines o agujas en lugar del machete, cuando éste ya no se pueda introducir debido al poco espacio entra las partes tejidas. Como prueba de que la tela se tejió en telar de cintura, se suele observar que esta unión sea visible.

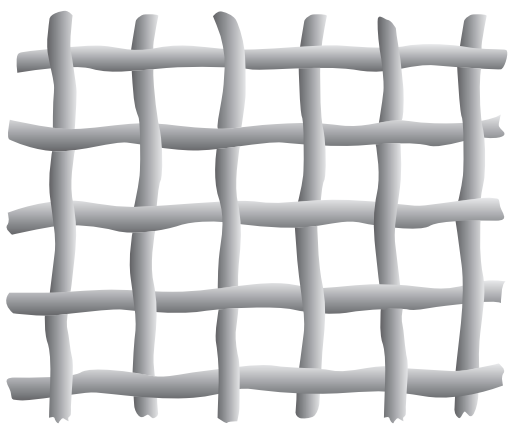
4. Ligamentos o técnicas de tejido

Para tejer se necesita una urdimbre, para obtenerla es necesario tender las hebras en dirección longitudinal; los hilos que se entrecruzan en ángulo recto con los hilos de la urdimbre son denominados trama. El entrecruzamiento de los hilos de la trama por la urdimbre da como resultado el tejido; la forma en que se entrelazan se le llama ligamento o técnica de tejido logrando con éste una variedad de texturas y diseños.



Telar de cintura

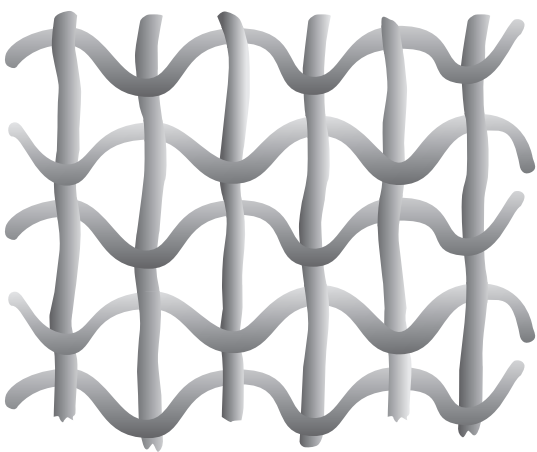
- a. cordel, b. enjulio, c. urdimbre, d. peine, e. amarre de hilos,
- f. varilla de paso, g. palo de lizo, h. machete, i. templero o templete,
- j. espina o aguja, k. trama, l. varilla auxiliar, m. enjulio, n. cordel,
- o. cinturón o correa, p. lanzaderas o bobinas, q. tela para terminar



Ligamento sencillo o plano

Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*

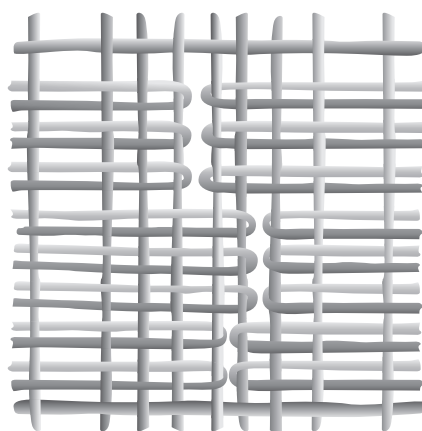
• *Tejido sencillo o plano*, también conocido como tafetán, es el ligamento más sencillo, consiste en cruzar alternadamente un hilo de trama con un hilo de urdimbre. Los hilos de la trama y de la urdimbre pueden variar o no su calibre, torsión o color y dar aspectos distintos sin alterar el ligamento. También se puede variar el número de hilos de trama, de la urdimbre o de ambos, obteniendo así efectos diferentes. Esta técnica es comúnmente utilizada para tejer líneas y cuadros.



Confite

Tomado del libro: *Origen del textil en Mesoamérica*

• *Confite*, para lograr una textura de relieve o afelpado, se afloja la trama y se saca con una aguja un bucle llamado confitillo. Con muchos confitillos unidos, se logra la textura deseada.



Tapicería

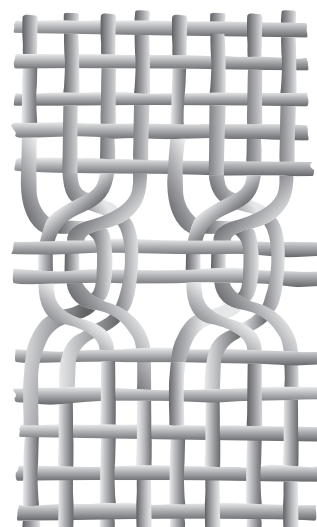
Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*

• *Tapicería*, cuando la trama no atraviesa por completo el ancho de la urdimbre se logra un ligamento de tramas múltiples que es característico en la tapicería; esto se logra cuando los hilos de la trama se entrelazan de trecho en trecho apretándose uno contra otro para cubrir completamente los hilos de la urdimbre. Se utilizan diferentes colores en áreas uniformes; éstas se pueden unir por varios métodos de entrelazado o bien separarse por ranuras; los dibujos o diseños se logran ver por ambos lados de la tela.

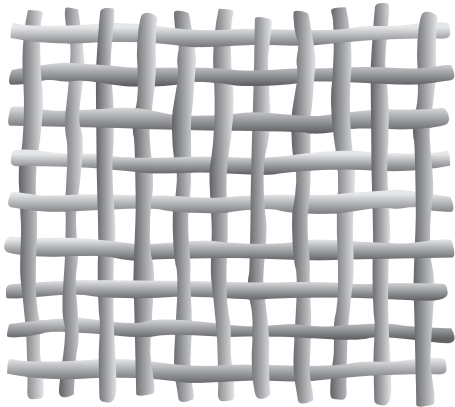
Cuando los hilos de la trama rodean un hilo de la urdimbre, tejiéndose regresivamente se logran ranuras verticales; a este tipo de tapicería se le denomina kilim.

Gasa

Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*



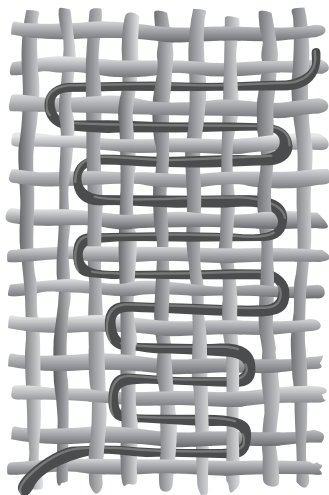
- *Gasa*, cuando se cruza un número de hilos de la urdimbre por encima de un número igual de hilos subsecuentes y se fijan con el paso de la trama se obtiene el tejido de gasa. Son muchas las combinaciones que permite esta técnica, resultando verdaderos encajes; la combinación del ligamento de gasa y el del tafetán es muy frecuente.



Sarga

Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*

- *Sarga*, si el diseño en el tejido tiene líneas diagonales como rombos o zig-zag es necesario utilizar el ligamento de sarga, que se logra pasando varios hilos de trama sobre otro de urdimbre, pero en la siguiente hilera se corre el inicio de cada basta.

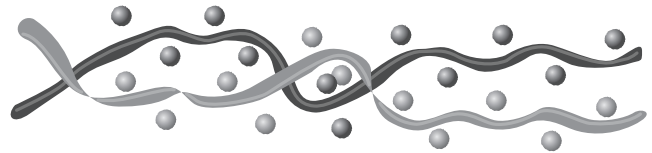


Brocado

Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*

- *Brocado*, el ligamento de brocado consiste en introducir a la trama y urdimbre hilos adicionales

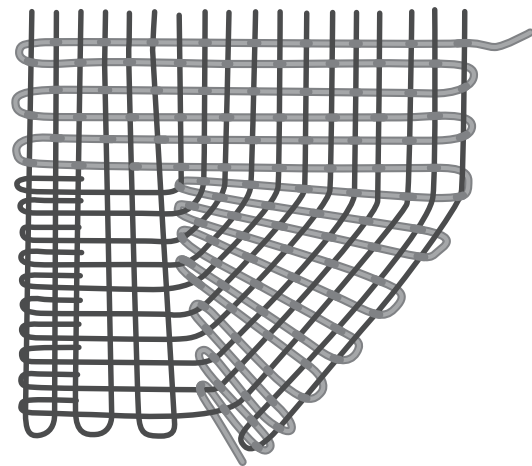
que en nada afectan a la estructura básica del tejido, pues pueden retirarse sin dañarlo. Los diseños en esta técnica se ejecutan mientras esta en proceso la tela, generalmente son geométricos, pueden combinarse diseños sobre todo el tejido o de manera aislada, es como un bordado que se va haciendo al mismo tiempo que se teje. Se decora estructuralmente sobre un tejido base como el tafetán, sarga o gasa.



Tela doble

Tomado del libro: *Origen del textil en Mesoamérica*

- *Tela doble*, tejer simultáneamente dos telas de diferente color y cruzarlas en determinados puntos, da como resultado una tela doble; el diseño puede verse por ambos lados, pero a diferencia de la tapicería, los colores de un lado de la tela están invertidos con respecto al otro.



Redondo o circular

Tomado del libro: *El traje de los indígenas de México*

- *Redondo o circular*, existe un ligamento muy refinado exclusivo en Mesoamérica llamado tejido de curva; consiste en que algunos hilos de la urdimbre se voltean, en un momento dado, uno por uno para convertirse en hilos de la trama. Según el número de hilos volteados es la curva que se logra, puede ser apenas una línea o puede ocupar toda la prenda dándole un aspecto de capa.

III. Textil

1. Vestido

El tejido de Oaxaca, hasta donde se ha podido documentar, ha sufrido transformaciones a lo largo de casi tres milenios; debido a la experimentación, apropiación de técnicas, materiales y diseños ajenos a las comunidades, como las venidas del viejo mundo, las de otras comunidades indígenas y las del México moderno. Siendo así que el huipil, el enredo, la faja y algunas telas para cubrirse o transportar la carga son de origen prehispánico; la falda, la blusa, el rebozo, el pantalón y la camisa se introdujeron al vestuario después de la conquista.

En las representaciones ceremoniales que se hacían en las pinturas de Mesoamérica, el sexo de los personajes no siempre es evidente, debido a que éstos llevan puestos trajes ceremoniales; hombres y mujeres vestían como deidades femeninas, reafirmando así la importancia de los atributos femeninos.

“En el pasado, los hombres mixtecos fueron grandes orfebres y las mujeres, notables tejedoras. Actualmente no han perdido su habilidad, ni su creatividad; siguen ataviándose con prendas regias, plenas de significado” (Lechuga, 1991: 224)

En la actualidad muchos grupos indígenas siguen portando vestidos femeninos en sus ceremonias religiosas. Puede pensarse que el vínculo que une a los pueblos indígenas con su pasado sean las fuerzas espirituales que están presentes en el textil por medio de signos gráficos y sus significados.

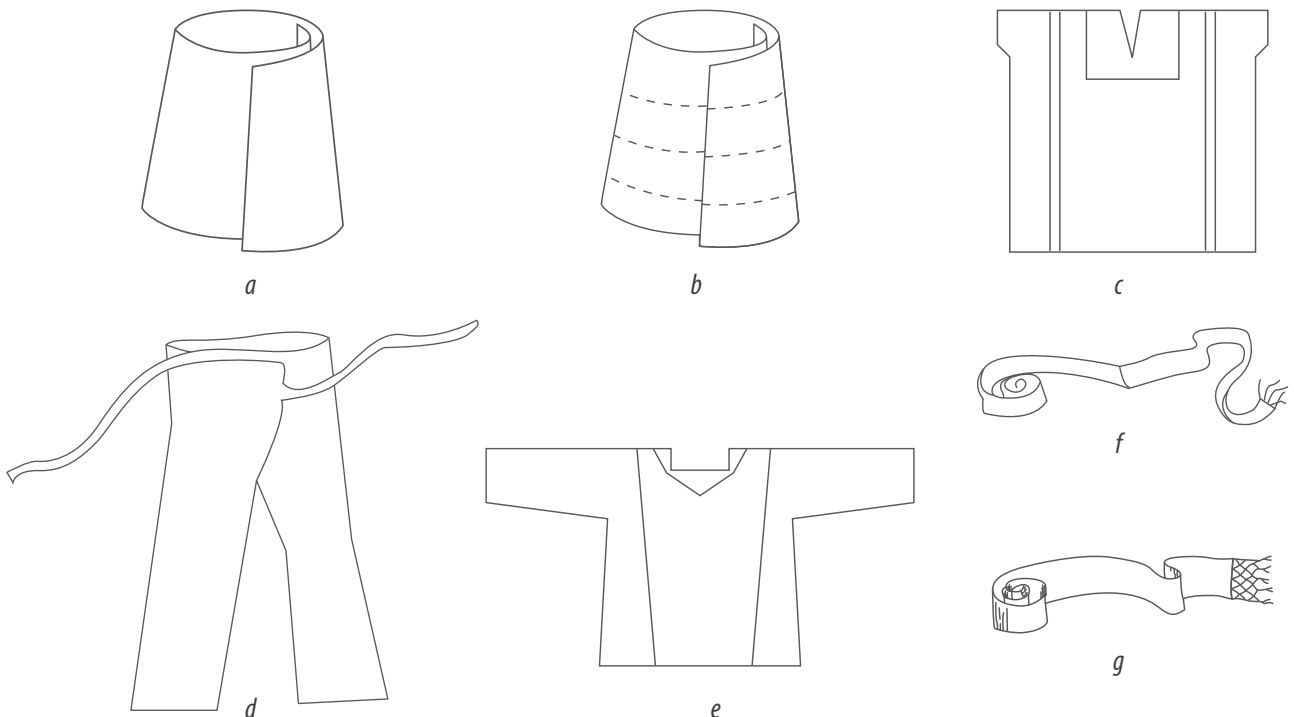
El tejido es parte importante en la vida indígena; la habilidad y capacidad para hilar, tejer o bordar son las que dan a la mujer prestigio en su comunidad, ya que cada signo gráfico tejido es una fuerza espiritual que une a la comunidad con su pasado y sus creencias. Las mujeres de edad avanzada, son las que suelen tener por experiencia, la maestría en el arte de tejer; éste es apreciado y criticado por su comunidad.

En la Mixteca de la Costa la forma del vestido básicamente es el mismo, la confección no ha cambiado desde los tiempos prehispánicos, lo que distingue a cada grupo es el color, las dimensiones y los signos gráficos que ornamentan sus telas.

Las prendas femeninas más usuales son el enredo o posahuanco, la faja o soyate, que es, con el que se sujeta el posahuanco y el huipil. En cuanto a la vestimenta masculina es sencilla; consta de un calzón que en mixteco se le conoce como *tutsaha*, un cotón o camisola, un ceñidor que colocan alrededor de la cintura, sombrero (en algunas regiones) de fieltro negro o palma trenzada a los cuales llaman *cotoxiñi*

Vestimenta tradicional

a. enredo, b. posahuanco, c. huipil, d. calzón, e. cotón, f. soyate o faja, g. ceñidor



y huaraches denominados *nditsan* en mixteco. No todos sus elementos son prehispánicos, el calzón y el algodón fueron impuestos en la colonia.

A. Femenino

El **posahuanco** es la prenda principal; el diseño es a base de líneas horizontales con pequeños dibujos “como cocolitos [hexágonos] y líneas en zig-zag, de color azul, púrpura y rojo (Lechuga, 1991: 220); los tejidos con hilos teñidos con tintes naturales adquieren una vital y mítica preferencia. Las líneas y la combinación de colores en el posahuanco tradicional de la Mixteca de la Costa identifican al pueblo al que pertenecen. Las mixtecas de Pinotepa de Don Luis se distinguen por su posahuanco de colores, el cual vistieron desde tiempos inmemorables. Se sujeta como anteriormente explicamos, con un soyate, tejido con algodón blanco y rojo.

Utilizan el posahuanco estilo Pinotepa de Don Luis las mixtecas de Santiago Pinotepa Nacional, Santa Catarina Mechoacan, Santiago Ixtayutla, Santa María Zacatepec, este último de la Mixteca de la Sierra. *Ver lam. 7 al final del capítulo.*

Las mujeres de Jamiltepec llaman al enredo *sa'ma* “sábana”; no usan faja para sostenerlo pues lo hacen por medio de dobleces. Usan tres tipos de enredo, el de colores, el blanco y el posahuanco.

- *Enredo de colores*, es de hilo blanco con una greca de colores y tejido en telar de cintura. Ruth Lechuga registro en los años 70 su uso en mujeres solteras y en fiestas.

- *Enredo blanco*, de hilo también blanco de dos lienzos unidos por medio de un hilo morado y tejido en telar de cintura. Se le denomina de “diario”; actualmente se confecciona también con tela de manta y cocido.

- *Posahuanco*, llamado en mixteco *ce'é* o *tsehe*, lo usan en la boda y cuando mueren; es estilo Pinotepa de Don Luis.

Hay dos clases de posahuanos ceremoniales, el mortuorio y el especial para bodas; ambos se tejen en telar de cintura con fibras de algodón y compuestos de tres lienzos. La diferencia radica en los signos gráficos que lo ornamentan. Los tintes que se utilizan son: el añil para la trama; para los hilos de algodón con que se tejerán los diseños o signos gráficos, el caracol púrpura y el hiladillo de seda se tiñe con grana cochinita. Los sobrios diseños quedaran dispuestos

en bandas horizontales sobre el cuerpo de la mujer.

El posahuanco más fino será el que escoja la mujer para que la acompañe en su funeral; el cual esta compuesto por nueve bandas en cada lienzo, cuatro delgadas y de color púrpura; tres anchas que combinarán con el diseño, de hilo azul que las mixtecas llaman *ratón*; y tres más con un diseño llamado ojito, en púrpura sobre hiladillo de seda rojo. El valor ceremonial que tiene el posahuanco mortuorio reside en la cantidad de hilo púrpura utilizado; esta prenda es vestida por la dueña en vida y es muy raro que lo herede. *Ver lam. 8 al final del capítulo.*

El posahuanco nupcial es ornamentado con formas de animales de la región y una que otra figura antropomorfa, según la tradición Mixteca debe ser regalado a la novia por la suegra y nunca debe ser usado como posahuanco mortuorio. *Ver lam. 9 al final del capítulo.*

En general los **huipiles** están compuestos de tres lienzos, alternando líneas horizontales blancas con otras ornamentadas con signos gráficos, predominando el color rojo. El lienzo de en medio, en la espalda y pecho debajo del escote, va entretejida una franja más ancha. Algunos pueblos acostumbra entretejer a los extremos del lienzo medio una línea vertical roja o azul; otros unen los lienzos por medio de listones, que también adornan el escote y algunos cuelgan sobre la espalda.

Para los brocados se utiliza lana, algodón o ambos y para las partes lisas algodón. Los huipiles pueden ser completamente confeccionados con hilos de lana para protegerse del frío o bien de algodón para el calor o fiestas y ceremonias.

El huipil de Santiago Jamiltepec, Jicaltepec y Santa María Huazolotitlán es tejido igualmente en telar de cintura, los tres lienzos se unen por medio de cintas de colores, alrededor del cuello se bordan diseños con hilos multicolores; en el de Santiago Jamiltepec y Jicaltepec signos gráficos geométricos triangulares y en el de Santa María Huazolotitlán signos gráficos geométricos triangulares y cuadrangulares así como flores y animales e invariablemente el águila bicéfala.

En Santiago Jamiltepec al huipil se le conoce en mixteco como *xico* y se producen cuatro tipos de ellos; el de diario, el de boda, el malacatero y el de blusa. El diseño casi no varía, lo que los diferencia son el uso y el tamaño.

- *Huipil de diario*, se usa para tapar, lo usan encima

del hombro como chal. Es el de mayor tamaño. Para entrar en las iglesias lo usan en la cabeza. La abertura del huipil les enmarca el rostro.

- *Huipil de boda*, se tejen con materiales buenos y por encargo de la madre del muchacho que se va a casar. Se acostumbra que la suegra se lo regale a la novia. Si el muchacho da el huipil con listones azules significa que la nuera es bien recibida, si por el contrario se entrega con listones de color rojo significa que no le simpatiza a la suegra. También se comenta que se le ponen listones azules por que representan la virginidad de la mujer, a quien no es virgen no le toca usarlos, aunque muchas mujeres dicen que no importa el color e incluso usan rosa. El modo de usarlo es introduciendo la cabeza y sin sacar los brazos por las aberturas que le corresponden. Sin embargo recientes investigaciones mencionan que lo usan de manera normal introduciendo cabeza y extremidades.

- *Huipil malacatero*, se tejen de coyuchi, tiene forma alargada, llega por debajo de las rodillas. Se caracteriza por los diseños tejidos en telar de cintura, que son los mismos que el enredo de colores, con figuras geométricas en serie a las cuales denominan: la greca de flor de coco, *tundoo ya taa* o flor cruzada, *yucu chata tiqui* o castilla de iguana y *xita xa'an* o memela de tortilla y tortilla de manteca.

- *Huipil blusa*, es de tamaño reducido, de un solo lienzo y llega a la altura del estómago. Se

confecciona con tela de manta y con maquina de coser. Se producen para venta, no para el uso de las mixtecas, sin embargo conservan los elementos tradicionales.

En Pinotepa de Don Luis el huipil es de algodón blanco; el de boda también pero lleva figuras entretejidas también de color blanco. Los lienzos, como en muchos otros pueblos, están unidos con hilos de colores cuando se trata de un huipil de uso diario, el de ceremonias o fiestas esta ornamentada con figuras humanas.

El modo de usar esta prenda es diverso; puede ir doblado sobre la cabeza, sujeto bajo los brazos tapando el busto o extendido sobre la cabeza con una jícara sobre él a modo de caso o sombrero. En las fiestas como el carnaval, el hombre personifica a una mujer en la danza, llevando puesto un posahuanco y huipil de boda que le pertenece al pueblo.

El **babero** o **mandil** es usado por la pinotepañas hace aproximadamente 35 años; cubre todo el frente dejando descubierta la espalda, se sujeta al cuello por medio de unas cintas, es confeccionado con telas industriales y adornando con encajes o ribetes con holanes.

En Jamiltepec las **fajas o soyates** son de color azul, tejidas en la Mixteca Alta y adquiridas en las ferias; en los demás pueblos el color que predomina es el rojo.

B. Masculino

Los hombres se visten con algodón –camisa sin cuello, con mangas rectas- y pantalón de algodón blanco, utilizan el algodón café -coyuchi- en algunos pueblos como San Juan Colorado y Pinotepa de Don Luis. Los jóvenes utilizan con mayor frecuencia prendas industriales como pantalones de mezclilla y camisas de popelina. “Los niños andan desnudos hasta los cinco o seis años. Después de esta edad visten como sus padres” (Acevedo, *et al.* 1993: 94).

El algodón tiene características particulares en cada pueblo: blanco en Jamiltepec; coyuchi en Santa Catarina Mechoacan; algunas líneas verticales de color púrpura en San Andrés Huaxpaltepec; líneas verdes entrecruzadas en Jicaltepec. El municipio que se ha especializado en la confección de indumentaria masculina es San Juan Colorado.



Huipil de diario. Santiago Jamiltepec, Oaxaca
Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca. Artes de México*



El calzón también es decorado con líneas delgadas, algunas teñidas con púrpura, a lo largo de las piernas. El ceñidor igualmente tiene características particulares pero todos tienen en común que son adornados en sus extremos por complicados anudados; su uso es más común entre los mandones, éste puede medir hasta 2 metros de largo por 25 centímetros de ancho; podría ser una reminiscencia del *maxtlatl* prehispánico. Es tejido con algodón blanco finamente listado con hilos teñidos con caracol púrpura y en sus extremos rematada con una cenefa multicolor, al igual que el posahuanco ceremonial, los morados son teñidos con caracol púrpura, los rojos con grana cochinilla y los azules con añil.

Babero y posahuanco
Tomado del libro: *El caracol púrpura*



2. El color como complemento

Para que los objetos de uso cotidiano como la indumentaria, utensilios de trabajo, objetos rituales brindaran al individuo protección y felicidad debían pigmentarse con sustancias naturales, ya que provenían de plantas, árboles y animales con “un principio vital poderoso, de orden sobrenatural y que influye en el destino humano” (Arroyo, 2008: 21). El color es un código visual que expresa una estética propia, permitiendo una lectura precisa. Indica género, condición, rango social y pertenencia; además identifica regiones, ecologías, tipo de producción y propiedades.

El color sirve como distintivo; un signo de diferenciación que hace que un individuo o un grupo se distinga de otro. Los colores comunican, tienen una función social, por medio de ellos pueden distinguirse individuos y grupos o bien la permanencia a ellos.

Georges Roque divide en tres niveles la función que tiene el color en la manera de distinguirse un colectivo o un individuo.

1. La función de pertenencia o reconocimiento entre los miembros de un mismo grupo y a la vez distinguirse de otros grupos: dos aspectos inseparables. No se toman en cuenta las diferencias de cada individuo dentro del grupo; éste se mira como algo homogéneo, lo que le permite ser reconocido por la diferencia que tiene contra otros grupos. Esto es evidente en la indumentaria tradicional. *Ver lam 10 al final del capítulo.*

2. Función de distinción dentro del grupo, por medio de niveles sociales o jerarquías; en el mundo prehispánico el color era usado en la tinción del textil para distinguir a cada estamento. Actualmente el uso de ciertos colores usados en la indumentaria indígena sirve para saber si la persona que los usa es un alto mando. Los miembros más ancianos y destacados de las comunidades de Oaxaca aún usan como en el pasado, los ceñidores, soyates y paños rojos como signos de respeto que los hace merecedores de un trato especial. *Ver lam 11 al final del capítulo.*

3. Consiste en distinguirse como individuo por medio del uso de colores dentro de una homogeneidad, el color permite diferenciar lo propio. En este nivel también se encuentra la función ostentadora del color cuya función es llamar la atención; como seducción o como personalidad. *Ver lam. 12 al final del capítulo.*

Ninguno de estos tres niveles excluye necesariamente a los otros dos, al contrario se combinan y complementan.

Los colores y sus combinaciones se seleccionan, no por intuición, sino porque corresponden al mundo cultural que nos rodea, esto “es el conocimiento no explícito adquirido en el seno de una cultura a través de la percepción de los códigos cromáticos” (Roque, 2003: 19).

Existen varios aspectos que contrastan en el determinismogeográfico del color como las estaciones del medio ambiente, los conocimientos históricos y las condiciones sociales; imprimiendo una dinámica en las costumbres. Si bien el color es percibido entre los seres humanos de manera universal; es a la vez relativo, ya que corresponde a patrones culturales y no a categorías absolutas, inscribiéndose en el campo de la semiótica.

Los ejemplos del color en la época prehispánica provienen de los estamentos superiores, por lo que el acceso al color era un privilegio del rico y poderoso; quizá el color podía verse y sentirse en el pueblo en las ceremonias públicas.

De ahí la jerarquía de colores, con el color rojo en la cúspide.

La sangre es el líquido vital para la existencia de todo ser vivo, los antiguos prehispánicos lo relacionaban con el líquido que secretaba el caracol púrpura, se le consideraba sagrado y se ordeñaba cada 28 días. Entre los períodos de tinción, el color rojo del tinte, los ciclos lunar y menstrual parece existir una relación simbólica, lo que explica su importancia en los pueblos mesoamericanos y entre los actuales grupos indígenas.

El período de la menstruación entre los pueblos mesoamericanos tenía una relación directa con la fertilidad de la tierra y las cosechas. La mujer es fisiológicamente estéril cuando pasa por este período, pierde su fertilidad con la pérdida de sangre; es por ello que se les prohibía acercarse a las cosechas por miedo a perderlas o a que se secan los campos.

La muerte también estaba ligada con este período; así que cada 28 días se abre o cierra la posibilidad de la vida. La sangre porta vida pero se pierde durante la menstruación, el tinte del caracol púrpura es necesario para recuperar esa sangre y revitalizar la vida. El caracol es para los pueblos indígenas un símbolo de vida y maternidad; “con la tinción se acaba

la muerte, dando paso a la renovación y a la fertilidad en la naturaleza y el cosmos” (Turok, *et al*, 1988: 140).

El elemento sangre es la relación simbólica que hay entre el tinte del caracol púrpura y la menstruación; la sangre es un “líquido por el que fluye la vida; el color rojo de la sangre simboliza, en las culturas prehispánicas, el astro padre, el sol y el fuego, representante de la fuerza y el poder” (Ídem). Es por ello que el color púrpura sea representado como la intensificación del color rojo y se interprete como el color del poder, la fuerza y la vida fértil. Por último el ciclo lunar se vincula con la menstruación y el período de tinción por la coincidencia analógica del número 28.

Todas estas razones explican porque actualmente las mujeres mixtecas se protegen con un posahuanco que fue tejido con hilos, entre otros, de color púrpura; en su vida lo utilizan por lo menos en dos momentos importantes. El primero es el matrimonio que al usarlo están protegidas contra la esterilidad porque ha adquirido la vitalidad de la sangre del caracol. El segundo es en su muerte; cuando sea sepultada el objeto más importante que la acompañara en su viaje, será el posahuanco que también la acompañó en su vida fértil, regresando la vida y la fertilidad al cosmos de donde las tomo prestadas.

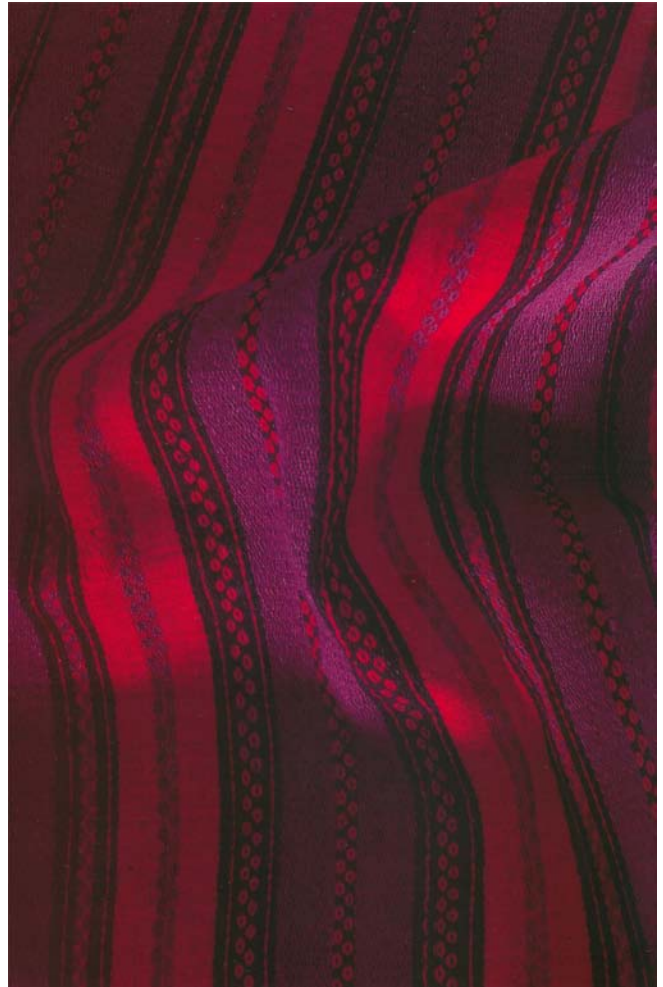
“De esta manera, el cuerpo y el posahuanco de la mixteca –como parte integral de su vida terrena- son devueltos al creador para que él disponga su nuevo destino, ya sea en la tierra, en otras mujeres o quizá en nuevos caracoles púrpura. Es un ciclo espiral que se abre al infinito, es la espiral creada del caracol marino; espiral cuya renovación y perpetuación yace en los *tix+nda cayi huhva* y sus mujeres; espiral divina *Ehecatl Quetzalcoatl*, la vida regresa a la vida a partir del dramático trance de la muerte” (Turok, *et al*, 1988: 141).



▲
Lam. 1
Algodón blanco, café y verde
Procedencia: Oaxaca
Tomado del libro: *El hilo continuo*

▶
Lam. 3
Detalle posahuanco mixteco
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado de la revista: *Textil mexicano*

Lam. 2
Madeiras de lana
Tomado del libro: *Tintes Naturales Mexicanos*





▲
Lam. 5
Detalle de enredo
Procedencia: Jamiltepec, Oaxaca
Las urdimbres de seda magenta rosácea y rojo vino muestran las máximas de absorción características para la cochinilla.
Tomado del libro: El hilo continuo

Lam. 7
Mujer en mercado
Procedencia: Pinotepa de Don Luis
La mujer porta el posahuanco tradicional que sujeta con un soyate de color rojo
Tomado del libro: El hilo continuo



▲
Lam. 4
Cambio de tonalidades
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado del libro: El caracol púrpura

Lam. 6
Tejedora mostrando huso
Procedencia: Jamiltepec, Oaxaca
Hecho de madera de mangle con malacates de barro
Tomado del libro: El hilo continuo





▲
Lam. 8
Posahuanco mortuorio
Tomado del libro: *El caracol púrpura*

Lam. 10
Mixtecas comerciando
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado del libro: *El caracol púrpura*
▼

▲
Lam. 9
Posahuanco nupcial
Tomado del libro: *El caracol púrpura*



▲
Lam. 11
Soyate
Procedencia: Pinotepa Nacional
Tomado del libro: *El hilo continuo*

◀
Lam. 12
Artesana Mixteca
Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca
Tomado del libro: *Museo Nacional de Antropología México*

Notas

1. A finales del siglo X, se crea en al-Andaluz una técnica totalmente original e innovadora, la denominada cuerda seca. Es una técnica muy laboriosa que consiste en el perfilado sobre un fondo esmaltado de los motivos, generalmente geométricos, que configuran la decoración de la pieza, mediante un material –grasa especial- que impide el contacto entre los esmaltes. Se rellena cada zona de color con esmalte (una especie de vidrio en polvo diluido) quedando en el interior de las superficies delimitadas por los contornos. Esta técnica surge como reacción al problema del corrimiento del cobalto sobre el esmalte, que impedía la clara definición de los contornos. Este sistema permitía, como variante del vidriado normal, que los colores se mantuvieran separados entre sí, delimitados por unos pequeños relieves, sin llegar a fundirse y mezclarse ya que no tenían contacto entre ellos. A partir de entonces, se desarrolla la policromía, pues se facilita el manejo y combinación del repertorio cromático en la pieza. Se diferencia rápidamente de otras técnicas, ya que se aprecia como las diferentes partes del dibujo quedan en relieve y una especie de cordón fino entre un color y otro a modo de incisión.

2. En el libro *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana* la maestra Leticia Arroyo Ortiz explica con detalle los métodos para matar a la grana cochinilla.



▲
Cerámica
Técnica: Cuerda Seca

Capítulo tres

Análisis del signo gráfico

I. El signo gráfico en el textil

1. Diseño en el textil

El tejido ha dado soluciones a problemas precisos y urgentes del vivir humano; cada tela tiene un sentido único y propio con carácter espiritual. El textil es portador de significados por medio de signos gráficos que trascienden y embellecen más allá de lo humano. Como producto artesanal el textil esta considerado parte del arte popular.

Los signos gráficos que se tejen en los textiles provienen de fantasías, mitos y creencias religiosas, las tejedoras cuentan historias que para ellas son reales pues provienen de una tradición ancestral que heredaron de los prehispánicos; elaboran tejidos funcionales para su comunidad y representan en ellos elementos importantes que dan cohesión y fisonomía propia a la comunidad a la que pertenecen.

La unidad del cosmos y sus elementos: cielo, tierra, dioses, hombre, naturaleza y el mundo inferior, son la base de la concepción del mundo prehispánico. Todo se rige bajo la misma ley, están ligados inexplicablemente entre sí y con el todo, y el hombre es el encargado de vigilar, cooperar e integrarse al orden del universo, esto sirve para regular la vida personal y colectiva, (Miyasako, 2009: 16). Para los indígenas existe una fuerza que vincula la vida con las fuerzas divinas; en general los signos gráficos que se tejen están ligados a la vida cultural y religiosa de la comunidad, adquiriendo poderes especiales y utilizados en rituales religiosos.

A. El signo gráfico en el tiempo

Con la conquista española y la labor de evangelización, los signos gráficos aumentaron sus significados gracias a la fusión visual y sincretismo de estas dos culturas; muchos signos gráficos se modificaron y otros tantos se crearon, (como se ha tratado en el capítulo 2). Como parte de la tradición textil, las tejedoras continúan reproduciendo signos gráficos prehispánicos, aunque el signo sigue siendo el mismo, el significante ha sufrido transformaciones, ya sea por el sincretismo de creencias y tradiciones o por la desaparición de éstas; resultando así que en el presente el sentido es distinto, en muchos casos, al que se le dio en su origen antiguo.

Muchos diseños y con ellos los signos gráficos, se han pasado de generación en generación gracias a que las tejedoras experimentadas los conservan en la memoria y se los enseñan a las más jóvenes inexpertas o bien cuando las madres enseñan a sus hijas esta tradición artesanal.

Existe en Oaxaca un amplio inventario de diseños, resultado de la diversidad de materiales y técnicas de tejido; la manipulación de los hilos ha permitido lograr texturas y vigorosidad en los diseños.

Escudo indígena

Cultura: Mixteca

Periodo: Posclásico

Procedencia: Yanhuitlán, Oaxaca

Tomado del libro: Museo Nacional de Antropología de México



B. Influencia

El signo gráfico en el textil ha sido muy importante en las demás creaciones artísticas; en la época prehispánica los diseños del textil se reproducían en finas joyas, cerámica policromada y en mosaicos decorativos de la arquitectura monumental como edificios y tumbas de Mitla. El broche de Yanhuitlán, ornamento mixteco de oro y mosaico de turquesa, esta decorado con la greca escalonada, motivo común en los textiles mesoamericanos.

La greca escalonada es un signo gráfico abstracto, cuya característica principal es la continuidad, puede formar cadenas o presentarse de manera consecutiva por medio de la alineación de los elementos en forma lineal. En cuanto al ritmo oculto, además de existir una repetición de signo gráficos y colores hay una repetición de sistemas de relaciones entrelazadas, del cual aparecen elementos variados con un ritmo infinito.

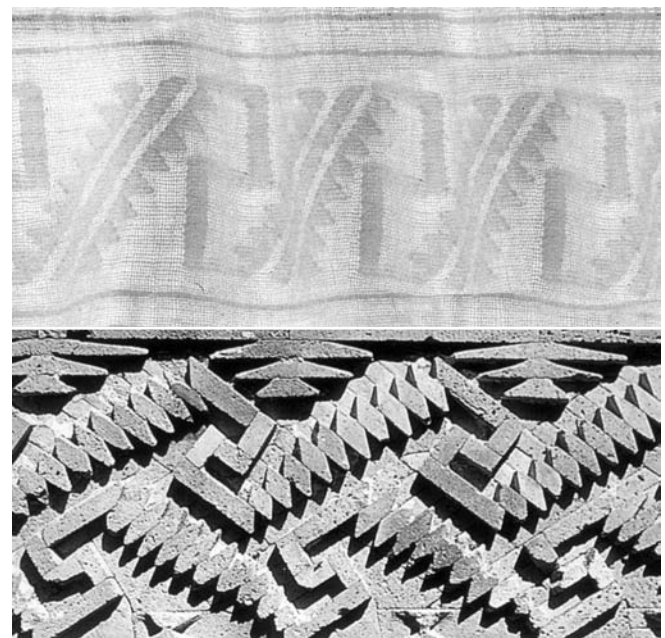
En la Mixteca de la Costa, antes se usaban los huipiles ceremoniales brocados en blanco sobre blanco y eran ornamentados con signos gráficos geométricos que se asemejan mucho a algunas tallas de Mitla.

Huipil de boda

Procedencia: Pinotepa de Don Luis

Tomado de la revista: Textiles

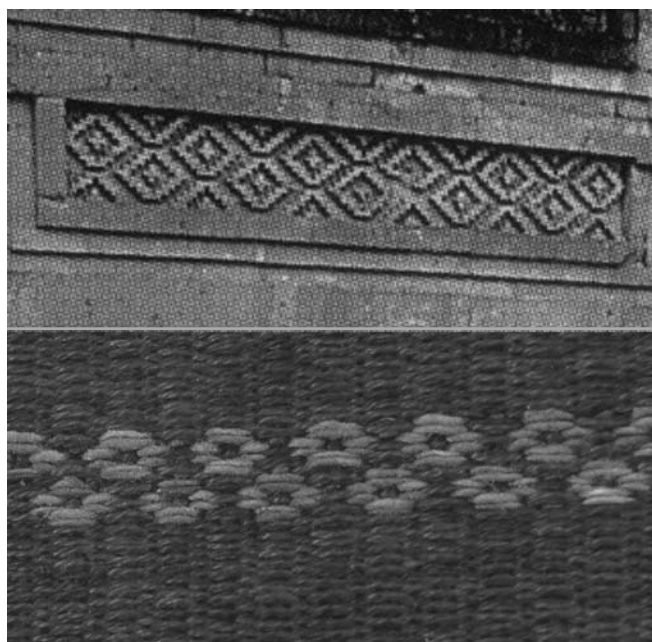
de Oaxaca en Artes de México



Detalle de mosaico de piedra

Procedencia: Mitla

Tomado del libro: El hilo continuo



▲ *Detalle de mosaico de piedra*
 Procedencia: Mitla
 Tomado del libro: *El hilo continuo*

▲ *Posahuanco*
 Procedencia: Pinotepa de Don Luis
 Tomado del libro: *Textiles from Mexico*

II. Características del arte Textil

El antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla propone en su libro *Arte popular mexicano*, que las artesanías mexicanas, entre ellas la tejeduría, poseen cualidades, características y valores generales. Entre las características que destaca pueden formarse dos grupos; las características conceptuales y las características formales. Algunas de los elementos de cada grupo se complementan, por lo que en esta tesis se le ha unido en un solo punto.

1. Elementos conceptuales

A. Principios universales

Existen principios fundamentales o universales que se hayan en las obras de creación humana, independientemente del grado de adelanto de la cultura a la que pertenecen. Desde que el hombre existe en el mundo ha observado los mismos fenómenos naturales; el mismo sol, la misma tierra, y ha tratado de explicarlos o interpretarlos según sus conocimientos y creencias.

Categorías del arte textil*	
Conceptuales	Formales
• Principios universales	• Línea
• Estilo general	• Trazo, silueta o delineado
• Forma	• Color
• Medios de expresión	• Textura
• Representación de lo imaginario	• Proporción
• Fundamentos sociales	• Distorsión exagerada
• Emotividad creativa	• Perspectiva compuesta
• Forma integral	• Interpretabilidad de la forma
• Sintetización	• Forma y significado
• Barroquismo	

* Tabla basada en la clasificación que propone Rubín de la Borbolla para las artes populares

El imaginario colectivo trasciende diferentes culturas; su contenido no es capaz de llegar a la conciencia, más bien tiene cierta disposición a reacciones idénticas. Es inherente al hombre definir y entender lo que ve, así como su ser y su acontecer, imitando en sus signos gráficos propiedades y acciones de los objetos modelo.

La interacción que tiene con su entorno le permite sentirse parte de él, mantiene una relación espacial, se ubica y dimensiona; experimenta la luminosidad, el colorido. Por medio de la observación de los fenómenos naturales sabe que hay magnitud, dirección y movimiento. La interpretación de todos estos aspectos le ha dado motivos para aplicar en sus creaciones plásticas signos gráficos; componer, diseñar y ornamentar los utensilios de la vida diaria así como los ceremoniales, formando parte esencial en la vida del hombre.

Para hacer esto posible se ha valido de las categorías de la forma y color como la proporción, equilibrio, simetría y ritmo por mencionar algunas. Algunos de los signos gráficos han sido similares en forma y diseño en muchas de las culturas del mundo; la representación de animales, vegetales, hombres, figuras geométricas y escenas de actividades humanas son un ejemplo del modo de capturar en algo particular un significado universal.

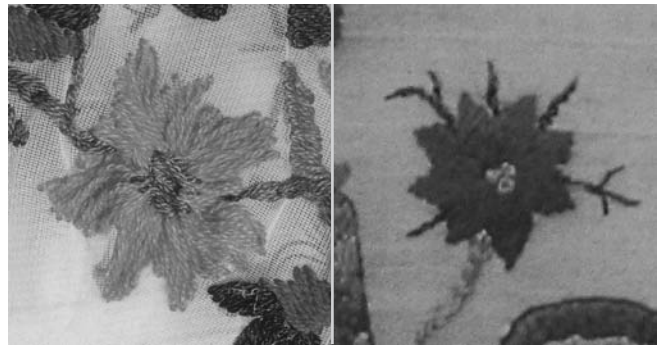
Sabemos gracias a la arqueología que el hombre tiene un sentido nato para la geometría. Existen signos primarios en las culturas prehistóricas y antiguas que tienen un alto grado de coincidencia morfológica y significativa, en algunos casos idénticos; el Sol con su representación circular y la Luna con la falciforme son un ejemplo de ello.

a. Representaciones

Entre las representaciones comunes a todas las culturas están las fitomorfas, zoomorfas, antropomorfas, astrales, formas abiertas y formas cerradas.

Como representaciones *fitomorfas* entendemos aquellas que imitan a los vegetales, las *zoomorfas* a los animales, las *antropomorfas* al hombre, las *astrales* a los astros, las *formas cerradas* son las figuras geométricas básicas como el círculo, cuadrado y triángulo y las *formas abiertas* la cruz y la flecha.

Existen pruebas de que la tendencia que opera en la percepción es la que apunta a la estructura más



Representaciones fitomorfas

Detalle de huipil

Procedencia: San Pablo la Laguna, Guatemala

Tomado del libro: *Textiles from Guatemala*

Detalle de huipil

Procedencia: Huauzotitlán, Oaxaca
Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca en Artes de México*



Representaciones zoomorfas

Detalle de huipil

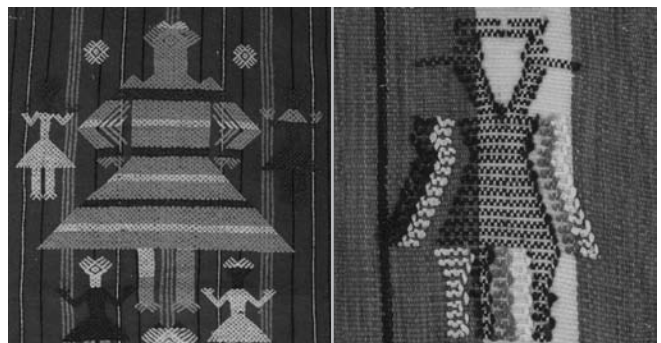
Procedencia: Chuarrancho, Guatemala

Tomado del libro: *Textiles from Guatemala*

Detalle de faja femenina

Procedencia: Santo Tomás Jaliesca, Oaxaca

Tomado del libro: *La mano artesanal*



Representaciones antropomorfas

Detalle de rebozo

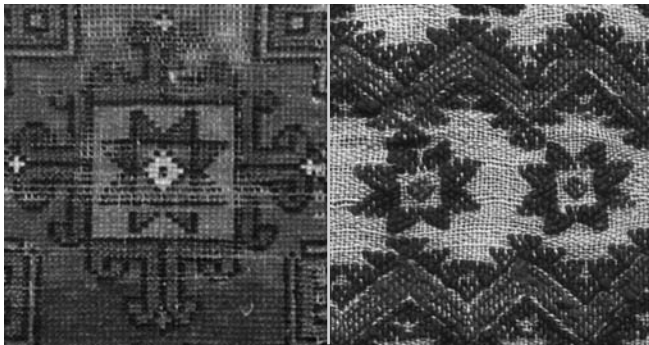
Procedencia: Chichicastenango, Guatemala

Tomado del libro: *Textiles from Guatemala*

Detalle de huipil

Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca

Tomado del libro: *Textiles from Mexico*



Representaciones astrales

Detalle de alfombra
Procedencia: Oriente
Tomado del libro: Oriental Carpets

Detalle de huipil
Procedencia: San Bartolo Yautepec, Oaxaca
Tomado del libro: El hilo continuo

simple; una forma regular, simétrica y geométrica son las posibilidades más recurrentes si el objeto y las circunstancias lo permiten.

Para explicar la preferencia de las formas circulares, Rudolf Arnheim se basa en la tendencia fundamental hacia la forma más simple en el comportamiento visual motor. El uso de los anillos, esferas y discos en las representaciones primitivas de la tierra y el universo, son debido a que la forma circular es la más universal e inespecífica. "... con su simetría central no se pronuncia por ninguna dirección en particular, es el esquema visual más simple" (Arnheim, 1989: 199). Siempre se procede de lo más simple a lo más complejo.

B. Estilo general

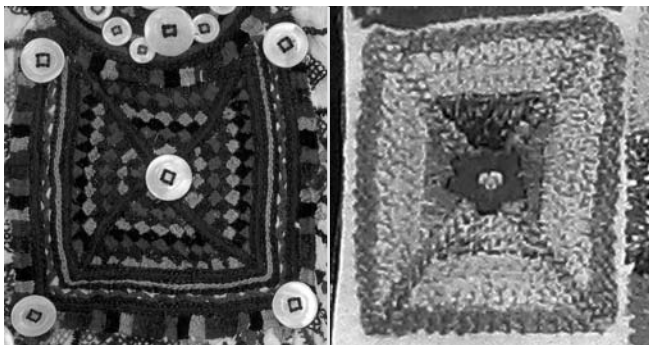
No obstante cada cultura, región o pueblo tienen características formales específicas en sus creaciones artísticas que los distinguen de las demás, muchos de los signos gráficos que se utilizan para diseñar una tela provienen de la misma forma pero se representan de diferentes maneras y expresan lugares geográficos, pertenencias, naturalezas, animales, vegetales, etc. Éstos son creados en la mayoría de los casos por la cultura, además deben ser útiles, entendidos y propios.

Cuando en una estructura global se organizan y definen la función de una abundancia de significados y signos gráficos de una manera simple se puede decir que hay un orden. Esta organización tiende a que la estructura perceptual sea lo más definida posible. La unificación, acentuación de la simetría, la reducción de rasgos estructurales, la repetición, el abandono del detalle discordante son parte de la nivelación.

El estilo del arte textil en la Mixteca de la Costa es identificable por ser exacto y figurativo, en él predomina el orden y uniformidad en la disposición y orientación de sus componentes gracias a la simetría, lo lineal y lo geométrico así como a la repetición de signos gráficos.

a. Forma

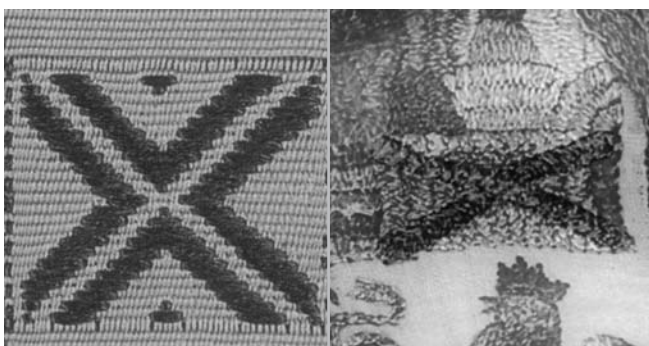
Dentro del estilo que define la identidad se encuentra las formas fundamentales, básicas (punto, línea, plano y volumen) y dinámicas que enriquecen las artesanías. Se han desarrollado formas específicas para cada una de ellas, así los tejidos de la Mixteca de la Costa de Oaxaca, como en la gran mayoría de grupos



Representaciones de formas cerradas

Detalle de textil
Procedencia: Merina, Madagascar
Tomado del libro: Silk in Africa

Detalle de huipil
Procedencia: Huauzotitlán, Oaxaca
Tomado del libro: La tejedora de vida



Representaciones de formas abiertas

Detalle de textil
Procedencia: Merina, Madagascar
Tomado del libro: Silk in Africa

Detalle de huipil
Procedencia: Huauzotitlán, Oaxaca
Tomado del libro: La tejedora de vida

indígenas, el telar de cintura limita a las tejedoras a realizar signos gráficos geométricos; la línea se usa como contorno y el color como plano. No existe la tercera dimensión y la profundidad espacial, cuando la hay, se da por ilusión. Las formas utilizadas son básicas y esenciales con esquematizaciones sencillas y con gran importancia del subconsciente. Los signos gráficos pueden repetirse de manera uniforme y cubrir gran parte de la tela o bien ornamentar el borde como un simple trazo por medio de la repetición del signo gráfico formando módulos.

Con la técnica de bordado se pueden lograr las curvas con gran facilidad pero el estilo de la forma generada en el telar de cintura influye fuertemente en esta técnica, por lo que es común encontrar figuras geométricas bordadas.

Rudolf Arnheim, hace una separación entre forma visible y palpable a la que denomina en inglés como *shape* y a la forma general, invisible como *form*. La forma visible es controlada por una estructura invisible o conceptual. En el tejido la estructura también está presente; puede notarse que hay líneas estructurales conceptuales reguladas que organizan los signos gráficos en el espacio.

Con la estructura se pretende que todo encaje armoniosamente, orgánicamente y a menudo simétricamente para reproducir el signo gráfico tan claro como sea posible. Los signos gráficos del textil son figurativos con cierto grado de abstracción (sin llegar a no ser identificable), es decir, existe un tema que podemos identificar, por lo regular se representan formas naturales con rasgos simples, regulares y simétricos.

C. Medios de expresión

El artesano, creador de signos ha encontrado en el uso de técnicas artísticas los medios para expresar su cultura y creencias. Las tejedoras mixtecas comunican en las telas por medio de signos gráficos toda su fe; reconocen la fuerza extraordinaria de los hilos otorgándole al textil un significado y perpetuándolo mediante el tejido.

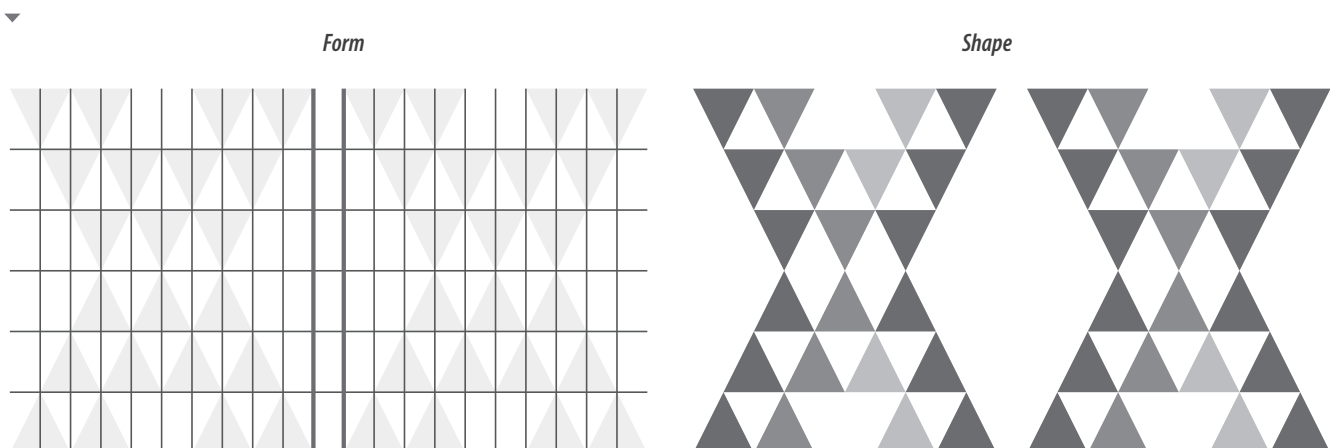
Encuentran en el tejido un modo de expresión que se remonta a épocas antiguas, ahora ellas conservan y comunican en sus telas signos gráficos que representan su cosmovisión, tradición y creencias. Por medio del signo gráfico, la forma y el color se puede saber la jerarquía del portador, si una mujer es soltera o casada. Algunas tejedoras además de los signos gráficos tradicionales, incorporan a sus telas historias propias.

a. Representación del imaginario

La tejedora está tan familiarizada con los signos gráficos y diseños que le es muy fácil representarlos con modelo o sin él. En la época prehispánica los expertos suponen que las tejedoras no bocetaban sus ideas; el signo era representado mediante el desarrollo de una memoria excepcional. La representación visual era producto de estados de ensoñación donde se mezclaban de manera orgánica los signos del mundo mítico y religioso. Las primeras formas que imitaron de la naturaleza fueron animales, astros y vegetales.

Entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, filosofía y magia, se encuentra el símbolo con su valor no expreso. Es un mediador

*Detalle de huipil de gala de San Pedro Jicayán, Oaxaca
Tomado del libro: Diseños mexicanos*



entre lo consciente y comprensible -visible- y lo inconsciente -invisible-. Adrian Frutiger lo denomina como signo-símbolo, uniéndolo con una de las tres clasificaciones del signo (índice, icono y símbolo) con respecto a su referente.

La conciencia humana se despierta por medio del signo-símbolo y es transmitida por éste como un acto espiritual. Los signos-símbolos contenidos en el imaginario colectivo o inconsciente colectivo son comunes y traducidos a un lenguaje racional (en este caso visible) también común, estableciéndose en el subconsciente y por ello nos resulta natural. Adrian Frutiger menciona que la estilización hacia el signo es en función de criterios simbólicos más que en un juicio de adorno o gala.

El signo gráfico sustituye al objeto, pero al objeto de la concepción mítica, aunque algunas de las veces el signo del objeto mítico tiene semejanzas visuales con el fenómeno natural, éste no influye de manera definitiva; la relación es exclusivamente de magia y de fe "... la forma es el producto de su concepto mítico-religioso" (Miyasako, 2009: 22). Umberto Eco define que ésta relación signo y objeto se determina por una ley.

"Una figura, un signo que, por contra, sólo es usado para describir o representar algo concreto, determinado, sea situación o evento deja de ser un símbolo" (Frutiger, 1994: 225). El signo tiene una designación referencial, es una razón ilustrada.

Actualmente las tejedoras representan el objeto tal como ellas quieren o bien como la tradición lo indica y no necesariamente como es en realidad. El mito se encuentra representado en el signo gráfico. La importancia del significado ritual de la hebra y el tejido como símbolo femenino en la época prehispánica, actualmente es comparado con los mitos mixtecos donde sobresale el concepto e importancia del hilado y tejido.

b. Fundamentos sociales

La comunidad se rige por fundamentos sociales que deben estar en armonía con los mecanismos de la cultura que los produce. Estos fundamentos sociales sirven al arte textil como orientación y de ellos depende su funcionalidad. La experiencia humana es muy importante en la repretación de tópicos universales; por medio de ella se le da validez a las invenciones o situaciones nuevas que plantea la

imaginación.

Rubín de la Borbolla enlista tres fundamentos comunes:

1. Los conocimientos del grupo
2. La tecnología desarrollada en cada artesanía
3. El arte; los conceptos y normas estéticas que ha creado

El factor socio-religioso, socio-mágico ha sido en todas las culturas y en todas las épocas el motor en la vida del individuo; que una tela sea funcional, que resuelva necesidades espirituales, religiosas y creativas depende mucho de sus fundamentos. Los signos gráficos son el resultado de creencias que se eternizan aún cuando la causa de su motivación haya desaparecido.

Como parte esencial en la tejeduría está la funcionalidad para la vida y la subsistencia del hombre; los signos gráficos que la ornamentan forman parte del proceso creativo, es por ello que no causan desequilibrio ni un obstáculo para la tejedora. Cada textil basa su importancia en la producción hecha por las mujeres del pueblo con los materiales que la tierra les provee, por lo que debe portarse con orgullo ya que es el reflejo de un esfuerzo personal para un bien social.

Al encargarse de diseñar y plasmar los signos de su cultura en los textiles, también son ellas las que integran de manera creativa las influencias que provienen de otras culturas -materiales, signos gráficos, objetos- haciéndolos suyos. Ellas son las traductoras de los significados a signos gráficos y pueden hacerlo ya que han adquirido por medio de meritos y experiencia la autoridad para vincularlos, transmitirlos y difundirlos.

c. Emotividad creativa

La expresión brota de las fuerzas y del impacto con que percibimos. En la visión de la vida cotidiana, el contenido primario es la expresión; las cualidades expresivas son un medio de comunicación, de tradiciones, creencias y algunas veces de sentimientos individuales.

Existen variaciones a veces imperceptibles en la creación humana artesanal; los artesanos imprimen una reacción emotiva produciendo variaciones y formas interpretativas en los diseños de una misma tradición artística. Podemos notar estas variaciones en la técnica, color, composición pero mucho más

veces pasamos por alto la emoción que el creador imprimió en sus obras.

Dentro de los patrones estéticos creados por un pueblo la tejedora muestra su creatividad introduciendo diseños propios en el tejido, por ejemplo su firma; cada una de ellas perfecciona y modifica continuamente enriqueciendo los tejidos y manteniendo su funcionalidad e integrándolos como parte importante de su cultura.

Cada comunidad o grupo tiene sus propias tendencias, cualidades y características; no existe una escuela o metodología oficial. Los mecanismos para la enseñanza son provistos por la cultura; es un acto común y natural en el grupo como lo son muchos otros de la vida diaria. Los padres enseñan a sus hijos los conocimientos que traen beneficio al grupo: “sembrar, recolectar, hacer artesanías, cuentos y leyendas que hablan de la tradición, distinguir y saber usar las yerbas curativas, etcétera” (Acevedo, *et al*, 1993: 96).

D. Forma integral

El proceso experimental que caracteriza al arte popular hace posible que las proporciones funcionales definitivas de una forma básica se logren paso a paso. La forma y la materia del objeto han determinado su signo gráfico; éste se adapta al material y a la forma del soporte mediante la estilización.

Las tejedoras con base en su experiencia han logrado que las formas se enriquezcan hasta llegar a ser funcionales, es así como el huipil y el enredo, como formas sobresalientes en el uso textil, han sobrevivido hasta nuestros días. La forma integral sigue siendo la misma, los signos gráficos se han ajustado hasta llegar a un equilibrio armónico; llegando a una simplificación o bien a un recargo decorativo.

a. Sintetización

Cuando comenzó la escritura era básicamente un sistema de representación convencional cuya característica era la síntesis de una representación. En el arte popular y textil sucede lo mismo, el artesano sintetiza y restringe muchos de los detalles de la figura. Existe una tendencia a la simplificación de la imagen-signo; lo figurativo termina siendo meramente signico gracias a una reducción extrema de la forma. La expresividad del significado no cambia pero el referente se reduce a un simple signo gráfico.

La reducción de la imagen-signo se lleva a cabo por la necesidad del creyente de portar una reproducción de dicha imagen-signo original y auténtica, algo así como un amuleto. Entonces la simplificación gradual no se da por la perfección exterior sino por las convicciones y fe que fija el observador en un objeto de meditación de carácter general, es decir, en un signo-símbolo. El efecto evocador más poderoso de la imagen común lo logra el signo-símbolo reducido en su forma.

b. Barroquismo

En el arte antiguo existía la tendencia a llenar todos los espacios vacíos en la composición, en muchos de los casos se trataba de mensajes visuales donde el artesano aprovechaba todo el espacio posible; la explicación sería la intención en la exageración de la decoración y por último, debía haber formulas mágicas o religiosas que necesariamente tenían que representarse completas para que tuvieran fuerza y validez.

Los grupos indígenas fueron herederos de esta tendencia, por lo cual no es raro encontrarse con este “barroquismo” o recargamiento visual en sus composiciones artesanales.

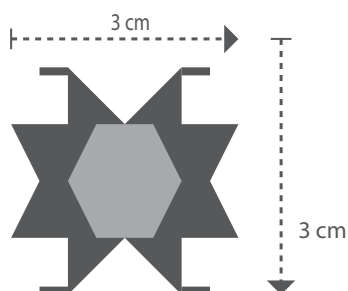
2. Elementos visuales

Cuando vemos que en un diseño los elementos conceptuales se hacen visibles, estamos hablando de elementos visuales; también llamados factores visuales por Wucius Wong. Están compuestos por:

- *Forma*, cuando vemos algo lo identificamos por su forma es decir, todo lo que puede ser visto tiene una forma determinada que al percibir sus rasgos sobresalientes nos damos una idea de lo que es.
- *Medida*, las formas pueden ser medidas físicamente, porque tienen un tamaño.
- *Color*, por medio de éste es posible que una forma se distinga de otra cercana. El color comprende los del espectro solar, los neutros y las variaciones tonales cromáticas.
- *Textura*, la superficie de una forma puede ser plana o decorada, suave o rugosa; estos factores son denominados textura y pueden percibirse hapticamente como viasulmente.



Forma



Medida



Color



Textura

A. Línea

La línea es un elemento visual de la forma con gran importancia en el arte popular, puede ser fina y delimitar contornos, ancha dando volumen a las figuras o bien formar una textura por medio de líneas pequeñas cercanas unas de las otras. Por medio de ella se pueden sintetizar los elementos de un objeto o bien sugerir movimiento y ritmo sobresaliendo el contorno de la figura.

La representación más simple de una forma es el **punto**; debe ser comparativamente pequeño y de aspecto simple. La repetición de ellos puede delimitar un contorno y sugerir una línea. Cuando el punto se convierte en **línea**, por medio de su desplazamiento, la forma de ésta debe tener un ancho estrecho y ser de longitud prominente guardando una relación entre ambos (Wong, 1997: 45), si el ancho sobrepasa la mitad de su largo pierde la proporción y es considerada superficie cuadrangular.

Como parte de su composición debemos considerar tres aspectos:

- *Forma total*, es la apariencia general de la línea. Puede ser lineal, curva e irregular.
- *Cuerpo*, al tener un ancho existe en la línea una relación entre sus bordes y su forma. Los bordes pueden ser lisos y paralelos; afilados, nudosos e irregulares.
- *Extremos*, cuando la línea es ancha la apariencia de sus extremidades es importante; pueden ser cuadradas, redondas, puntiagudas, etc.

La posibilidad de expresión más sencilla y pura que al mismo tiempo es la más dinámica y variada en el plano bidimensional esta representada por la línea. Las líneas se entrecruzan (cruz), se soldan a los bordes (ángulo) y encierran espacios (cuadrado). Esto se logra manipulando sus anchos, extremos, uniones, el modo en que se superponen, entrelazan, interpenetran, entretejen sus continuidades y los espacios que delimitan.

La línea *recta* es visualmente la línea más simple, es la que concibe la mente más tempranamente que cualquier otra; aunque requiera una activación muscular más compleja que la trayectoria curva. Sin embargo la línea recta es una invención del sentido de la vista que se rige bajo el principio de simplicidad y representa todas las formas alargadas, antes que se presente la diferenciación de rasgo. Puede tener longitud y dirección y con cierta anchura grosor, el

cual influye en la percepción que se tiene de ella.

El *ángulo recto* es la primera y más simple relación entre direcciones que se adquiere. Es la más simple porque crea un esquema simétrico, sobre el descansa la base de nuestra concepción del espacio formando el armazón de vertical y horizontal.

La desviación del armazón vertical – horizontal es la línea *oblicua* o *diagonal*. Este tipo de línea introduce al medio visual un carácter fuertemente dinámico, crea una tensión dirigida de alejamiento o aproximación del armazón, marcando la diferencia entre las formas estáticas y dinámicas.

La línea curva también genera signos gráficos, por su cualidad orgánica es una línea dinámica. En los textiles indígenas casi no se usa este tipo de línea por la estructura del telar de cintura.

La mayoría de los signos gráficos de los textiles de la Mixteca de la Costa de Oaxaca son formados por la línea recta que se solda con otra, es decir, ángulos que a su vez generan figuras geométricas; triángulo, cuadrado, pentágono, etc.

a. Trazo, silueta o delineado

Cuando el artesano trata de individualizar un signo gráfico de otro o separarlo del fondo en una composición bidimensional, acostumbra hacerlo por medio de un delineado, o trazo con línea gruesa; unifica en un solo trazo la figura. El modo de delinear o trazar un signo gráfico depende de la representación que se quiere; el tratamiento visual como el color y fondo son secundarios.

La línea al rodear una forma la construye por medio del contorno, si éste se llena de un solo color se crea la silueta; “la expresión más simple de una forma” (Wong, 1997: 143). Por medio de la combinación de líneas estructurales se separa a la figura del espacio que la rodea, es decir, cuando la suma de líneas se traduce como una figura simple se obtiene una totalidad integrada, un signo gráfico bidimensional separado de un fondo, logrando así una diferencia de cualidad espacial. Este salto espacial puede ser reforzado por color, luminosidad o textura.

La relación figura y fondo es la representación más elemental del sistema de planos frontales, es decir, de la bidimensionalidad. Se tiene en cuenta únicamente dos planos, uno es más amplio que el otro y tiene que ser ilimitado, el segundo visiblemente más pequeño tiene que estar limitado por un trazo; uno es fondo y

el otro figura. Es importante decir que el fenómeno de figura y fondo funciona bien o es apropiado cuando se trata de un esquema cerrado y homogéneo dentro de un entorno igualmente homogéneo e ilimitado; organización de dos niveles.

Cuando las formas no se cierran se vuelven ambiguas, por lo contrario las formas cerradas se vuelven figurativas con representación más clara e inconfundible.

B. Color

El color es un medio visual relativo pues depende de todo un contexto, es decir, de una serie de condiciones que lo someten a constantes cambios, por los cuales el color casi nunca es percibido como en realidad es. Sin embargo podemos decir que existen dos condiciones que se mantienen constantes en el color y son el modo en que se produce el color. La primera es la que se produce por medio de cualidades físicas inmateriales, ha este tipo de colores se le denomina comúnmente colores luz. La segunda son colorantes que se pueden manipular físicamente como materia, llamados colores pigmento.

- *Colores luz*, también llamados luces fundamentales de síntesis aditiva (se añade luz a la luz), son de carácter intangible. Están compuestos de tres colores base o primarios; azul, verde y rojo. La suma de los primarios nos da blanco y de su combinación se obtienen los demás mezclas.

- *Colores pigmento*, también llamados fundamentales de mezcla sustractiva son de carácter tangible (se resta luz a la luz). Están compuestos de tres primarios fundamentales; rojo, amarillo y azul. De su suma se obtiene el negro y de su combinación las demás mezclas.

Los colores pigmento son los que se utilizan para las artes, diseño gráfico y procesos de reproducción mecánica. Actualmente se sabe que la gama de colores fundamentales de los cuales se obtienen otros colores no menos puros son el magenta, cian y amarillo. Como ya lo mencionamos de su combinación resulta el negro pero es un negro pardo por lo que se complementa con un negro puro. Este sistema es llamado CMYK por sus siglas en inglés C = cyan, cian; M = magenta; Y = yellow, amarillo y K = key, que es el negro.

Como ya se mencionó (capítulo 2; *El color como complemento*) el color complementa el mensaje o

significado de los signos gráficos de los textiles de la Mixteca de la Costa de Oaxaca. Puede ser usado como elemento sorpresivo o de énfasis en la composición.

Sin embargo, el artesano, al no estar obligado a utilizar los colores primarios fundamentales de la industria, puede continuar utilizando el rojo, amarillo y azul. Para nuestro análisis tomaremos como base estos tres colores.

Las mixtecas de la Costa utilizan los colores como parte del lenguaje visual con el que se comunican; dicen a que grupo pertenecen, que jerarquía tienen y la creatividad que cada una de ellas imprime en sus tejidos.

Las combinaciones que pueden lograr con los tintes naturales y colorantes sintéticos son muchas, pero el uso de éstas es regulado por las tradiciones y los significados que rigen en su comunidad. Los colores tradicionales de la Mixteca de la Costa para sus tejidos son principalmente: rojo, azul, violeta, morado, magenta, púrpura, fucsia y rosas los cuales se complementan algunas veces con el amarillo, naranja y verde.

a. Características

El color esta determinado por su contexto y por lo menos por tres aspectos:

- *Luminosidad*, "... se refiere a la cantidad de luz que posee un color como característica propia" (Acaso, 2006: 62). Pueden obtenerse escalas lumínicas cromáticas o gradaciones mezclando el color puro con el blanco y negro pero se corre el riesgo de perder fuerza cromática y luminosidad. Otro tipo de escala que es la luminosa acromática (sin color), que es la diversidad de grises que se obtiene, al igual que la cromática, agregando negro o blanco en diversas proporciones.

- *Saturación y desaturación*, es el estado de pureza absoluta de un color en relación al gris. Un color muy saturado es un color puro que se encuentra más alejado con respecto al gris y al contrario un color con un nivel bajo de pureza es desaturado y se encuentra más cercano al gris.

En la pureza del color, se tienen dos cualidades; la primera es que el color no lleva la mezcla de otros, por ejemplo amarillo verdoso. El segundo es ser irreductible, es decir, que no parece mezcla en el sentido de una combinación, morado = a rojo + azul.

- *Temperatura*, se refiere a la percepción visual

en términos de sensaciones. Los colores pesan y nos acercan visualmente a ellos, dirigiéndose al exterior de la composición cuando son cálidos o bien se aligeran y nos alejan replegándose al interior de la composición cuando son fríos. Por otro lado en un fondo blanco las formas de color oscuro se perciben más cerca del ojo debido a que destacan más que los claros; lo mismo ocurre con un fondo oscuro y una forma clara.

El color desata una reacción térmica, por ello se emplean los términos cálido y frío ya que caracterizan biológicamente la temperatura. Los colores cálidos se asocian a la luz solar, al fuego y al calor, se encuentran en el rango del amarillo al rojo; el más cálido de todos ellos es la mezcla rojo – anaranjado. Los colores fríos están asociados con el agua y la luz lunar se encuentran en el rango del verde al azul; la mezcla que se considera más fría es la azul –verde.

El término usado de cálido y frío es subjetivo pero muy utilizado, no existe comprobación sistemática pero muchos autores exponen su teoría personal. Rudolf Arnheim por ejemplo, sugiere que no es el color principal el que define si la mezcla pertenece a los cálidos o fríos, es el color al cual se desvía dicha mezcla el que determina el efecto. Un rojo azulado tiende a parecer frío pero un azul rojizo parece cálido.

b. Primarios y secundarios

El número de colores que reconocemos con seguridad y facilidad son seis; tres primarios más tres secundarios, somos capaces de distinguir los matices pero no los memorizamos, por lo que no podemos identificar la diferencia de grado. El rojo, azul, amarillo y escala de grises, son las cuatro dimensiones que podemos distinguir con certeza; los secundarios pueden confundirse con los primarios por su parentesco. Algunas veces es necesaria la yuxtaposición para notar la diferencia de color.

El azul, amarillo y rojo son colores puros indivisibles debido a esto son llamados primarios fundamentales, no tienen común denominador y por lo tanto es imposible relacionarlos entre sí. Con las mezclas se pueden establecer un puente entre dos de estos tres fundamentales. El magenta es el puente entre el rojo y el azul, el verde lo es del amarillo y azul y el anaranjado del amarillo y rojo. Según las proporciones que se utilicen de cada par de fundamentales, las mezclas se pueden ordenan y comparar.

Con lo visto podemos decir que los colores que se utilizan en la Mixteca de la Costa están basados principalmente en dos colores primarios, azul y rojo; con un color secundario, magenta, como puente entre ellos. De la mezcla de estos tres colores resulta el morado, el lila, el púrpura y el fucsia además del rojo y sus luminosidades para obtener el rosa. El amarillo (primario fundamental), anaranjado y verde (secundarios) como ya se dijo son utilizados como complemento.

c. Complementarios

Los tres colores primarios fundamentales tienden a complementarse entre sí, al ser matices puros excluyen totalmente a los otros dos; se agrupan dos primarios frente al tercero. “Cada par se compone de una matiz puro y la mezcla equilibrada de los otros dos, azul y anaranjado, amarillo y morado (o violeta: la palabra que se prefiere para designar un rojo azul equilibrado), rojo y verde” (Arnheim, 1989: 393). Los tres matices puros primarios y las tres mezclas secundarias equilibradas equivalen a una jerarquía de dos niveles.

Entre los colores complementarios existe un contraste máximo pero también una neutralización mutua. “...en la mezcla de partes iguales, tienden a neutralizarse dando un negro-grisáceo” (Grandis, 1985: 24).

Se llega al contraste cuando se enfrentan dos áreas grandes de colores y al gris plateado (neutralización) cuando los colores se combinan en pequeñas dosis o bien combinándose por adición.

El contraste cromático es un fenómeno de interacción, donde la yuxtaposición de colores de diferente iluminación y temperatura afectan la intensidad del color o bien la composición óptica de los colores. Los casos comunes de contraste son: luminoso – oscuro, brillante – opaco, cálido – frío.

d. Mezclas

Las mezclas de los primarios y secundarios se perciben como híbridos y tienden hacia el más fuerte de los dos polos o mantienen un equilibrio entre ellos.

Aunque estas mezclas se pueden enlazar muy bien por sus elementos comunes algunas pueden chocar. Existen combinaciones de mezclas que pueden ejemplificar lo dicho; semejanza del subordinado y contradicción estructural en un solo elemento común, semejanza del dominante e inversión estructural.

- *Semejanza del subordinado.* Es la combinación de mezclas que comparten un mismo color en la misma posición estructural, esta semejanza permite hacer un puente entre los colores dominantes de dichas mezclas. Ejemplo, en la yuxtaposición rojo amarillento y azul amarillento, las dos mezclas comparten el color amarillo en la misma posición estructural; en ambos está subordinado. El amarillo es el puente entre el rojo y azul y combinan bien.

- *Contradicción estructural en un solo elemento común.* Es la combinación que comparte un mismo color en diferente posición estructural, como no existe un puente generalmente se traduce en choque o conflicto. Ejemplo, en la yuxtaposición rojo amarillento y amarillo azulado el color que tienen en común ambas mezclas es el amarillo pero en una de ellas está como subordinado y en la otra como dominante; no existe un puente.

- *Semejanza del dominante.* Es la combinación de mezclas que comparten el mismo color en la misma posición, pero esta vez es el color dominante. A diferencia de la semejanza del subordinado que crea dos colores diferentes, aquí “... la semejanza del dominante produce dos colores esencialmente idénticos diferenciados por distintas adiciones” (Arnheim, 1989: 389).

Ejemplo, en la yuxtaposición azul amarillento y azul rojizo, el azul rompe hacia dos escalas diferentes

Mezclas que pueden servir de transición entre los primarios fundamentales*

azul	azul rojizo (violeta)	azul + rojo (magenta)	rojo azulado (morado)	rojo
rojo	rojo amarillento	rojo + amarillo anaranjado	amarillo rojizo	amarillo
amarillo	amarillento verdoso	amarillo + azul verde	azul verdoso	azul

* Tabla basada en la usada Rudolf Arnheim en su libro *Arte y percepción*

resultando una repulsión mutua por el efecto disonante.

- *Inversión estructural.* Es la combinación de mezclas en la que dos colores intercambian posiciones en la escala estructural; es decir, el que hace de dominante en una de las mezclas es subordinado en la otra y viceversa. Ejemplo, en la yuxtaposición amarillo rojizo y rojo amarillento ambos colores dominantes son a la vez subordinados, este intercambio produce una simetría que le da equilibrio a la combinación. A diferencia de la contradicción estructural en un solo elemento común, donde las dos mezclas están en dos escalas diferentes, aquí se encuentran en la misma por lo que en lugar de haber un conflicto existe una relación armoniosa.

Cuando en una yuxtaposición de mezclas hay un color primario en una de ellas y en la otra solo el primario, aunque ambos son de la misma escala, hay un conflicto por asimetría en el primero y en el segundo además de asimetría hay una contradicción estructural. Las relaciones de choque o conflicto no son malas ni están prohibidas, pueden servir como herramienta de separación o guía compositiva, todo depende de lo que requiera la composición.

Basándonos en el desarrollo anterior podemos










decir que la combinación de mezclas que se utilizan en la Mixteca de la Costa son de inversión estructural; azul rojizo (violeta) y rojo azulado (morado), más las mezclas de matices del rojo y azul para obtener el fucsia y púrpura y la luminosidad del rojo para el rosa.

El matiz, es la cualidad que permite diferenciar un color de otro: permite clasificarlo en términos de rojizo, verdoso, azulado, etc. Se refiere a la ligera variación de tono que un color hace en el círculo cromático en su zona contigua. Así un rojo azulado o un rojo amarillento son matices del rojo cuando el dominante en la mezcla corresponde al rojo.

C. Textura

La textura es la característica que posee la superficie de un objeto o figura; depende de la materia prima, de la técnica utilizada y el fin para la que fue creada. También por medio de ella se sensibiliza al signo gráfico. Dos categorías importantes son la textura visual y la textura táctil.

En caso del textil como objeto, los hilos son la materia prima, la técnica son los ligamentos y el fin sería, si es para abrigarnos o bien para estar frescos. Ejemplo, la lana se utiliza en zonas templadas o frías y el algodón en zonas o tiempos de calor.

Colores característicos de la Mixteca de la Costa				
Primarios	Secundarios	Mezclas	Matices	Luminosidad
azul 	magenta 	violeta 	púrpura 	
rojo 		morado 	fucsia 	rosa 
Colores como complemento				
Primarios	Secundarios	Mezclas	Matices	Luminosidad
amarillo 	anaranjado 			
	verde 			

En cuanto al signo gráfico en sí, el ligamento puede darnos una textura de realce, por ejemplo el confitillo o confite da una textura afelpada.

El tejido pertenece a la categoría de textura táctil porque además de ser vista puede ser tocada. Esta textura está dispuesta sobre una superficie bidimensional y se acerca casi a la tridimensionalidad. Wicius Wong propone dos clases de textura táctil:

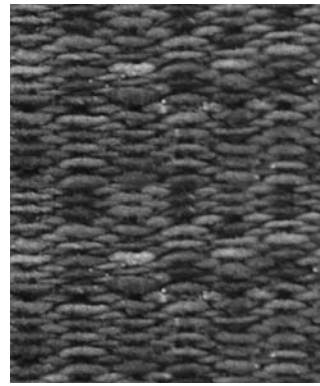
- *Textura natural* asequible donde los materiales no fueron alterados en su constitución física; se utilizan en su forma natural.
- *Natural modificada* donde los materiales si han sido alterados en su constitución física por medio de raspaduras, dobleces, abolladuras, pero aún se reconoce el material porque su alteración ha sido ligera.

El tejido pertenece a la clase de textura natural modificada, por el proceso físico que sufren los hilos de la trama y de la urdimbre así como el de los tintes para el teñido. Pero al ver y sentir la textura del tejido podemos saber de que material se trata.

La luz y el color enriquecen la textura táctil a pesar de ser éstas texturas visuales. Los puntos, trazos cortos y largos o sus combinaciones pueden crear una textura que añade características y variaciones visuales, puede dar volumen a una forma si se utiliza en modulaciones de claros y oscuros o bien puede simplemente sugerir una forma plana.

La trama y la urdimbre dan una textura particular que sensibiliza la composición; signo gráfico y fondo del tejido. Podríamos decir que al pasar el hilo de la trama por arriba y por debajo de la urdimbre se forman dos clases de textura:

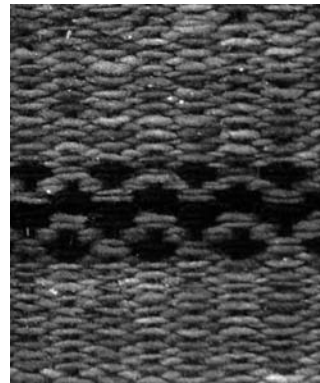
- *Fondos y superficies planas.* Se forman gracias a la concentración de líneas pequeñas. Cada pasada de hilo forma elementos iguales o semejantes distribuidos a distancias casi iguales que le da a la tela una textura uniforme. Normalmente las texturas finas parecen estar más lejos, las gruesas parecen estar más cerca.
- *Líneas.* Se pueden obtener líneas rectas, diagonales, anguladas y contornos. Algunos con la característica de ser dentados.
- La *repetición de formas* es una textura más que puede agregarse a las anteriores. Los signos gráficos pequeños repetidos en forma consecutiva y lineal forman una cadena armoniosa que vista desde lejos da una textura de realce que la separa del fondo.



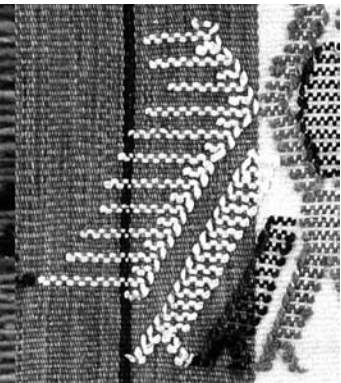
Fondo
Detalle de posahuanco
Procedencia: Pinotepa de Don Luis,
Oaxaca
Tomado del libro: Textiles from Mexico



Superficie
Detalle de huipil
Procedencia: San Juan Colorado,
Oaxaca
Tomado del libro: Diseños mexicanos

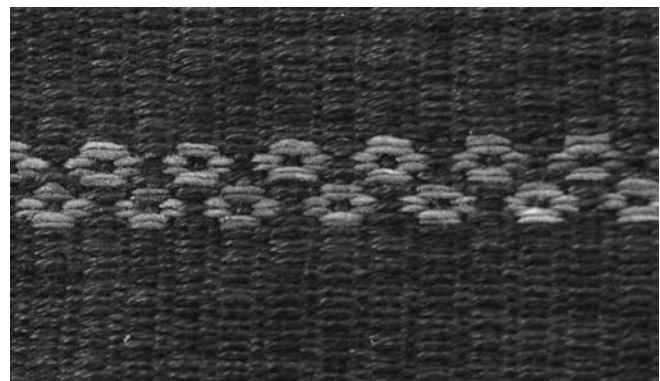


Línea angulada
Detalle de posahuanco
Procedencia: Pinotepa de Don Luis,
Oaxaca
Tomado del libro: Textiles from Mexico



Líneas rectas y diagonales
Detalle de huipil
Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca
Tomado del libro: Textiles from Mexico

Repetición de formas
Detalle de posahuanco
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado del libro: Textiles from Mexico



El juego de texturas que da el material y la técnica; el color que sensibiliza visualmente el fondo, por medio de tonalidades diferentes así como los signos gráficos acentuando su calidad de superficie, dan al textil una rica variación visual. Un ejemplo de esto es el posahuanco estilo Pinotepa de Don Luis donde las plecas con una textura fina parecen estar más lejos y se separan visualmente de las líneas anguladas y de las cadenas formadas por rombos que corren a lo largo del textil. *Ver lam 1 al final del capítulo.*

D. Proporción

Como parte de lo estético y armónico esta la proporción del uno con el todo; hacemos juicios de valor bajo las propiedades del campo visual total. La percepción del tamaño de los signos gráficos es inmediata; los situamos haciendo una valoración comparativa contra otros signos gráficos u objetos diminutos y mayúsculos.

En la concepción del tamaño representado visualmente, la jerarquía es un factor importante. Los significados influyen y se reflejan en las diferencias de tamaño y proporción. En el textil la proporción del signo gráfico se ve alterada por las creencias religiosas y mágicas. La manera más fácil de distorsionar el signo gráfico es cambiar la proporción de la altura y anchura.

a. Distorsión exagerada

En el arte infantil así como en los principiantes que estudian arte, por ejemplo, es muy frecuente que distorsionen exageradamente un aspecto en particular de un tema, objeto o persona. En el arte popular no es diferente, cuando el artesano quiere resaltar algo o mostrar por el contrario un defecto nos lo comunica por medio de una exageración.

Cuando el objeto parece que hubiera tenido un empujón o tirón mecánico como si hubiera sido comprimido o estirado; retorcido o doblado, es decir, que ha sufrido un cambio en su armazón espacial, estaremos hablando de deformación o distorsión.

E. Perspectiva compuesta

En el arte popular es muy frecuente que en la representación de los signos gráficos el artesano trate de mostrar más de una perspectiva desde un solo punto o plano visual. Antiguamente en la representación de los dioses prehispánicos se daba

este fenómeno, las figuras estaban de perfil pero los objetos o adornos se representaban de manera frontal. Esto explica la creencia de que el objeto, sujeto o idea tenía que ser representada por completo con sus características externas principales; de no ser así se consideraba que era mutilado o había sufrido un desperfecto debido a causas sobrenaturales.

En la traducción de un objeto tridimensional a la representación visual dimensional, la relación entre planitud y profundidad está indiferenciada. Cuando nos enfrentamos a esta traducción del objeto tridimensional en la perspectiva correcta se puede elegir por preferencia la proyección ortogonal (método egipcio), cuya "... representación pictórica se basa en el concepto visual del objeto total tridimensional" (Arnheim, 1989: 133).

En el arte primitivo se combinan libremente los aspectos informativos de cada objeto, haciendo a un lado los puntos de vista análogos; apuntando al objeto o situación en cuanto tal y no a ninguna de sus vistas en concreto. También pese a las contradicciones espaciales, la composición de aspectos se integra en una totalidad orgánica y característica.

En el textil de la Mixteca de la Costa también existe esta perspectiva compuesta. En una misma composición podemos ver signos gráficos de insectos proyectados en planta y los de plantas, animales y figura humana en vista lateral o frontal.

*Combinación de perspectiva de planta con vista frontal
Detalle de posahuanco
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado de la revista: Textiles de Oaxaca en Artes de México*



a. Interpretabilidad de la forma

La suma de experiencias visuales que hemos tenido de un objeto, determina su imagen "... el que hace una imagen de algo que ha experimentado es libre de incluir en ella una proporción mayor o menor de la forma" (Arnheim, 1989: 63). Se puede hacer un signo gráfico reconocible de un objeto aún omitiendo sus límites; los rasgos espaciales que se consideran esenciales de un objeto quedan plasmados en la forma de representarlo.

Para que los objetos sean fácilmente reconocidos e interpretables las tejedoras hacen determinados cambios en la representación de los signos gráficos; es más fácil utilizar el perfil y la silueta aún cuando sus partes no se representen en el mismo plano visual. Como ejemplo algunas aves se tejen con la vista frontal y la cabeza de perfil.

F. Forma y significado

La combinación entre la forma del signo gráfico y significado es una de las partes fundamentales del arte textil, aunque muchos de los significados se han perdido. No se conoce un registro que pueda señalar con certeza desde cuando es utilizado cierto signo y que representa exactamente. Según un artesano citado por Margarita de Orellana en su libro *La mano artesanal* "el afán por alcanzar la armonía del hombre con la naturaleza es el motivo principal de la simbología de los textiles" (Orellana, 2002: 70).

Al haberse perdido mucho del significado original se le ha dado más importancia a la forma del signo; sin embargo de algunos de ellos se puede rastrear su significado en la época prehispánica y en la tradición.

En este punto, el signo gráfico es visible. Según la categoría de Rudolf Arnheim, tiene cualidades gráficas y visuales. Además se rige por un armazón invisible que la contiene y la distribuye en el espacio.

a. Visualización

El signo gráfico se hace presente cuando la representación conceptual se torna visible. Podemos ver el punto, la línea, el plano y el volumen, gracias a los factores visuales; tamaño color y textura. Todo ocupa un lugar y se encuentra organizado. Todos estos factores hacen posible que la forma sea representada como signo gráfico en el plano de la tela.

Por ser especial en la representación del arte popular Daniel Rubín de la Borbolla le ha dado a la

línea, al color y a la textura puntos de desarrollo independiente, que fueron vistos con anterioridad. Ahora se tratará de explicar los factores restantes que forman al signo gráfico así como su posición y la relación que existe entre ellos por medio de la estructura.

i. Plano

Como ya se dijo la línea es la representación visual de un punto en movimiento; el desplazamiento de una línea nos da un plano. Lo reconocemos porque no lo percibimos ni como punto ni como línea; las líneas conceptuales que lo delimitan le dan una forma lisa. Estas formas pueden ser clasificadas en:

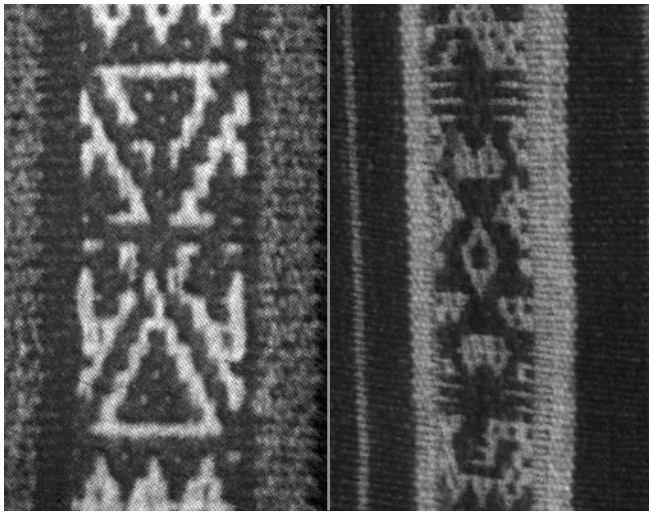
- Geométricas, matemáticamente elaboradas.
- Orgánicas, delimitadas por curvas que denotan fluidez y desarrollo.
 - Rectilíneas, delimitadas por líneas rectas pero sin estar relacionadas matemáticamente.
 - Manuscritas, caligráficas o realizadas a mano alzada.
 - Accidentales, como su nombre lo dice se obtiene de manera fortuita o bien por efecto de procesos materiales especiales. Con elikat una técnica de tinción se puede obtener formas accidentadas. Esta técnica consiste en teñir las madejas amarrando en ciertos puntos los hilos con cordones apretados impidiendo así el paso de la pintura. Al cambiar las secciones amarradas y metiendo de nuevo a un tinte diferente se pueden obtener varios colores en una misma madeja.

Como espacio delimitado por líneas, al igual que ellas, el plano puede tocarse, unirse, interpenetrarse, sustraerse, dividirse, multiplicarse, variar en tamaño, girarse, engrosarse para dar volumen o bien integrar formas múltiples o compuestas, como veremos más adelante.

ii. Clasificación del signo gráfico

Según su contenido específico los signos gráficos pueden clasificarse de manera genérica. Si en el signo gráfico hay un tema identificable que establezca una comunicación con el espectador más allá de los puramente visuales, es llamado figurativo. Cuando por el contrario el signo gráfico no tiene un tema identificable es llamado no figurativo o abstracto.

Los signos gráficos de la Mixteca de la Costa son casi siempre figurativos, pero también los hay



▲
 Derecha: *Signo gráfico abstracto; no se sabe su significado*
 Izquierda: *Signo gráfico figurativo; escorpiones sosteniendo una flor*
 Detalle de posahuanco
 Procedencia: San Pedro Atoyac, Oaxaca
 Tomado del libro: *La tejedora de vida*

abstractos como las grecas o aquellos que por ignorar su significado nos es imposible identificar el tema. El conocimiento es parte fundamental en la captación de un signo gráfico y del grado de aproximación de éste a una forma figurativa.

- *Signo gráfico figurativo*, puede ser realizado con un realismo fotográfico o bien con cierto grado de abstracción. El tema puede ser fantástico pero la manera de presentar la forma comunica al espectador una especie de realidad. Si el tema representado se encuentra en la naturaleza, estaremos hablando de un *signo gráfico natural*, si es derivado de objetos o entornos creado por el hombre son llamados *signos gráficos artificiales*.

- *Signo gráfico abstracto*, aunque no tiene un tema identificable podemos percibir en él los factores visuales que el artesano utilizó para sensibilizarlo. Los signos gráficos abstractos que llegan a ser símbolos, la gran mayoría, son de construcción geométrica; incluso algunos figurativos intentan respetarla. Como la representación frontal, el punto central, la duplicidad de dos mitades simétricas que forman un todo armónico.

►
Reflexión especular
 Águila Bicéfala
 Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca

iii. Signo gráfico geométrico

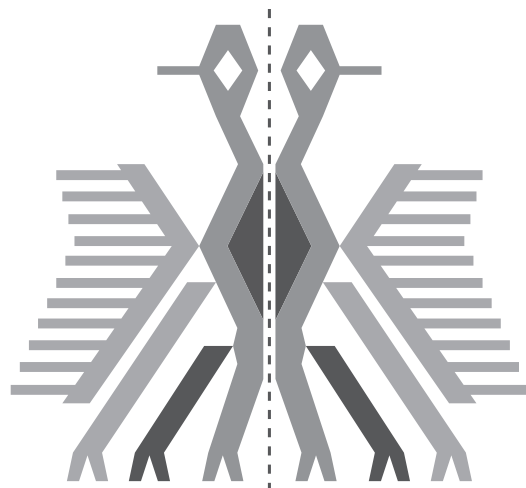
Ya sea que los signos gráficos sean figurativos o abstractos pueden expresarse por medio de diferentes figuras como la caligrafía, la figura orgánica y la figura geométrica. Parte fundamental del signo gráfico en los textiles es la figura geométrica. El modo de elaboración está influenciado por los instrumentos de trabajo que obligan en gran parte a que las tejedoras realicen signos gráficos geométricos y rectilíneos.

Para lograr un signo gráfico geométrico es necesario usar la forma visible compuesta por líneas rectas y anguladas, círculos y arcos (el uso del círculo es muy escaso en el textil, aunque puede lograrse no será de una circunferencia exacta) con un grado mayor o menor de complejidad. También es necesaria la forma invisible que como estructura relaciona matemáticamente la forma visible, como los ángulos del cuadrado, la constante del radio de un círculo con su centro oculto, los triángulos con sus lados, etc.

Todos los factores determinantes en la composición del signo gráfico geométrico pueden convertirse en planos. La manera en que pueden combinarse son muchas pero lo que caracteriza a los signos gráficos geométricos es el ordenamiento y uniformidad en las posiciones y direcciones de sus componentes.

El modo de representación de un signo gráfico geométrico en un tejido por lo general se hace en planta y alzado. Cuando su proyección es vista desde arriba es llamada planta; la vista frontal y lateral la proyectan los alzados.

La simetría, que analizaremos más adelante, también se utiliza en la composición de los signos



gráficos regulares, como los geométricos. Un ejemplo de ello es la reflexión especular de la mitad derecha a la izquierda o viceversa; son partes iguales divididas por un eje invisible. A un signo gráfico simétrico se le puede desalinear una de sus partes solapando o añadiendo algún detalle y obtener así una asimetría.

En la siguiente imagen podemos ver un signo gráfico figurativo natural geométrico, proyectado en alzado frontal con simetría de reflexión especular.

b. Diseño del signo gráfico

Para diseñar un signo gráfico figurativo o abstracto primero debe decidirse como se presentara la forma, si será un signo gráfico geométrico u orgánico y si decidimos que sea figurativo, en que medida puede llegar a ser abstracto sin perder su identificación. El modo en que se compone o diseña es un procedimiento aparte del diseño de la composición total, aunque su relación es muy estrecha y uno afecta al otro. El signo gráfico es la parte más evidente de la composición.

i. Interrelación del signo gráfico

Cuando el enunciado visual de un signo gráfico es inequívoco se considera autónomo; una cruz es autónoma cuando es vista como tal y no como una horizontal dividida por una vertical. Además de una impresión estricta y puramente gráfica la combinación de signos produce otro orden intelectual, filosófico y aún alquímico. Dos signos gráficos o más al combinarse sensibilizan al observador, poseyendo un significado o contenido simbólico individual (Frutiger, 1994: 36).

Los signos gráficos de igual forma se relacionan entre sí de diferentes maneras y la forma en que lo hace puede dar, en algunas ocasiones, efectos espaciales. Las siguientes interrelaciones son:

- *Distanciamiento*. Cuando dos signos de igual forma se relacionan, para poder ser apreciados como signos gráficos par, deben mantener una distancia tan grande como la de los sus espacios internos y no percibirse como uno solo. Ambos pueden estar en el mismo plano o bien percibirse uno más cercano que el otro creando un efecto de profundidad espacial.

- *Toque*. Un signo puede tocarse con otro dejándolos en el mismo plano por lo que no hay efecto de profundidad, la diferencia podría estar en el color.

- *Superposición*. Un signo puede tapar a otro en alguna parte por lo que se percibirá delante de él; con esto se logra un efecto de profundidad. Superponer dos figuras geométricas iguales y girar una de ellas conforma nuevos signos gráficos, se crean todo tipo de estrellas y expresiones diferentes al superponer de manera concéntrica, pentágonos, cuadrados o triángulos.

- *Penetración*. Cuando un signo se inserta en el otro pero el traslape se percibe transparente. Hay una situación espacial ambigua que puede desaparecer por medio del uso del color.

- *Unión*. Dos signos se unen para formar uno nuevo por lo que la situación espacial es la misma y no hay efecto.

- *Sustracción*. Cuando un signo invisible cubre a un signo gráfico sustrae esa parte porque visualmente se vuelve invisible. Al igual que en la penetración la situación espacial es ambigua.

- *Intersección*. Los signos gráficos que se penetran solo muestran la parte en que se cruzaron formando así una intersección. No hay efecto espacial porque se forma una nueva figura y se olvidan las originales.

- *Coincidencia*. Ambos signos gráficos coinciden en posición y figura por lo que se perciben como uno solo y por lo tanto no hay efecto espacial.

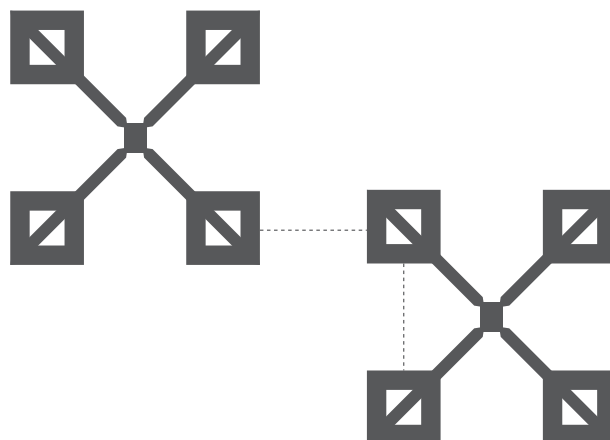
- *Subdivisión*. El signo gráfico se enriquece notablemente con la subdivisión de la figura básica.

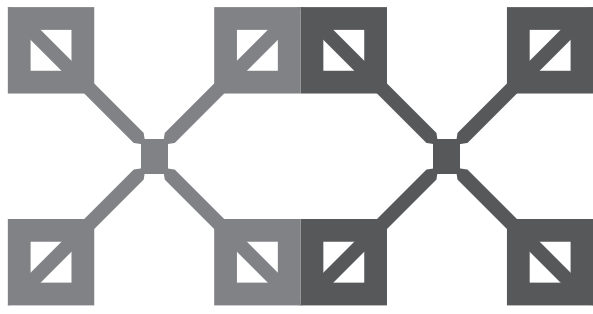
Distanciamiento

Estrella. Detalle de huipil

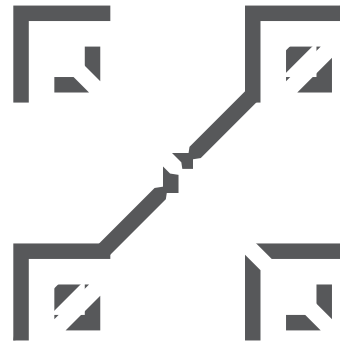
Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca

Tomado del libro: Geometrías de la imaginación

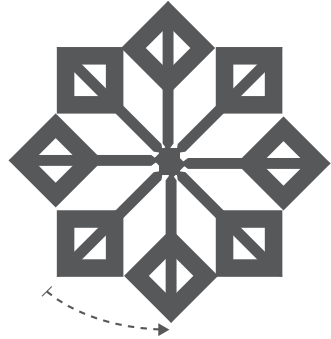




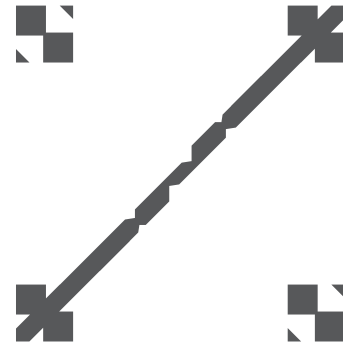
Toque



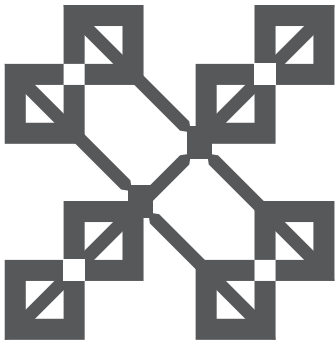
Sustracción



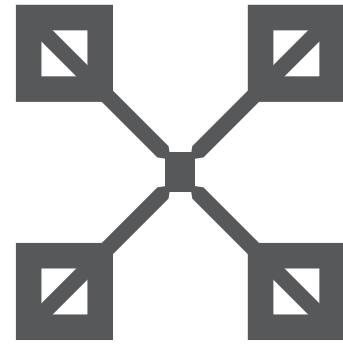
Superposición



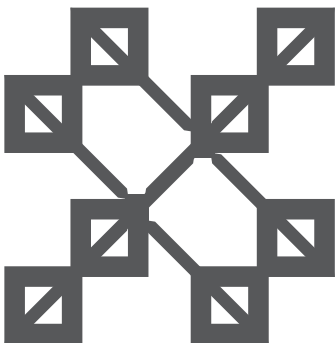
Intersección



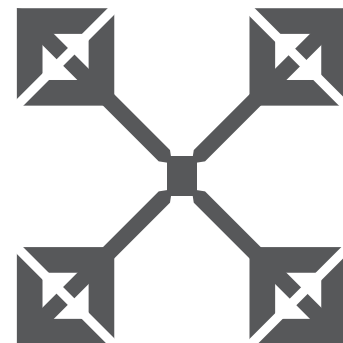
Penetración



Coincidencia



Unión



Subdivisión

Estrella. Detalle de huipil
 Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca
 Tomado del libro: Geometrías de la imaginación

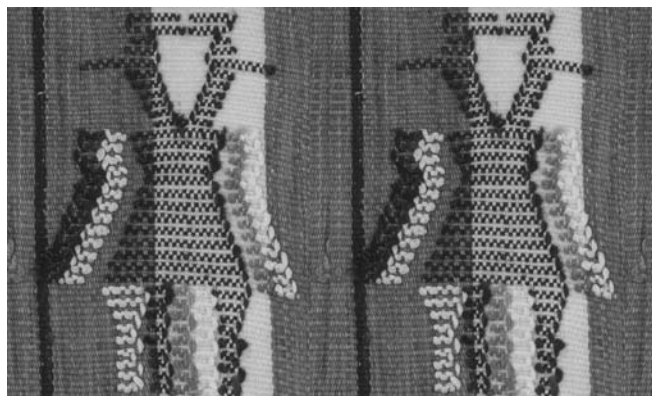
La mayoría de los signos gráficos de igual forma que ostentan los textiles de la Mixteca de la Costa presentan algunas de las interrelaciones mencionadas. En la *lam. 2* puede notarse que la interrelación que mantienen los signos gráficos es de toque, el color amarillo con su característica de color cálido se percibe más cercano que los demás, existiendo así un efecto espacial ilusorio.

La relación entre signos gráficos de forma diferente agranda las posibilidades configurativas. Pueden reconocerse según el tamaño de ambos signos, figuras con orificios geométricos. También puede ser que uno de los signos gráficos sea dividido interiormente por un segundo al ser tocado en su interior por la parte exterior del segundo. El espacio interior que encierra un signo gráfico lo independiza y resulta más significativo si encierra a otro signo. Al igual que la interpenetración de dos signos gráficos iguales, los desiguales producen nuevos signos.

Los signos cerrados y abiertos pueden tocarse, superponerse, penetrarse. Cuando un signo gráfico penetra a otro a tal grado que se tocan varios finales de línea, la expresión del signo gráfico individual se ve afectada y en muchos casos el signo gráfico combinado también. La desfiguración del signo gráfico compuesto se da cuando las líneas de ambos signos se cubren, prolongan mutuamente por cruce o por superposición. Cuando la superposición es completa se crean nuevas configuraciones totalmente cerradas; los elementos se eliminan con miras a hacer reconocibles los restantes en la composición del signo gráfico.

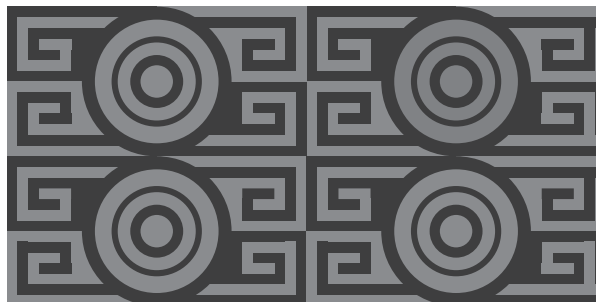
Detalle de huipil

Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca
Tomado del libro: *Textiles from Mexico*



En la imagen anterior podemos ver un signo gráfico antropomorfo compuesto por varios signos abiertos y cerrados con forma diferente; dos líneas adyacentes y anguladas tocándose forman los brazos, la unión de formas triangulares forman el cuerpo, líneas y triángulos tocándose forman las piernas. Existe también en él un orificio geométrico sobre la cabeza y el sombrero por la sustracción de un triángulo.

Cuando se trabajan simultáneamente; trazo, signo gráfico y fondo se adquiere un efecto expresivo simultáneo mediante: los espacios interiores, el carácter abierto que nos da el trazo, el carácter cerrado del signo gráfico y las líneas que se entrecruzan o que se tocan. Lo dicho lo ilustra muy bien la siguiente imagen.

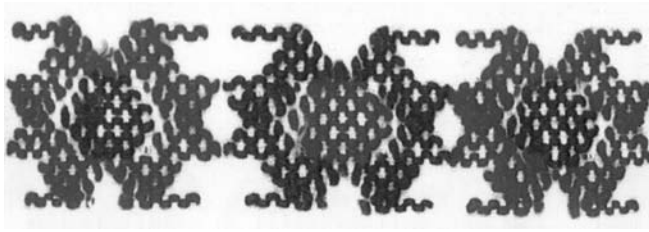


Detalle de huipil antiguo para boda o uso ceremonial

Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca
Tomado de la revista: *Textiles de Oaxaca en Artes de México*

Cuando la línea forma una superficie por medio de su engrosamiento y deja entrever en su superficie un área blanca comienza a conjugarse el signo gráfico blanco sobre fondo negro. Si colocamos sobre un fondo blanco un signo gráfico negro (positivo) éste adquiere una expresión independiente, por el contrario si el mismo signo gráfico lo observamos blanco (negativo) sobre un fondo positivo, éste se verá influenciado por el contorno negro adquiriendo una expresión nueva.

Si observamos el mismo signo gráfico en positivo y negativo, se verá más grande el negativo, por su luminosidad contra el negro. Cuando el signo gráfico negativo se mueve del centro hacia el borde exterior pierde luminosidad por la disminución del contraste negro-blanco. Signos gráficos bidimensionales juntos, dejan ver entre sus intersticios insinuaciones de formas, como en la siguiente imagen.



▲
Detalle de servilleta

Procedencia: San Juan Colorado, Oaxaca

Tomado del libro: Diseños mexicanos

ii. El signo gráfico en la composición

La creación del signo gráfico se puede presentar de varias maneras en el plano de la imagen, en nuestro caso el tejido: ser un solo signo, repetirse a lo largo de la composición o bien pueden unirse dos o más para formar uno nuevo.

- *Signo gráfico simple*, se le denomina a la composición que esta integrada por un solo signo. Los aspectos comunicativos deben tomarse en cuenta. La forma puede proyectarse como un plano liso, plano liso con ciertos detalles, líneas, líneas y superficies o un plano texturizado.

- *Signo gráfico múltiple*, es aquel que se repite en la composición. Para que sus componentes sean interpretados como una sola imagen deben estar íntimamente ligados, superpuestos, entrelazados o unidos. Pero como ahora se dispone de más de un elemento se puede disponer de ellos de acuerdo a ciertos conceptos; traslación de posiciones, giros, reflexión y dilatación de componentes. Aunque pueden variar ligeramente no deben perder su característica principal; ser una sola imagen.

- *Signo gráfico compuesto*, Es la unión de diferentes signos gráficos para formar uno nuevo. Al añadirle un nuevo elemento a un signo gráfico múltiple, éste se convierte en compuesto.

- *Signo gráfico unitario*, es aquel que se usa de modo repetido en una composición, son elementos independientes que no forman parte de un signo gráfico mayor como lo son los múltiples.

- *Signo gráfico superunitario*, se componen de dos o más formas unitarias que se agrupan para formar un conjunto que se repite en el diseño. A diferencia del signo gráfico múltiple, puede integrarse de un grupo de formas unitarias sueltas.

En la siguiente imagen de la derecha podemos ver

signos gráficos múltiples compuestos por triángulos que se tocan y tienen reflexión especular para formar una cruz diagonal escalonada. La repetición del signo gráfico de manera lineal, insinúa una forma romboidal entre sus intersticios.

iii. Repetición del módulo

Al signo gráfico unitario también se le denomina *módulo*; es un signo gráfico idéntico o similar que aparece, como ya se dijo, más de una vez en la composición. El diseño del módulo debe ser simple y reconocido con facilidad; en la composición puede haber más de un módulo, con el uso de éstos el diseño de la composición tiende a unificarse.

Al aparecer más de una vez en el diseño se dice que los signos gráficos son utilizados en repetición; que es el método más simple para diseñar además de proporcionar armonía a todo el conjunto. El diseño puede parecer dinámico cuando los signos gráficos son de gran dimensión y repetidos pocas veces o bien parecer texturas cuando son pequeños y repetidos muchas veces.

Existen diferentes tipos de repetición, mencionaremos los que se ajustan a nuestro análisis:

- *Repetición de signo gráfico*, la figura es siempre la misma y es el elemento más importante, puede tener diferente color, dimensión y textura.

- *Repetición de tamaño*, esto sólo es posible cuando los signos gráficos son muy similares o iguales.

- *Repetición de color*, aquí lo que se mantiene constante es el color, sin importar que los signos gráficos y el tamaño varíen.

- *Repetición de textura*, al igual que el color lo que se mantiene constante es la textura.

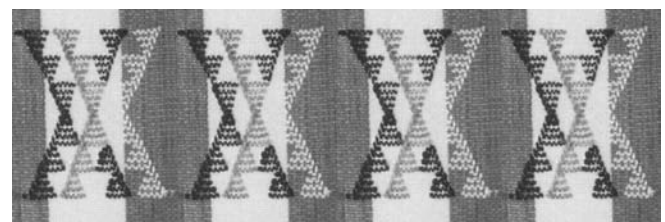
Existen en el módulo elementos pequeños que lo componen llamados submódulos, o bien

▼
Signo gráfico múltiple

Detalle de huipil

Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca

Tomado del libro: Diseños mexicanos



módulos que forman parte de una forma mayor, debido a su agrupamiento, llamados supermódulos. Los supermódulos pueden combinarse de muchas maneras; la disposición lineal, cuadrada o rectangular, en rombo, triangular y circular por mencionar algunas.

En la repetición existe la reflexión, pero sólo es posible cuando el signo gráfico es asimétrico y su rotación no puede producir su forma reflejada. Esto es así porque el signo gráfico simétrico está formado de componente y reflexión que al unirse produce el mismo signo gráfico (simetría).

En la *lam. 3 al final del capítulo* se muestra una repetición del módulo en disposición lineal, el color se alterna en cada uno de ellos de manera inversa lo que fue morado en uno, es rojo en el otro y viceversa lo que fue rojo cambia a morado.

iii. Ritmo

La repetición ordenada de signos gráficos iguales o semejantes a intervalos iguales, crecientes o decrecientes proporciona un ritmo a la composición unificando los conjuntos. Elia Miyasako propone cuatro grupos para clasificar el ritmo en la repetición del signo gráfico.

- Sucesión de signo gráficos iguales en espacios iguales dando como resultado un ritmo monótono.
- Sucesión de signos gráficos iguales en espacios distintos.

- Sucesión de signos gráficos desiguales en espacios también desiguales.

- Tres signos gráficos, que pueden ir en aumento sucesivamente.

El ritmo también se puede percibir en signos gráficos alternados. El movimiento en el ritmo se distribuye armónicamente con la característica de marcar intervalos visuales o ritmos visuales.

En la imagen de la izquierda, existe un ritmo de cuatro signos gráficos que se repiten de manera alternada en disposición lineal, pero cada uno de ellos también se repite de manera adyacente por lo que existe dos clases de ritmo: uno de signos gráficos iguales en espacios iguales y otro en la alternancia. Cada ritmo se complementa y hace dinámica la composición.

iiii. Simetría

La investigación de los signos gráficos, la manera en que se acumulan y repiten en la composición nos llevan a la construcción de signos gráficos más complejos. La simetría analiza el modo en que se acumulan los signos gráficos así como la relación entre el signo gráfico repetido y el nuevo signo gráfico que surge de dicha acumulación (Munari, 1977: 180).

Bruno Munari propone cinco casos básicos en la simetría:

- *Identidad*, el signo gráfico se superpone a sí mismo o bien gira 360° sobre su propio eje, en ambos casos hay una coincidencia en la forma.
- *Traslación*, el signo gráfico se repite a lo largo de una línea que puede ser recta, diagonal, ondulada o de cualquier otra forma. Existe aquí una coincidencia con la repetición de signo gráfico en sucesión lineal.
- *Rotación*, el signo gráfico rota en torno a un eje conceptual, el cual puede estar dentro o fuera del signo gráfico.
- *Reflexión especular*, es la simetría bilateral que se consigue poniendo un elemento delante de un espejo y considerando el elemento y su reflejo.
- *Dilatación*, el signo gráfico se amplía sin modificar su forma.

Elia Miyasako agrega a esta lista la simetría invertida y doblemente invertida.

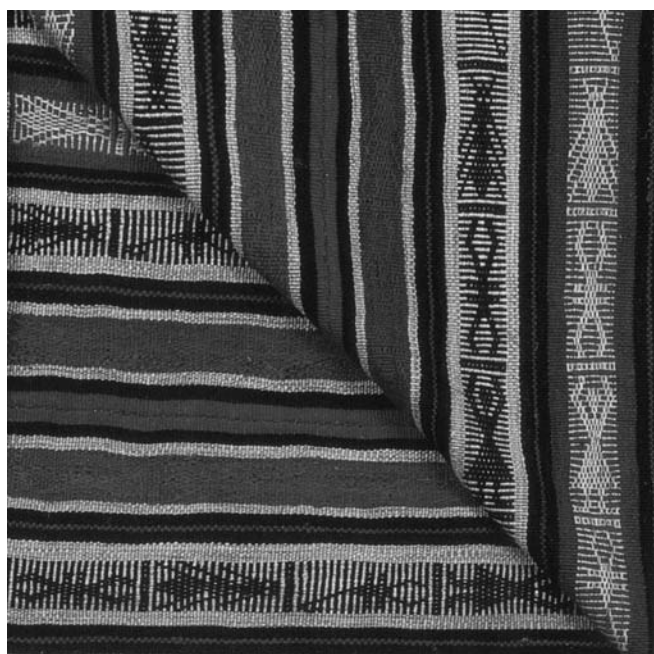


Ritmos

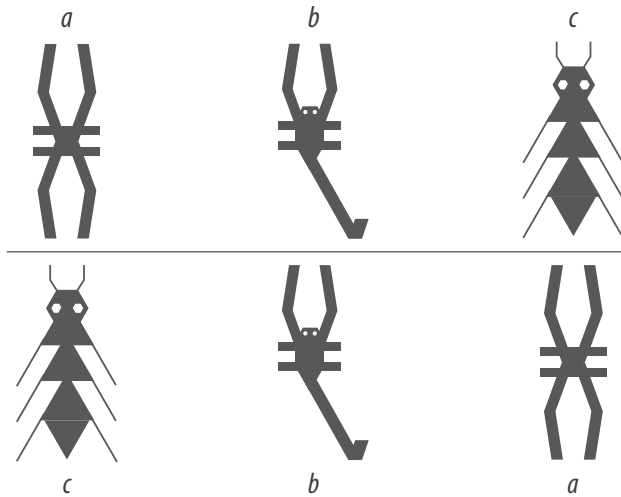
Detalle de posahuanco

Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca

Tomado de la revista: Textiles de Oaxaca en Artes de México

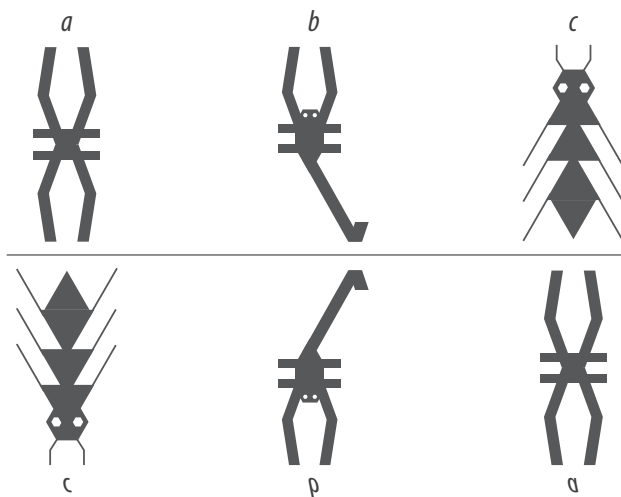


• *Invertida*, puede decirse que es una variación de la simetría bilateral pero aquí los signos gráficos se repiten de tal manera en la composición, que si en una parte se ubican en un lugar, en su simetría bilateral se invertirá el orden. La siguiente imagen nos muestra un ejemplo.



Simetría invertida
Signos gráficos de la Mixteca de la Costa, Oaxaca

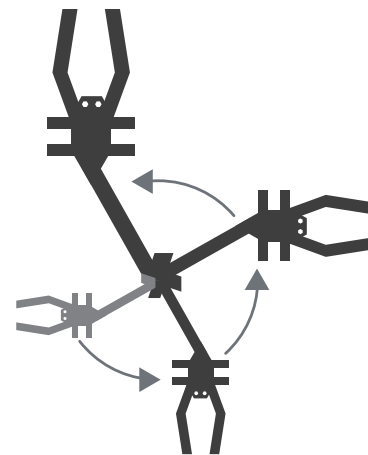
• *Doblemente invertida*, los signos gráficos se invierten de dos maneras; en la primera se invierte la posición, en la segunda la dirección arriba-abajo, izquierda-derecha. Como ejemplo podemos ver la siguiente imagen.



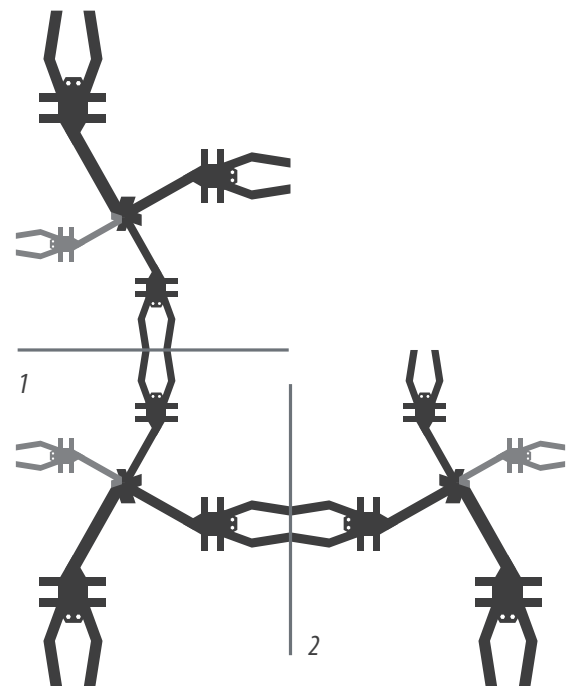
Simetría doblemente invertida
Signos gráficos de la Mixteca de la Costa, Oaxaca

Estos siete tipos de simetría pueden mezclarse y obtener así signos gráficos más dinámicos y complejos. En la siguiente imagen podemos observar una composición donde se empleó el signo gráfico geométrico figurativo del alacrán (tomado de un posahuanco estilo Pinotepa de Don Luis, Oaxaca); en dicha composición se utilizaron las siguientes simetrías:

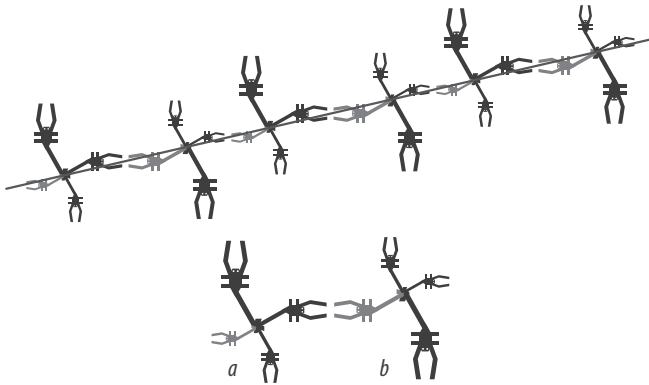
1. Simetría de rotación con dilatación y anomalía en el color.



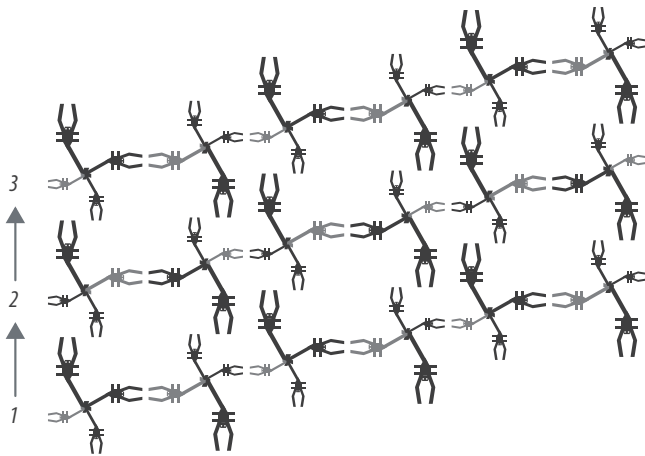
2. Simetría de doble inversión.



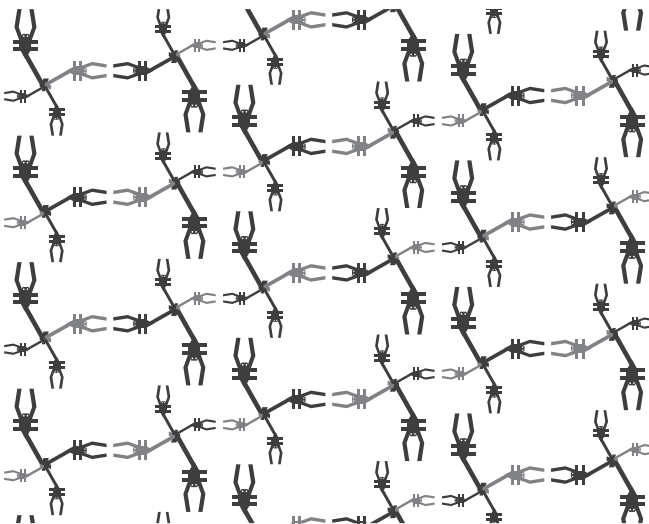
3. Traslación diagonal alternada de los signos gráficos múltiples *a*, *b*, alternando también la anomalía de color.



4. Repetición ascendente



5. Textura



c. *Relación y soporte*

i. Espacio

La dimensión de los signos gráficos, cualquiera que sea, ocupa un lugar en el espacio; siendo así que éste puede estar ocupado o vacío. El espacio puede ser liso o tener profundidad por medio de la ilusión.

El *espacio liso* se percibe cuando los signos gráficos son paralelos al plano o parecen reposar en él; además ellos mismos deben ser lisos y equidistantes al ojo, es decir, no se perciben ni más lejos ni más cerca unos de otros. Por el contrario si queremos que el *espacio sea ilusorio* es necesario que los signos gráficos tengan las cualidades contrarias a las del espacio liso, es decir, no ser paralelos al plano ni parecer que reposan en él. Dan la ilusión de avanzar o retroceder, estar de frente o bien oblicuas al espectador.

Los signos gráficos que se tejen en la Mixteca de la Costa comparten por lo general las características del espacio liso; carecen de grosor aparente, lo que los hace planos, mantienen una interrelación entre ellos que no altera el espacio liso, su vista es frontal siendo la más completa y ocupando una zona mayor. Existen casos donde los signos gráficos lisos crean una ilusión de profundidad por medio de la superposición, cambio de tamaño, color y textura; cambio en el punto de vista, por curvatura o quebramiento o agregando una sombra.

En el huipil de la *lam. 4 al final del capítulo* podemos ver signos gráficos lisos relacionándose unos con otros pero el manejo del color en la parte de la abertura del cuello por medio de contraste de colores complementario azul y naranja logra una ilusión espacial, el color azul al ser frío se percibe más atrás que el naranja que es cálido. También la textura del hilo anaranjado, delinea a los triángulos azules de tela de forma física reforzando la ilusión de profundidad.

ii. Estructura

El signo está constituido por elementos visuales, y no solo se ve sino que tiene características propias. La manera en que es constituido y organizado en el plano y su relación con otros signos es controlada a través de la estructura. Existen diferentes tipos; formal, semiformal e informal, activas o inactivas o bien visibles o invisibles.

- *Estructura formal*. Esta formada por líneas estructurales de manera rígida. Ellas guían la

formación completa del diseño. Las formas quedan dispuestas de manera regular y organizada debido a que el espacio está dividido en una cantidad de subdivisiones iguales o rítmicas. Siendo así que la repetición es un tipo de estructura formal.

- *Estructura semiformal.* A pesar de ser bastante formal existe en ella una ligera irregularidad. Se compone o no de líneas estructurales donde son dispuestos los signos gráficos.

- *Estructura informal.* Normalmente no consta de líneas estructurales, por ello su organización, en general, es libre o indefinida.

- *Estructura Inactiva.* Una característica de todas las estructuras es que pueden ser inactivas o activas. Las inactivas son compuestas de líneas estructurales conceptuales que sirven de guía en la disposición y ubicación de los elementos del diseño pero no interfieren con ellos ni dividen el espacio en zonas distintas.

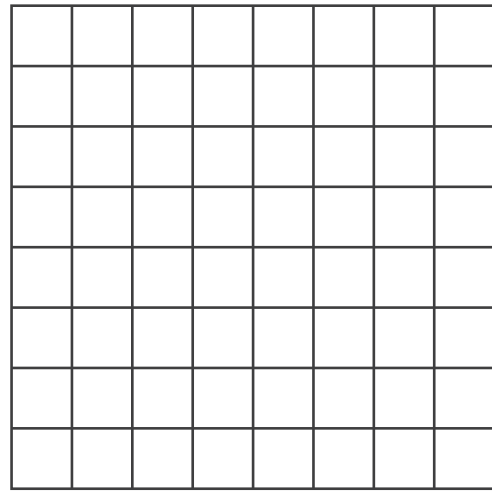
- *Estructura activa.* Al igual que la inactiva se conforma de líneas estructurales conceptuales, la diferencia está en que si subdividen el espacio interactuado de diferentes maneras con los signos gráficos que poseen.

- *Estructura invisible.* Por lo general casi todas las estructuras son invisibles; al serlo las líneas estructurales son conceptuales y por lo tanto no tienen grosor.

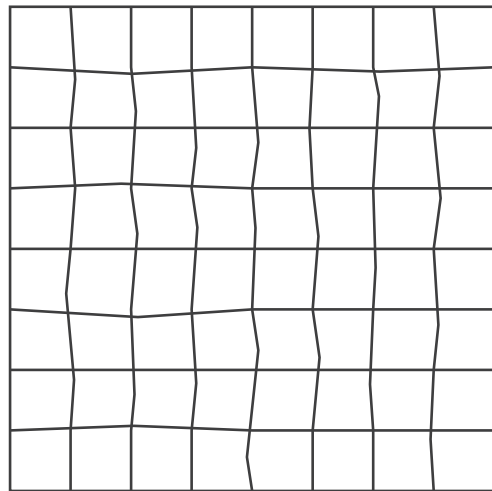
- *Estructura visible.* En este caso las líneas estructurales son visibles por lo que tienen grosor y pueden interactuar con los signos gráficos y con los espacios aislados así como con sus subdivisiones.

- *Estructura de repetición.* Cuando los signos gráficos son colocados a la misma distancia, dejando espacios aislados iguales, puede decirse que están dispuestos en una estructura de repetición. En este tipo de estructura, la retícula es la que se utiliza frecuentemente, dejando a cada signo gráfico en espacios aislados de igual tamaño, por lo que cada uno de ellos tiene el mismo espacio arriba, abajo e izquierda, derecha. Las subdivisiones se logran cruzando líneas verticales y horizontales provocando un equilibrio entre estas dos direcciones.

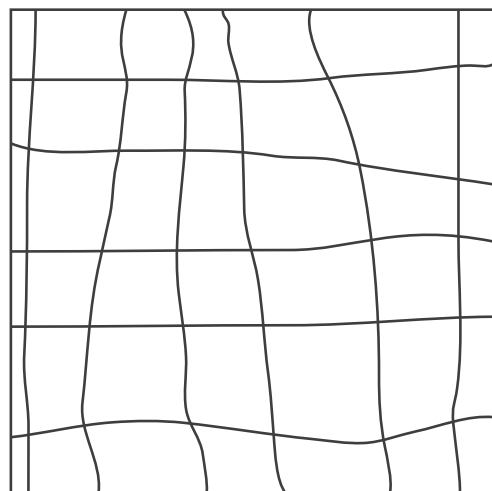
- *Estructura de múltiple repetición.* Se logra cuando existen en su composición más de una clase de subdivisiones estructurales que se repiten en forma y tamaño, todavía pertenecen a las estructuras formales y regulares.



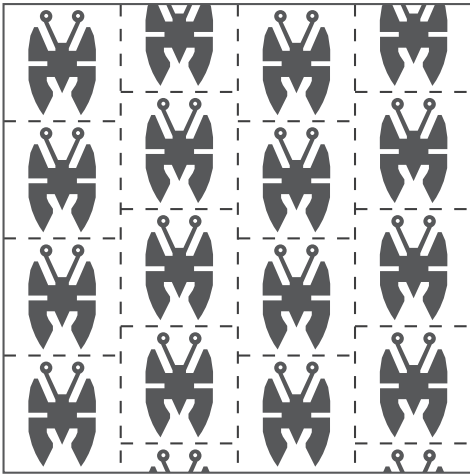
Estructura formal



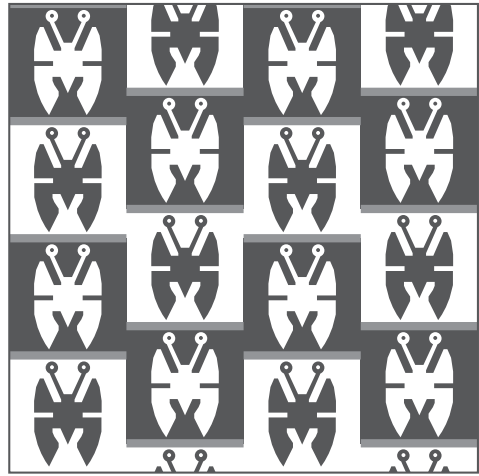
Estructura semiformal



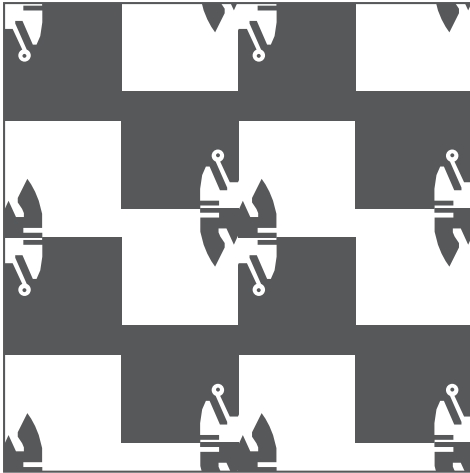
Estructura informal



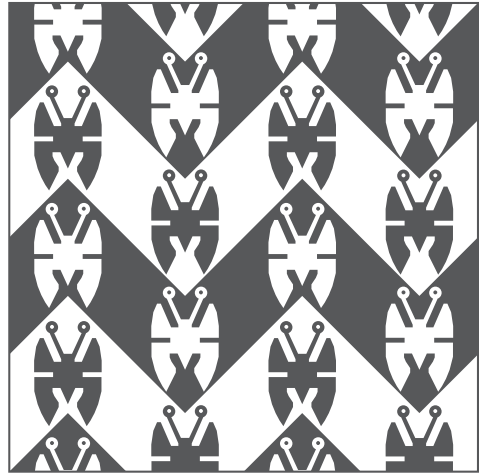
Estructura Inactiva



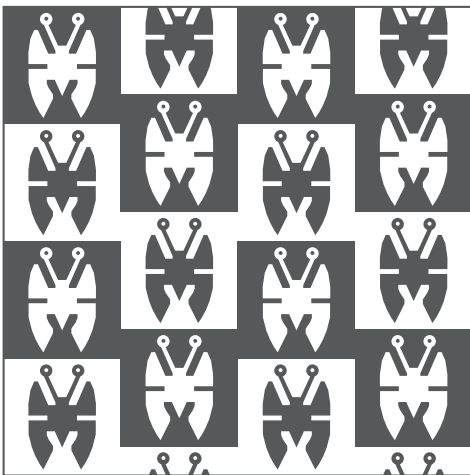
Estructura visible



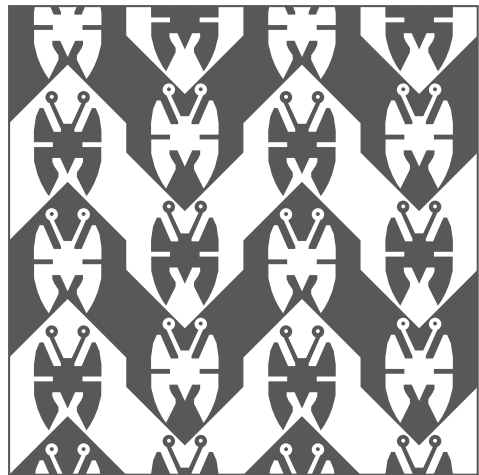
Estructura activa



Estructura de repetición



Estructura invisible



Estructura de múltiple repetición

Mariposa. Detalle de huipil
Procedencia: Tututepec, Oaxaca
Tomado del libro: Geometrías de la imaginación

En cuanto a los signos gráficos y su relación con las subdivisiones en una estructura inactiva e invisible, éstos pueden coincidir con el centro de las subdivisiones o bien con la intersección de la vertical con la horizontal, incluso ser más grande y rebasar su subdivisión e interrelacionarse con otros signos gráficos. En este tipo de estructura la repetición de posición es forzosa. Ejemplo:



Podemos decir que en la mayoría de los casos de la composición en el textil se basa en una estructura semiformal de repetición o múltiple repetición, inactiva e invisible.

En la *lam. 5 al final del capítulo* se ilustra el caso de una estructura semiformal con repetición donde el signo gráfico es el mismo, de dimensiones iguales y se juega con una alternancia de color rojo - morado en las líneas conceptuales horizontales. En las líneas conceptuales verticales el color se mantiene igual.

d. Significado

El signo gráfico es el resultado de la traducción de la forma intangible, mítica, mágica y religiosa a la conciencia visible. El diseño que portan los objetos rituales y domésticos debe de ser funcional antes que otra cosa; es decir, debe ser útil para encomendarse a los poderes cósmicos de los cuales depende la vida y no tanto para embellecer el objeto.

De ahí que surjan como parte de la conciencia colectiva, el círculo, el cuadrado, el triángulo, la espiral, la cruz, la flecha y figuras geométricas diversas para conformar los signos-símbolos que hacen útil y le dan un sentido al objeto. El signo gráfico alcanza la madurez plena con la unión de la naturaleza, el

significado y la expresión creadora. Cuando el diseño del signo gráfico lleva un mensaje el significado se hace presente.

III. Significado de algunos signos gráfico representativos

1. Signos gráficos figurativos naturales

Como ya se dijo los signos gráficos pueden clasificarse en signos gráficos figurativos; cuando el tema puede identificarse. Estos a su vez pueden ser naturales si el signo gráfico está inspirado en la naturaleza. Por lo tanto los siguientes signos gráficos entran en esta categoría. El significado de algunos de ellos se da de manera global y otros tantos son específicos.

A. Flores

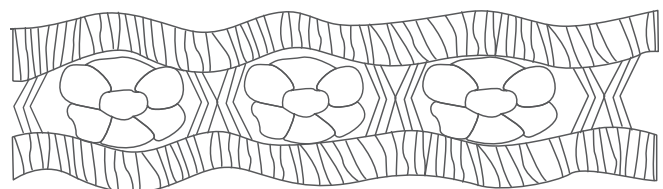
El origen de la diosa de la fertilidad, llamada Xochiquetzal "florida plumaje" por los aztecas; es posible que se haya dado entre los antiguos mixtecas. Xochiquetzal también era protectora de las artes, como el tejido y era adorada con flores y plumas sagradas de quetzal.

Las flores en la naturaleza son bellas, llenas de color, olor y texturas; son utilizadas para brindar placer a los sentidos. Debido a que son efímeras son vinculadas con la muerte pero también al mismo tiempo con la vida. "Lo desconocido o el reino de lo sagrado está simbolizado metafóricamente por flores que se asocian con uno o más dioses" (Klein, 1997: 6).

Las fibras y colorantes con que se elaboran los textiles indígenas provienen de los vegetales; formándose una conexión con las flores. Esto podría explicar el uso generalizado en Mesoamérica del signo gráfico flor como símbolo de fertilidad, belleza, divinidad, vida y su vínculo con el textil.

Flor brocada en Huipil

Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca

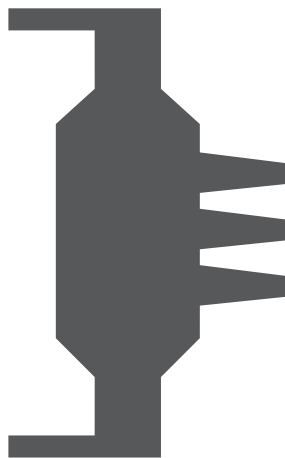


B. Aves

Las aves estuvieron presentes en las ofrendas y sacrificios de los antiguos mixtecos, en los relatos de los españoles se mencionan codornices, palomas, guajolotes y plumas de papagayo; aunque fueran dioses distintos las aves casi siempre aparecían en las ceremonias religiosas. Un ejemplo del simbolismo en las representaciones del signo gráfico del ave es el faisán que evoca y representa al dios solar.

La forma y el significado del ave también se encuentra presente en el “Corazón del Pueblo” nombre con el que los mixtecos nombraban al ídolo de Achiutla. Éste tenía labrada un ave en la parte superior y enroscada de arriba a bajo una culebrita; estaba hecho de esmeralda. Se veneraba dentro de una cueva en Yanhuitlan, cerro de Achiutla, lo que hace pensar que su verdadero nombre fue Corazón de Cerro o *Tepeyollotli* entre los mexicanos.

La presencia de la forma del ave y la serpiente hace pensar a los expertos que se trata del dios Quetzalcóatl, que está comprobado por estudios arqueológicos que los mixtecos lo veneraban.



Ave tejida en lienzo
Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
Tomado del libro: Geometrías
de la imaginación

a. Águila bicéfala

En el momento de la Conquista de Mesoamérica la casa reinante de España era la de los Habsburgo, cuyo escudo de armas es un águila bicéfala, este signo gráfico es utilizado en los pueblos indígenas de México. ¿Qué pudo haber ocurrido para que esta águila de dos cabezas formara parte del imaginario indígena? Alejandro Dávila menciona que puede tratarse de una afinidad con la serpiente de dos cabezas; las alas extendidas en las representaciones prehispánicas de figuras aladas ubicadas sobre el

pecho, como las aves o las mariposas estilizadas en los atlantes de Tula.

También para su explicación Ávila toma en cuenta la interpretación que da Hill Furst a las figuras aladas; para él son representaciones de fuerza vital, relacionadas con la mancha en forma de mariposa y de tono morado que aparece en el pecho de un cadáver cuando está boca arriba, esto es, el alma deja impresa su forma en el cuerpo al salir de él. Por lo tanto el águila bicéfala pudiera ser la representación del alma vigorosa tejida sobre el pecho, siendo más que un sincretismo, es una manera de trastornar el colonialismo iconográfico.

En los grupos indígenas de Oaxaca el águila bicéfala forma parte de la mitología que se relaciona fuertemente con el textil y se vincula muchas veces con la serpiente. Existe una coincidencia en el nombre que se le da a la representación de criaturas de múltiples cabezas: *titia'a* o *ticha'a*, termino relacionado con el águila. En 1593 Alvarado lo registra en mixteco como *ya'a* antecedido por la sílaba *ti* en duplicado. Sumándose a esto se encuentra la posible fusión que hubo entre el signo gráfico de *titia'a* y el escudo de armas de los Habsburgo que como ya se menciono llegó con la Conquista y se hizo presente nuevamente con la llegada de Maximiliano de Austria en 1860 a México.

En el siglo XX, *titia'a* tiene un papel muy importante en la cosmogonía mixteca; Ávila en 1983 registró el relato del Sol y la Luna contado por mujeres mixtecas de Chilixtlahuaca que narra lo siguiente:

La monstruosa *titia'a* devoraba a la gente hasta que llegaron los Gemelos y cavaron siete hoyos. Prendieron fuego en los hoyos; al tratar de matar a los Gemelos, *titia'a* se cayó sucesivamente en los hoyos y murió quemado en el séptimo hoyo. Los Gemelos le sacaron los ojos. Una mosca había picado el ojo de una de las cabezas, por lo tanto esté se volvió menos brillante. El Gemelo con el ojo picado por la mosca anhelaba el ojo más brillante, pero el otro Gemelo no quería cambiárselo. Sea como fuere, cada vez que el Gemelo obstinado intentaba beber agua, el agua se secaba. El Gemelo sediento accedió al fin a cambiar los ojos y pudo beber agua. Los Gemelos se encontraron con una mujer vestida con un hermoso textil que se dirigía a un concurso. Uno de los Gemelos desafió al otro

a tener relaciones sexuales con ella. Le dieron una fruta para adormecerla. Cuando ella se durmió, el Gemelo desafiado trató de violarla, pero se encontró con que su vagina tenía dientes; quebró los dientes con una piedra y la penetró. Los Gemelos huyeron y se convirtieron en el Sol y la Luna. Al despertarse y darse cuenta de lo que había sucedido, la mujer en su furia maldijo y arrojó la tela ensangrentada sobre la tierra. Debido a esta maldición, las mujeres tienen la menstruación (Ávila, 1997: 132).

El águila bicéfala es un motivo generalizado en Oaxaca y en algunas regiones de México, además de ocupar un lugar destacado en el diseño de diversos textiles. Tampoco el mito mixteco es exclusivo, su argumento base se encuentra en leyendas de monstruos gemelos – Sol y Luna – que se han registrado por todo el estado de Oaxaca e incluso con otras regiones de Mesoamérica.

Los expertos sugieren que el águila bicéfala no fue necesariamente la figura original del signo gráfico de *titia'a*, para respaldarlo se plantea,

“la posibilidad de que el águila de los Habsburgo se fusionó con una criatura o un conjunto de criaturas de ojos brillantes que en versiones anteriores jugaban el papel de devoradores de hombres, incluyendo tal vez la serpiente de dos cabezas –un fascinante caso de sincretismo (y acaso resistencia a la dominación cultural) con implicaciones iconológicas así como etimológicas, según sugiere la *titia'a* mixteca” (Ídem).



En la Mixteca Alta, en la comunidad de San Miguel el Grande, el mito de los Gemelos se refiere a una serpiente y no a un águila, esto sugiere que algunas versiones anteriores del mito no incluían al águila bicéfala y muy posiblemente tampoco entre los mixtecos.

En el huipil de las mixtecas de Huazolotitlán el signo gráfico del águila bicéfala tiene la función de proteger a la portadora de dar a luz gemelos, de hacerlo sospecharían que estuvo con dos varones.

C. Insectos, reptiles y anfibios

En los signos gráficos aplicados al textil, la necesidad de seguridad ha tenido una influencia determinante; la fauna silvestre en especial los insectos y reptiles ponzoñosos como el alacrán, han producido una importante suma de variantes y estilizaciones en sus representaciones gráficas. Dichos signos gráficos forman parte del diseño de telas indígenas como cotones, quechquemits, calzones, morrales y servilletas.

El uso de estos signos gráficos podría tener un efecto mágico al actuar como protección al portante de la picadura de estos animales venenosos; de



Águila bicéfala tejida en huipil

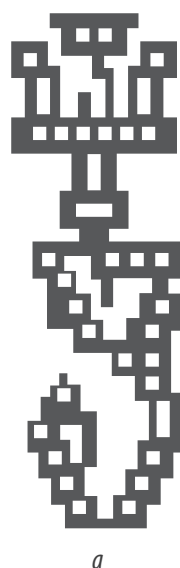
Procedencia: San Pedro Jicayán, Oaxaca

Tomado del libro: *Diseños mexicanos*

Alacranes tejidos en posahuancos

Procedencia: a. San Pedro Tututepec, b. Pinotepa de Don Luis, Oaxaca

Tomados de los libros: a. *Geometrías de la imaginación* y b. *Textiles de Oaxaca en Artes de México*



la misma manera en que las flores y los animales favorables se presentan en rituales y ceremonias como signos que propician la buena caza o bien el acercamiento con las divinidades.

Con el efecto que produce la picadura del alacrán, éste puede ser protector o enemigo, todo depende de la relación que se de en cada caso.

a. Mariposa

Este insecto emblema del antiguo dios solar *Yaa NiKandii* de los mixtecos, es el signo gráfico de la transformación del alma humana hacia el mundo espiritual. Es la representación del paso de la vida a la muerte; del mundo material al inmaterial, es el alma de la gente común que ha trascendido a la muerte.



Mariposas tejidas en posahuanco

Procedencia: San Pedro Tututepec, Oaxaca

Tomadas del libro: *Geometrías de la imaginación*

b. Serpiente

Una de los signos gráficos más enigmático de todos los tiempos ha sido la serpiente, posiblemente debido a que su figura puede tener una simplificación máxima y una mayor simplicidad. Una asociación de las tantas que podría tener es su conexión con la muerte debido a su mordedura fatal, por otro lado es asociada en diferentes culturas como poder divino de la tierra y creador de existencia debido a su forma fálica y su analogía con lo enraizado en el suelo; es fuente de vida. Resultando así una ambivalencia entre vida y muerte.

El que la serpiente cambie de piel cada determinado tiempo puede haberse relacionado con la resurrección y la inmortalidad que tanto misterio ha generado en el hombre. El secreto de la eternidad esta representado en el signo-símbolo circulariforme

de la serpiente devorándose la cola que se nutre por medio de su muerte; es el eterno retorno.

El signo gráfico de la serpiente fue motivado por la morfología de este reptil y la impronta de la sucesión rítmica de su movimiento en la tierra así como de sus rayas y colores presentes en la cinta de su cuerpo.

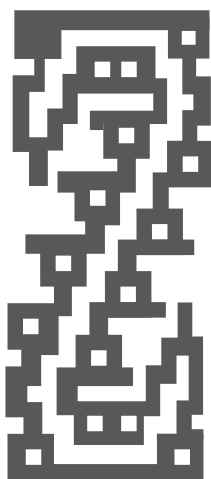
En Oaxaca se le llama *tona* al doble en forma animal que las personas tienen y que las conforma anímicamente. En Usila la serpiente se relaciona con la *tona*; es representada en una greca en forma de "Z" y es llamada comúnmente como "flor quebrada" y es ella la que provoca la lluvia. "... las serpientes reaparecen como trombas y dueñas de manantiales, 'nanas de agua', en muchos lugares de México" (Ávila, 1996: 47).

Como símbolo poderoso por concentrar los poderes del cielo y la tierra; atraer al rayo y al trueno y abrir caminos para que la tierra sea fértil, su representación es muy importante entre los indígenas. Incluso en otras partes de América la serpiente se vincula con la lluvia, un ejemplo de ello son los indígenas sedentarios de la región árida del suroeste de la Unión Americana (concentrados mayormente en Nuevo México y Arizona) llamados los Pueblo. Para ellos la serpiente es símbolo del rayo y de la tormenta y ocupa una posición central dentro de sus cultos.

Ligada fuertemente al textil, la serpiente es fertilidad representada por las tejedoras en sus signos gráficos, su equivalencia iconográfica esta presente en varias etnias del país. La idea de una cosmovisión única en Mesoamérica es reforzada por los significados coincidentes.

Algunas prendas del vestir en particular la faja, son similares de la serpiente. Marta Turok explica esta creencia citando a Carl Lumholtz, que dice que, "cualquiera que sea el diseño aplicado en una faja, siempre se interpretara como representación de las marcas dorsales de una piel de serpiente, y la faja misma como una víbora; también las pulseras para los tobillos y muñecas, las cintas para el pelo".

Antiguamente la representación de la serpiente en diseños abstractos tomaba generalmente dos formas: la serpiente emplumada y la serpiente bicéfala. La greca escalonada conocida como *xicalcolihqui*; una representación geométrica de la serpiente emplumada, es un ejemplo claro de los signos gráficos que compartían las culturas.



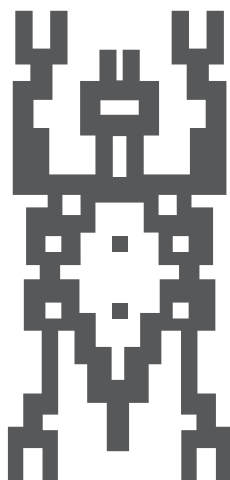
Serpiente emplumada tejida en posahuanco
 Procedencia: San Pedro Tututepec, Oaxaca
 Tomada del libro: Geometrías de la imaginación

c. Sapo

El signo gráfico del sapo ha tenido muchos significados en las culturas de Mesoamérica; es un habitante del mundo de las sombras. Sin embargo a pesar de pertenecer al mundo de abajo no tiene connotaciones negativas sino todo lo contrario, su presencia augura buenos tiempos y espacios gratos.

Además al ser receptores de los cultos humanos fungen como intermediarios en los espacios divinos; las propiedades de los dioses en el subsuelo (espacios sacros) son custodiados por estos guardianes.

Sapo tejido en posahuanco
 Procedencia: San Pedro Tututepec, Oaxaca
 Tomado del libro: Geometrías de la imaginación



D. Antropomorfos

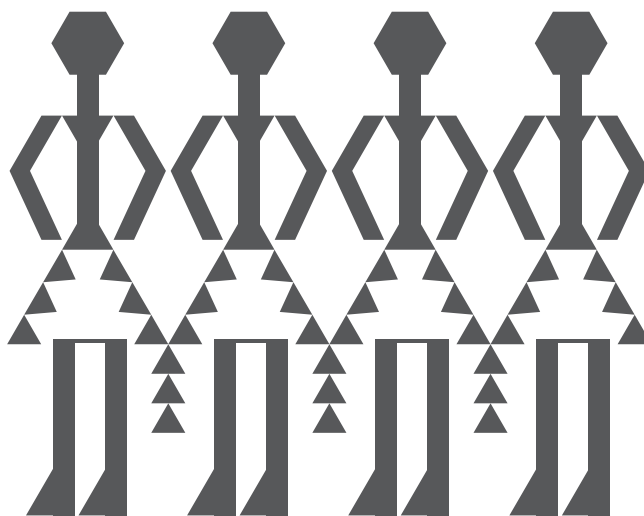
Los signos gráficos antropomorfos en el textil son muy recurrentes, algunos son la representación de actividades del hombre como sembrar o arar la tierra; portando algún instrumento ceremonial o del hogar o simplemente se representa de manera frontal sin ningún atributo aparente. Dentro de estos signos gráficos no es raro que a algunos se les den atributos de género (femenino y masculino) o que alguna parte del cuerpo tenga un significado específico.

a. Personificaciones

Las personificaciones fueron muy utilizadas por las antiguas civilizaciones mesoamericanas, la lluvia por ejemplo se le relaciona con el género masculino; el espíritu de la tierra se vincula con el género femenino. La importancia que se le dio a los atributos femeninos en el pasado están bien ejemplificados "en las personificaciones mesoamericanas de la tierra y el cielo como fertilidad y creación" (Klein, 1997: 6). Las personificaciones forman parte de los componentes básicos de las deidades.

En el signo gráfico de las mujeres (huipil de boda de Santiago Pinotepa Nacional), la prolongación de la falda sugiere la representación del agua que se le atribuye a lo femenino.

Mujeres tejidas en huipil de boda
 Procedencia: San Pedro Tututepec, Oaxaca
 Tomadas del libro: Geometrías de la imaginación



b. Huesos

El significado de una parte del cuerpo se ilustra bien con la diosa Hierba 9, pues se le representa con un tocado de una calavera tipo máscara. “Los huesos, particularmente los cráneos, se vinculan con la fertilidad, puesto que se creía que los mismos contenían las almas o la fuerza vital de los seres humanos y de los animales” (Klein, 1997: 10).

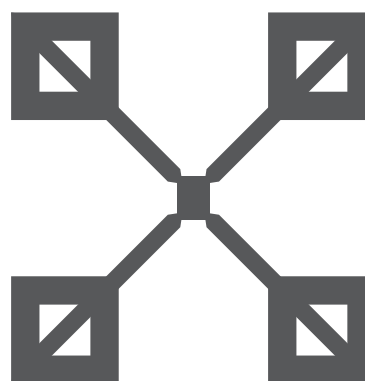
E. Estrellas

El centro aparece en todos los signos gráficos con el propósito de llegar a la perfección, la cruz es un ejemplo de ello. Adrian Frutiger se refiere a la cruz como el “signo de los signos”; su imagen es la representación absoluta de la simetría, donde no hay sensación de movimiento a menos de que la vertical se presente como línea oblicua, con lo que se generan a la vez espacios interiores abiertos y restringidos. Por medio de este signo gráfico se hizo visible la distribución consciente y reconocimiento del espacio; arriba-abajo e izquierda-derecha ayudando así a la orientación del hombre.

La sencillez con la que se puede trazar una cruz, encuentro de una vertical y una horizontal, tiene como consecuencia ser uno de los signos gráficos más comunes entre las culturas del mundo. Es un signo gráfico abstracto al cual se le han dado diferentes significados como el de marcar un lugar específico, tachar para representar algo negativo o bien como la representación de la fe cristiana. Aunque como signo primario en las culturas antiguas, la morfología es idéntica y el significado semejante; se podría decir que tiene su origen en la anatomía humana.

“La desviación de la forma básica de cruz en adaptación a las técnicas de bordado y tejido conllevó la introducción de los trazos oblicuos propios de las mismas” (Frutiger, 1994: 210). Los cuatro extremos libres invitan a la ornamentación, como el remate, angular los brazos sugiriendo movimiento y como extensión de ésta, a una forma circular llegando a la espiral. Estos tres aspectos diferentes; la torsión, la inflexión y el enrollamiento son parte constante en la representación de la cruz, que con estos tipos de remates se originan nuevos signos gráficos cada vez más complejos en su ornamentación y significado.

En el signo gráfico de arriba denominado por las tejedoras como estrella, podemos ver una cruz de líneas diagonales a 45°, con cuatro remates



Estrella tejida en huipil

Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca

Tomada del libro: Geometrías de la imaginación

cuadrados. En la prehistoria y en muchas culturas mesoamericanas el cuadrado significaba la tierra y los cuatro puntos cardinales.

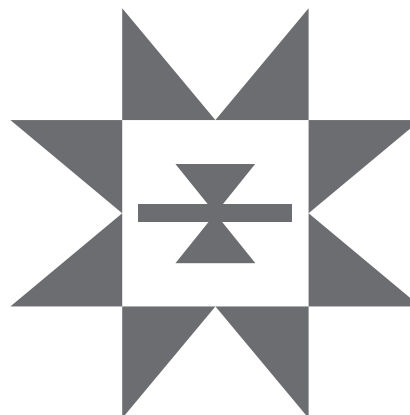
a. Estrella de 8 picos

Como resultado de la ornamentación de la cruz y su evolución surgió la estrella de ocho picos también llamada estrella de cruz por las culturas de medio oriente. Los signos gráficos representativos de las estrellas, al contrario del sol, abandonan la forma circular para basarse en rectas en forma radiante, con una estructura centrífuga básica (emitidas desde el centro), simétricamente ordenadas que se agudizan distalmente. Por lo tanto si no se busca una semejanza con algún objeto figurativo las estrellas se conforman básicamente de rectas.

Estrella de 8 picos tejida en huipil de boda

Procedencia: Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca

Tomada del libro: Geometrías de la imaginación



Ana María Gómez y Sergio Carrasco sugieren que las ocho puntas geométricas en forma de diamante que crean la cruz, son las llaves de acceso al inframundo.

2. Signos gráficos abstractos

A. Cuello de Huipil

Como rasgo común entre los huipiles de Oaxaca se encuentra el listón cosido horizontalmente bajo el cuello, que actúa en el diseño de la forma integral como un refuerzo para el cuello en forma de ranura. Este refuerzo se ha convertido en un elemento ornamental y distintivo de comunidades específicas; puede ser bordado, tejido o aplicado de diferentes maneras.

En algunos huipiles contemporáneos de Oaxaca las formas circulares sobre el pecho tienen connotaciones solares, que podrían referirse "al *tonalli* calor solar, día, fecha de nacimiento y, por ende, nombre y destino. La misma raíz (hispanizada como *tona*) designa al alma, que es calor y fuerza vital, y que tiene su origen en el pecho. En mixteco *ini* se refiere igualmente a espíritu, corazón y calor" (Ávila, 1996: 41).

Huipil de Santiago Jamiltepec, Oaxaca

1. Pino grande, 2. Pinos chiquitos, 3. Cadena de la culebra o costilla de serpiente, 4. La cadena, 5. Patita de chola o cune

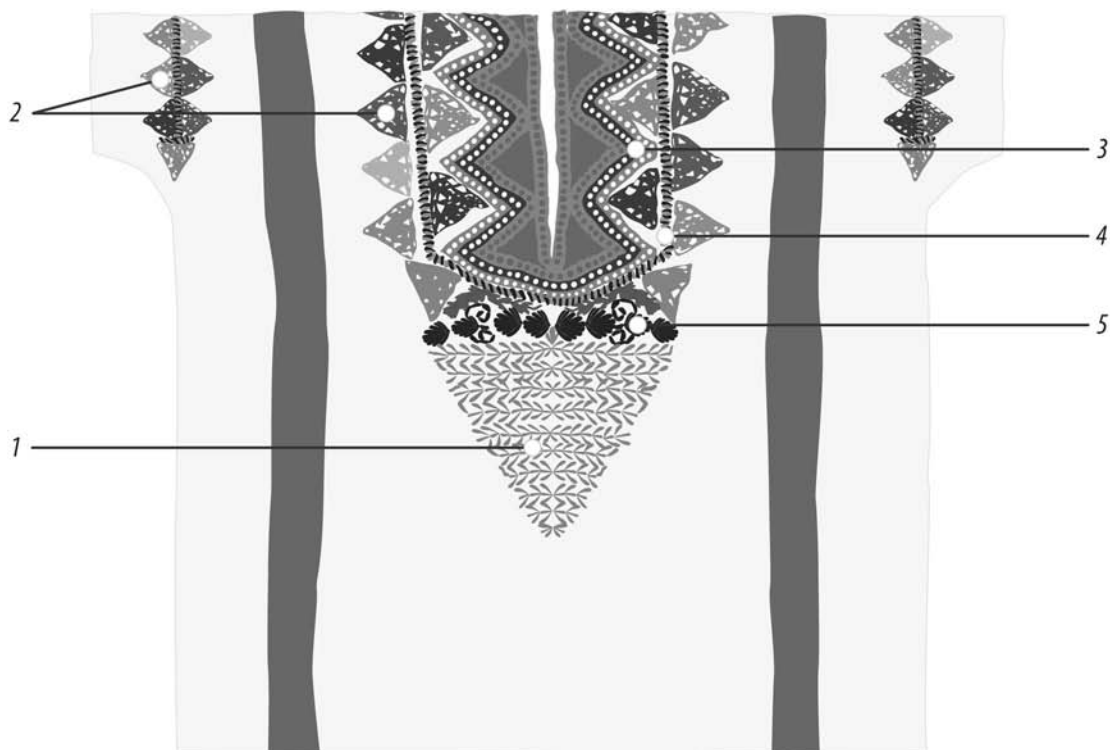
a. Jamiltepec

Como se mencionó en el capítulo anterior el diseño de los cuatro tipos de huipiles que usan las mixtecas no varía mucho. Consiste en signos gráficos triangulares de colores alrededor del cuello y algunos otros de la misma forma en las mangas. Cada uno de estos signos gráficos tiene un nombre y significado, como describiremos a continuación.

Las imágenes que se utilizaron para ilustrar esta sección están en color gris, pero en la *lam. 4 al final del capítulo* puede apreciarse en color.

El uso del huipil en la cabeza con el triángulo hacia adelante simboliza el pico del águila que devoró a *Xamilli* o *Jamilli* hijo de *Cansado'o* y de una princesa, reyes de *Yacuchahua* y fundadores de Santiago Jamiltepec. Esta águila se robó al pequeño *Jamilli*, su padre *Cansado'o* lo mandó seguir, pero cuando lo encontraron ya era tarde pues había sido devorado por el águila que descansaba sobre un árbol lejos de *Yacuchahua*. *Cansado'o* le pidió a su pueblo que fundaran una nueva ciudad en el lugar donde había muerto su hijo y en honor a él, Jamiltepec fue nombrada así.

Los colores que lleva el listón que une los lienzos del huipil será el mismo que el de los triángulos de la abertura del cuello. Estos están bordados por el borde con tres cadenas en forma de círculos seriados.



1. *Pino grande*, representa a la flor “grande” que a su vez representa los rosales que pintó la sangre de *Jamilli* al ser devorado por el águila que vino de *Yacuchahua* y que se posó en un árbol donde ahora esta la iglesia de Jamiltepec. Esta flor florea en semana santa.

2. *Pinos chiquitos*, son todos los triángulos a excepción del más grande (en color rojo o naranja), estos triángulos representan los picos de los gavilanes, picos del águila que se comió a *Jamilli*. Esa águila era de tres cabezas, por eso son tres series de triángulos pequeños alrededor del cuello.

Los pinitos del hombro son donde descansaba el águila que vino de *Yacuchahua*. Las tejedoras de Jamiltepec dan varios significados a estos signos gráficos; Julieta León registró alguno de ellos: para algunas representan las plumas del águila, para otras son flores donde descansaba el águila y para algunas tantas es la cola del águila o bien la cola de una culebra. Pero todas coinciden en que representa el inicio u origen de Jamiltepec.

3. *Cadena de la culebra o costilla de serpiente*, para algunas mixtecas representa la culebra o serpiente que se comió el águila después de haber devorado a *Jamilli*. El movimiento de la serpiente es subir y bajar para traer fertilidad atrayendo la lluvia, el rayo y el trueno. Este movimiento esta representado por medio de la línea angulada.

La serpiente se relaciona con los círculos que continuamente se mueven como el girar del malacate (Santiago Jamiltepec se distingue por su producción de malacates). Las mujeres se pueden vincular a esta idea ya que por ser fértiles dan vida y la reflejan es sus textiles y diseños.

4. *La cadena -bejuco de flores-*, se borda imitando al bejuco, un mecate que hay en el monte.

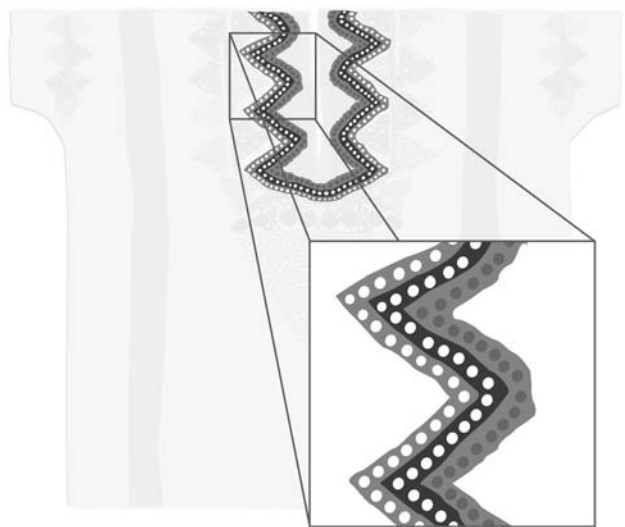
5. *Patita de chola o cune, -aves y estrellas-*, para algunas tejedoras representa la patita de la chola que es de forma abierta, para otras es la pata del cune o guajolota. Esta ave camina mucho y canta mucho igual que las mujeres. Pero la mayoría concuerda que es la pata de un ave. Julieta León sugiere que por el nombre mixteco *tsa tiño* que se le da, podría tratarse de una estrella. *Tsa* que se escribe *saha* pie o pata y *tiño* que significa estrella. El signo gráfico son líneas que se bordan desde un punto fijo y tiene la forma de una estrella sin embargo tiene más parecido a una pata de gallina o guajolota.



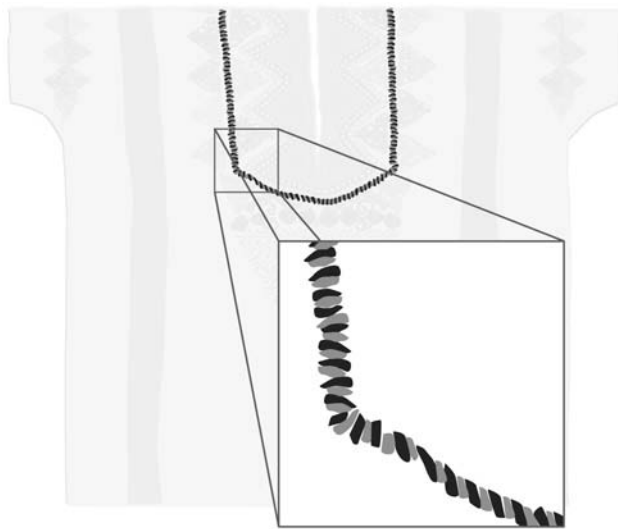
Pino grande



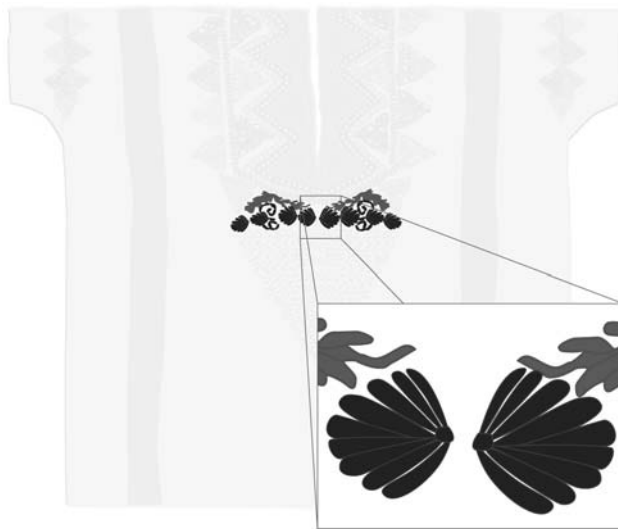
Pinos chiquitos



Cadena de la culebra

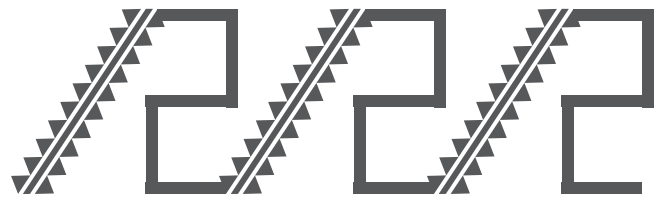


La cadena



Patita de chola o cune

tejedoras de San Pedro Tututepec interpretan este signo como día de fiesta para compartir con los dioses, es el signo de un día especial.



Voluta en S tejida en huipil de boda

Procedencia: Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca

Tomada de la revista: Textiles de Oaxaca en Artes de México

Espiral tejida en huipil antiguo de boda

Procedencia: Mixteca de la Costa, Oaxaca

Tomada del libro: Geometrías de la imaginación



B. Volutas en forma de S y espiral

Según el análisis del código Vindobonensis muchas de las antiguas deidades mixtecas “estaban vinculadas con la fertilidad de la tierra y con el nutriente del maíz cultivable con agua y/o sangre” (Klein, 1997: 10). La diosa de la fertilidad 9 Hierba, es un ejemplo de ello; se le representa frecuentemente vistiendo un quechquemitl; que en sus bordes se ilustran los motivos de las volutas en S llamadas *ilhuitl*, “que pueden indicar simbólicamente día/sol junto con ceremonias” (Ídem).

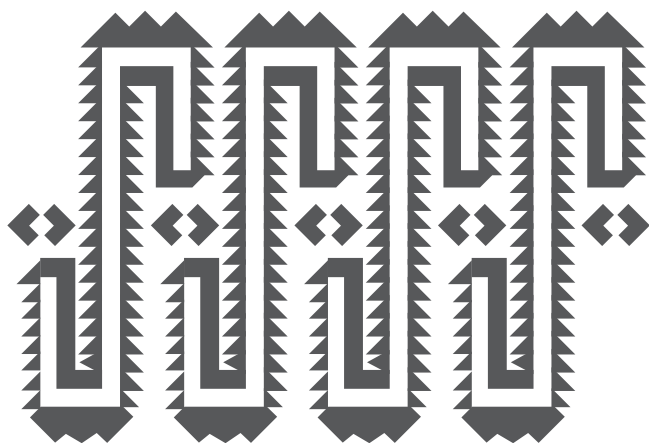
El signo gráfico de la espiral doblemente invertida se ha considerado como la representación del inicio o principio de la reflexión mutua vuelta en si; opuestos complementarios que inician el movimiento. Las

C. Rayo

Este signo gráfico ha sido muy importante en las culturas del continente americano, tiene una estrecha vinculación con la serpiente. Su representación ha generado gran variedad de signos gráficos complejos.

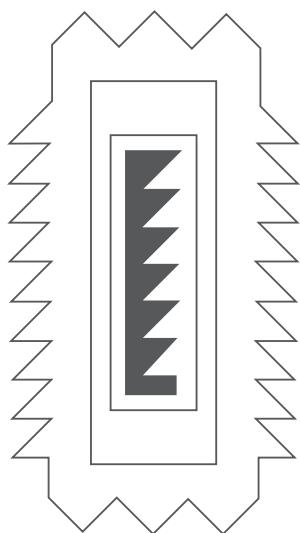
Su forma en línea angulada vertical se asocia con la serpiente que baja del cielo, ésta como origen de vida con carácter divino y el rayo como fuente de sabiduría y poder. En el textil la unión de estos dos signos ha sido adaptada de manera exquisita en signos gráficos geométricos.

El signo gráfico del rayo junto al signo gráfico del águila bicéfala representa el poder dual, significa poder y conocimiento.



Rayos tejidos en huipil

Procedencia: Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca
Tomados del libro: Geometrías de la imaginación



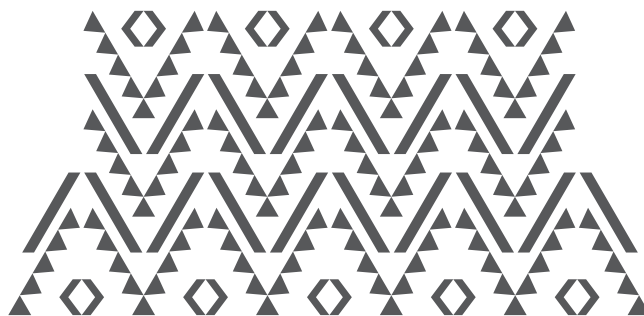
D. Olas y montañas

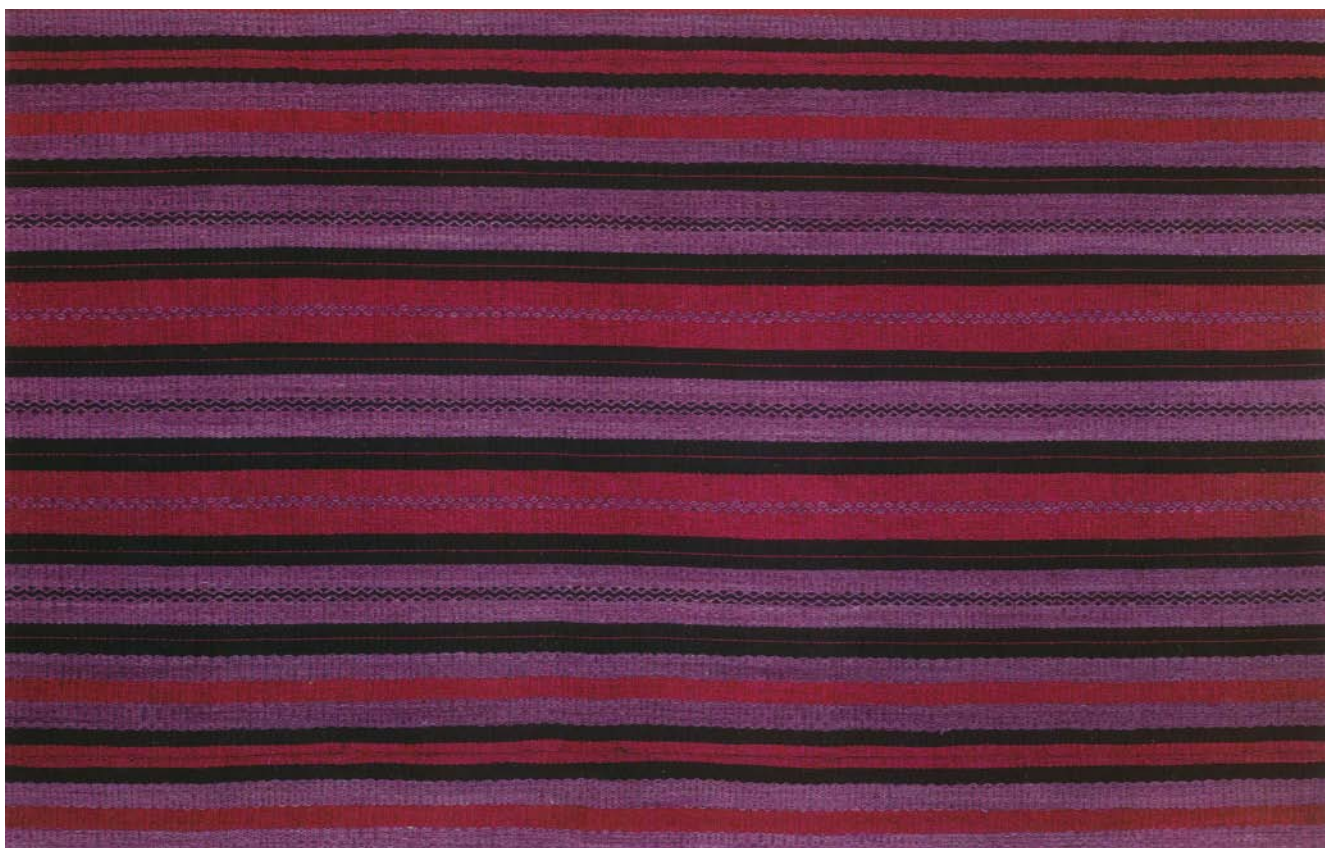
El signo gráfico que aparece en el huipil de boda de Santiago Pinotepa Nacional puede significar el oleaje tranquilo del agua o bien montañas y cerros. Su forma lineal ondulante se asemeja a las marcas que imprime en la tierra la serpiente al desplazarse.

Según la interpretación que da Sergio Carrasco el signo gráfico hexagonal entre las líneas anguladas representa "... las semillas que generan la vegetación o las plantas de las que se alimenta la gente; y los animales habitando sobre la superficie de las ondulaciones montañosas, muy representativo de la topografía de Oaxaca" (Carrasco, 2001: 207).

Olas o montañas tejidas en huipil antiguo

Procedencia: Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca
Tomadas de la revista: Textiles de Oaxaca en Artes de México





Lam. 1

Variación de texturas en posahuanco
 Procedencia: Pinotepa de Don Luis, Oaxaca
 Tomadas del libro: Diseños mexicanos

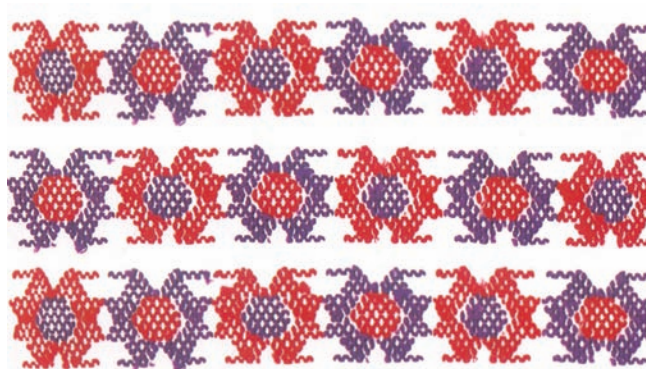


Lam. 2

Repetición de signo gráfico en servilleta
 Procedencia: San Juan Colorado, Oaxaca
 Tomado del libro: Diseños mexicanos

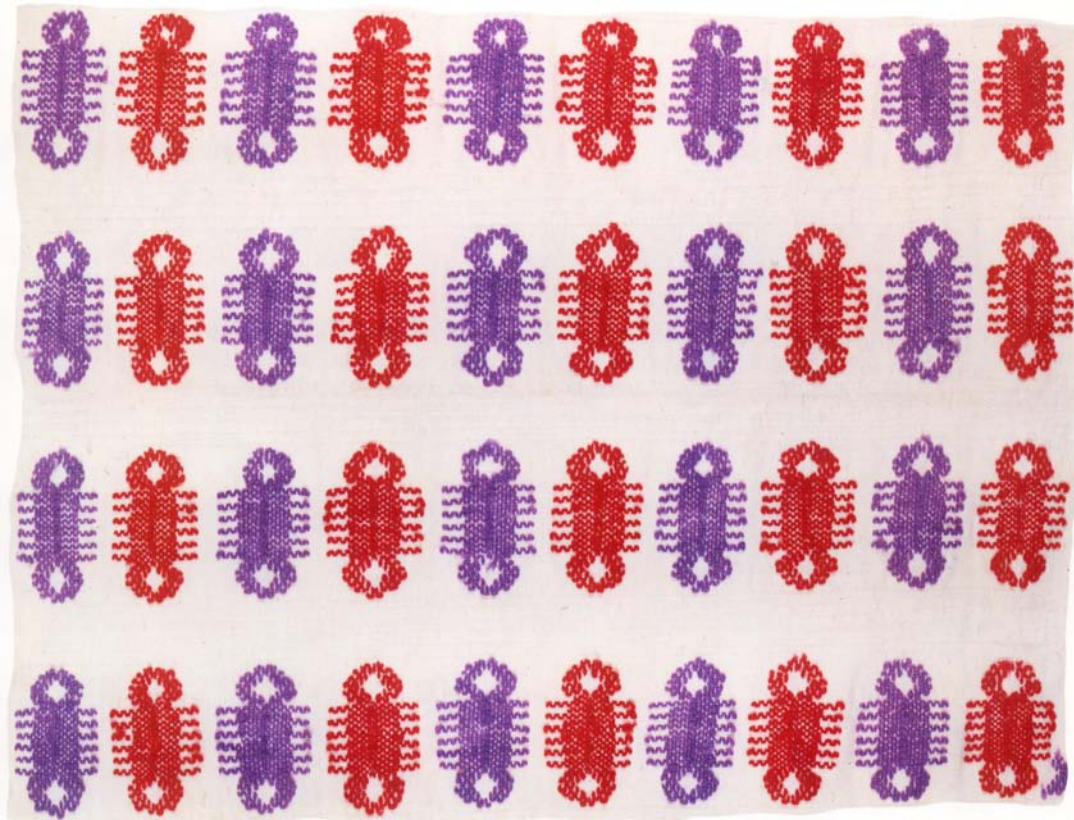
Lam. 3

Detalle de Servilleta
 Procedencia: San Juan Colorado, Oaxaca
 Tomado del libro: Diseños Mexicanos





Lam. 4
Huipil de Santiago Jamiltepec, Oaxaca



Lam. 5
Detalle de servilleta
Procedencia: San Juan Colorado,
Oaxaca
Tomado del libro: Diseños
Mexicanos

Capítulo cuatro

Propuesta gráfica en objetos contemporáneos

I. Elección de objetos

La postura erguida del hombre es inestable por las variaciones anatomofisiológicas que lo mantienen en dicha postura, lo que lo obliga a descansar y necesitar ayudas mecánicas para hacer menos difícil el mantenerse erguido. Un ejemplo de ello son el bastón, la cama como descanso nocturno y la silla para el diurno así como objetos que faciliten sus actividades tecnológicas como la mesa. Existe una estrecha relación entre el material, la comodidad y la forma de su estructura, como la movilidad del cuerpo, su postura y dimensión.

Los objetos que hemos elegido para nuestras propuestas, son los que a pesar del tiempo siguen estando estrechamente ligados al hombre, sirviendo así en sus actividades primarias y secundarias. Como lo hemos mencionado antes, la cama, la silla y la mesa han estado presentes desde épocas remotas, la forma integral no ha sufrido grandes cambios pero estos objetos han sido diseñados una y otra vez y cada época ha dejado su huella en ellos.

Otros objetos como los muebles complementarios surgieron más tarde para cubrir necesidades o actividades no vitales del hombre pero que han permanecido en uso, como los libreros, repisas, butacas, sillones, mesitas de centro, armarios, etc.

Nuestras propuestas de diseño se enfocaran en una cama, silla, mesa, sillón, butaca; muebles contenedores, armario y repisa; y un sujetador de libros. Algunas de las propuestas que se presentan afectarán los morfogramas jerárquicos (forma integral) y otras a los morfogramas complementarios (decoración). Creemos que los diseños deben ser limpios y funcionales e innovadores pero sin perder la esencia que los inspiró. El mobiliario tiene

que mantener su propia identidad, para lograrlo hay que ver el mobiliario como una forma pura, es decir aislarlo de su función y significado por un momento y contemplarlo con ojos nuevos.

1. El mueble

Edward Lucie-Smith ha clasificado el mobiliario en cuatro aspectos:

- **Uso y función.** El uso del mobiliario es puntual; nos sentamos en sillas, sillares, taburetes, bancas, etc.; colocamos objetos sobre mesas, escritorios, estanterías; dormimos y descansamos sobre camas; o bien guardamos objetos en cajones y armarios y es así que cada mueble tiene una función específica y puntualizada.

- **Posición social.** La conveniencia y la comodidad del los enseres muchas veces se ve disminuida por la importancia de la jerarquía de una sociedad; su importancia compite con el de la indumentaria y el atavío personal.

- **Tecnología.** El material empleado juega un papel muy importante en la construcción del mueble, de éste depende la resistencia para la función y el uso que fue diseñado el mobiliario. La materia prima va de la mano con la tecnología que hay disponible en el momento así como de las preferencias de la época. La tecnología del mueble progresó más en los años 50, 60 y 70 que en los siglos transcurridos de 1500 a 1800.

- **Preferencias y elección personal.** La disposición y la elección del mobiliario son totalmente subjetivas y personales. Aunque las tendencias y la moda lo influyen grandemente, el individuo es quien decide como y qué cubrirá sus necesidades prácticas cotidianas.

Los muebles pueden ser decorados con la única finalidad estética o bien con significados específicos adquiriendo carácter sagrado, como los asientos de tribus africanas ornados con signos gráficos antropomorfos que tienen un poder que asume simbólicamente el que se sienta en ellos. Sea como fuere, la necesidad del hombre por decorar sus muebles comienza desde el Neolítico y se ha conservado hasta nuestros días.

A. Cama

El acomodo de los objetos o telas para dormir se ha hecho desde el Paleolítico con los cazadores; esta costumbre se ha dado en todas las culturas, por lo

que el lecho ha sido la primera estructura creada por el hombre para su comodidad.

La necesidad de que el lecho fuera calido y lejos del alcance de los insectos hizo que evolucionara hasta llegar a ser una cama con patas para elevarse del suelo y tener colchón para hacerla más cómoda y acogedora. El uso de objetos para descansar el cuello son regularmente objetos de madera o cojines.

Desde el Renacimiento se le ha considerado como una unidad base de la que no se puede prescindir; es apreciada como micro-arquitectura en un ambiente independiente y privado del resto del hogar.

La cama “tiene la función de distribuir equitativamente el peso del cuerpo, de manera particular el tronco y la cabeza, necesaria para la postura clinógrada y erecta a fin de distribuir las masas musculares del tronco” (Chiarelli, 1985:18).

La decoración vino después dependiendo el lugar y la cultura que la fabrica; las patas son las que más se han prestado a dichas decoraciones. La primera cama se atribuye a los egipcios; los elementos esenciales que la componen no han sufrido grandes cambios a lo largo del tiempo; actualmente se llegan a fabricar sofás convertibles en camas, tratando de que ocupe el menor espacio posible.

B. Silla

La silla es una estructura que se puede modular de diferentes maneras, es fácil de mover y tiene un plano horizontal sostenido por lo menos por una pata, aunque generalmente el número de patas son tres o cuatro. El respaldo se agrego tiempo más tarde.

La silla tiene la función de sostener a las personas en una posición intermedia entre la erguida y la sedante; es decir sentado. Esto se logro mediante criterios ergonómicos. Muchos arquitectos y diseñadores sitúan a la silla en un lugar privilegiado con respecto a los demás muebles, ya que ninguno de ellos ha formado parte de la esfera social del hombre como lo ha hecho la silla.

C. Mesa

La mesa probablemente en sus inicios fue poco elevada del piso, con el tiempo obtuvo altura y diversas funciones pero la primaria o principal fue ayudar en las exigencias de afinar el trabajo manual del hombre, más tarde se le darían más usos, entre ellos el uso gastronómico.

La silla y la mesa tienen una relación estrecha; el asiento de poca altura comenzó a hacerse más alto obteniendo así comodidad frente a la mesa y una posición óptima en la postura. Por lo tanto la altura de la mesa tiene mucho que ver con la silla pero también con la altura del hombre. La mesa permite que los miembros superiores reposen sobre ella a 90° y la silla que las piernas también lo estén.

Básicamente la mesa se constituye de dos componentes; tablero y sustentante. El tablero o plano de apoyo permite al hombre mejorar sus actividades manuales, el más simple puede ser una tabla sobre las rodillas. El sustentante como su nombre lo dice sirve para sostener el tablero, puede constar de varias patas como las mesas o escritorios de cuatro patas. El sustentante se ha prestado para soluciones y decoraciones diversas.

Este mueble es un punto focal en el ambiente doméstico, ya que alrededor de ella se desenvuelven diversas actividades. Sin embargo fue el último en sumarse al mobiliario funcional.

D. Sillón

En el siglo XVIII se comenzó a pensar no solo en el sostén del cuerpo, sino también en el bienestar físico y confort del hombre, tomando en cuenta la posición del cuerpo en el mueble moldeándose éstos al cuerpo mismo. El confort se logra por medio de cojines, muelles, tapiz y el diseño integral de la forma. Entre los más representativos de muebles de confort se encuentra el sillón.

La tecnología y el descubrimiento de nuevos materiales favorecieron a la creación de nuevas formas en los asientos y en los sistemas de armado y composición. A pesar de ello el sillón a lo largo de los años ha sufrido muy pocos cambios en su diseño integral, más sin embargo, ha sido el que ofrece junto con las sillas, sofás, lámparas y mesas de centro un amplio margen para la experimentación y la innovación.

a. Butaca

Asiento blando para una persona, derivado del sillón. Por lo regular son acolchonadas con altos respaldos; una variación de la butaca es el bergère (término derivado del francés), que es una clase de butaca embutida, con brazos, cuya forma tendía a envolver el cuerpo del usuario.

Este mueble probablemente es el que más ha resentido la influencia de modas y costumbres.

E. Muebles contenedores

La necesidad de movilizarse constantemente propicio muebles de fácil transportación como cajas, baúles y arcas que funcionaban de muchas maneras como escritorios, bancos y hasta lechos. Con la invención de la bisagra, la puerta y los cajones los muebles rudimentarios fueron transformándose hasta lograr todo tipo de muebles contenedores.

a. Armarios

Desde hace siglos se conoce de su existencia pero es en el siglo XVI cuando obtiene su configuración tradicional; dos puertas, frontón decorado y otros elementos arquitectónicos agregados eventualmente. Ya para el siglo XVII era indispensable para guardar el vestuario tal y como los hacemos actualmente.

b. Librerías

Muebles destinados para la biblioteca, en el Renacimiento las estanterías se cubrían con puertas, más tarde se fueron adornando con pilastras y columnas, alejándose de las connotaciones de armario para ser autónomo desprendiéndose de la pared y ampliando sus elementos, llegando así a las librerías con módulos como actualmente los conocemos.

F. Repisa

La repisa es una tabla en posición horizontal, puede ser parte de un mueble o estar adosada a la pared. Su función es para colocar cosas encima.

G. Sujetalibros

Como su nombre lo dice se utiliza para sujetar los libros, estabilizando el peso y logrando que éstos queden en posición vertical; son utilizados principalmente en librerías, bibliotecas, estanterías y repisas. Tiene una forma integral sencilla de escuadra. La división de sus dos partes; vertical y horizontal están relacionadas íntimamente. La parte horizontal va pegada a la librería actuando como contrapeso, esta acción permite que la parte vertical pueda resistir el peso de los libros y evitar que se caigan. A pesar de tener un diseño sencillo ha sido objeto de múltiples decoraciones.

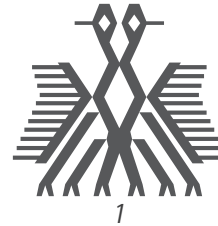
II. Propuesta gráfica

Como hemos mencionado antes, algunas de las propuestas de diseño afectaron la forma integral del objeto y algunas otras solo funcionaron como elementos decorativos. En la sección, perspectiva, alzado lateral y frontal, se explica en cada propuesta; en que signo gráfico está basado, que tipo de morfograma es: jerárquico o complementario, y la descripción del diseño. En la sección, modelos tridimensionales, se describe en que material está pensado y la combinación de color que se eligió para cada propuesta.

1. Perspectiva, alzado lateral y frontal

El diseño se presenta de forma esquematizada y lineal; en blanco y negro; en perspectiva, alzado lateral y frontal. Cabe mencionar que algunos de los diseños fueron utilizados como ejemplo en el capítulo 3.

A. Camas

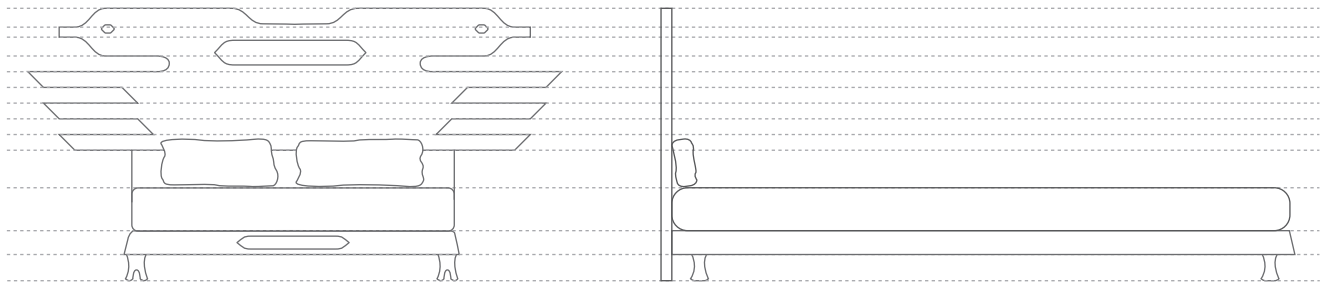


1. *Basada en el signo gráfico: Águila bicéfala (huipil, San Pedro Jicayán).*

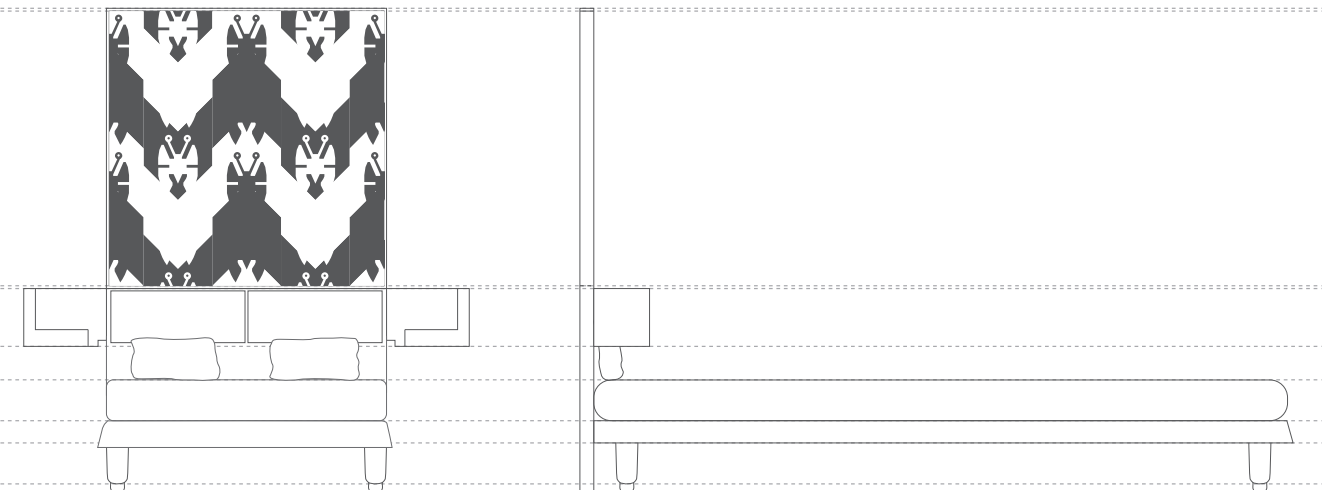
Morfograma: Jerárquico.

Diseño: Las cabezas y alas del ave forman la cabecera. El rombo en su pecho es el vano que separa las cabezas de las alas, repitiéndose en la piecera. Las patas redondeadas de la cama rompen un poco con la rigidez de la cabecera; su forma es muy parecida a las patas del ave.

1



2



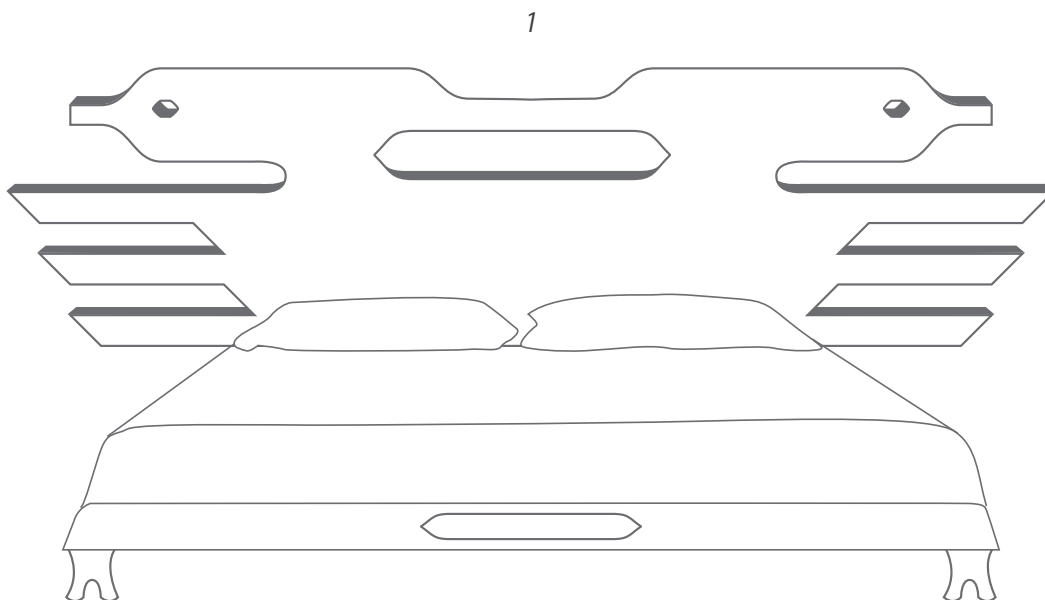
2.

Basada en el signo gráfico: Mariposa (posahuanco, Tututepec).

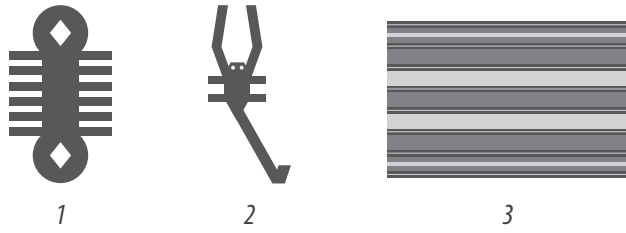
Morfograma: Complementario.

Diseño: La cabecera será la que contendrá la propuesta de diseño. En la composición las mariposas están

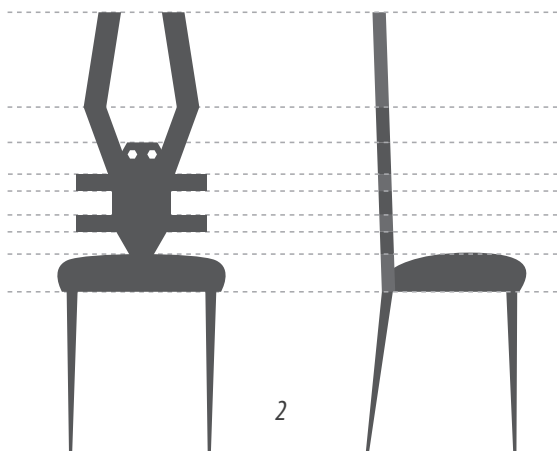
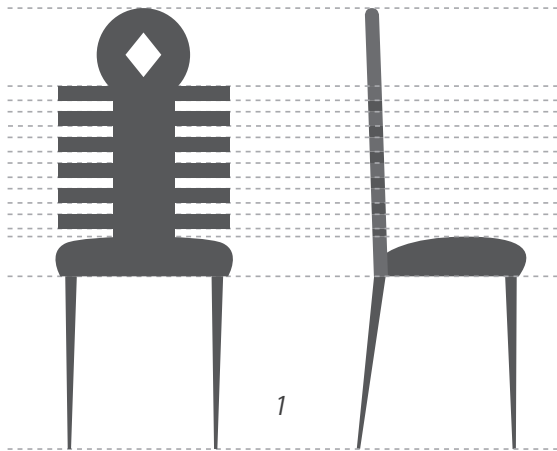
dispuestas en una estructura de múltiple repetición; la cual se compone de módulos cuadrangulares y triangulares subdividiendo al signo gráfico y uniéndose a él resultando una forma muy diferente a la inicial.



B. Sillas

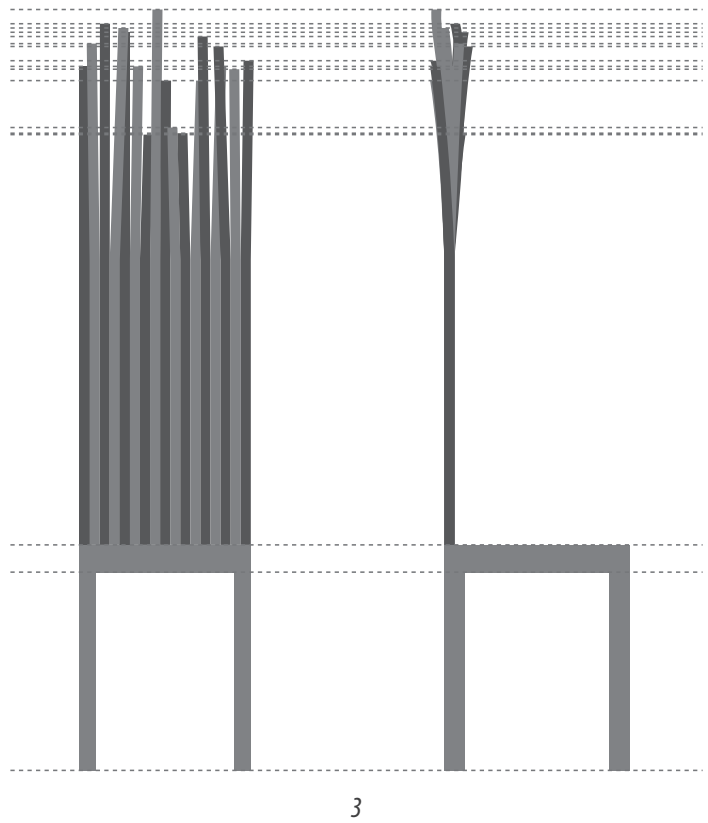


1.
Basada en el signo gráfico: Geométrico (servilleta, San Juan Colorado).
Morfograma: Jerárquico.
Diseño: Gran parte del signo gráfico forma el respaldo. El rombo al centro del círculo va calado.

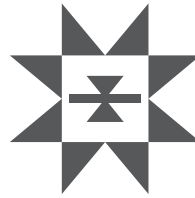
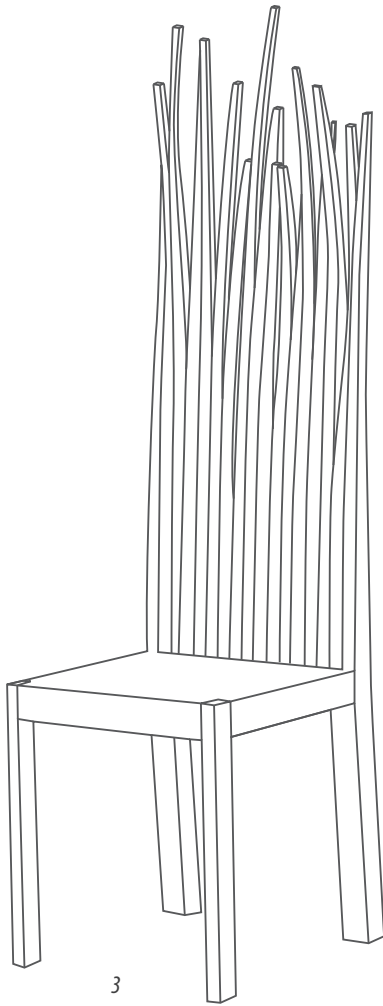


2.
Basada en el signo gráfico: Alacrán (posahuanco, Pinotepa de Don Luis).
Morfograma: Jerárquico.
Diseño: A excepción del la cola, el alacrán forma el respaldo. Los hexágonos que forman los ojos van calados.

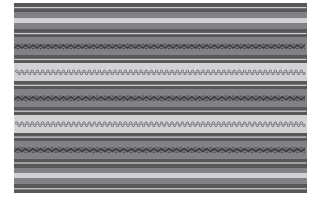
3.
Basada en el signo gráfico: Franjas horizontales de posahuanco, (Pinotepa de Don Luis).
Morfograma: Jerárquico.
Diseño: El respaldo esta formado de tiras de madera que imitan las franjas horizontales del posahuanco típico de la Mixteca. Las tiras comienzan a desfasarse en la parte superior para que la curvatura de la espalda no se lastime.



C. Mesas



1



2

1.
Basada en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (huipil, Pinotepa de Don Luis).

Morfograma: Jerárquico.

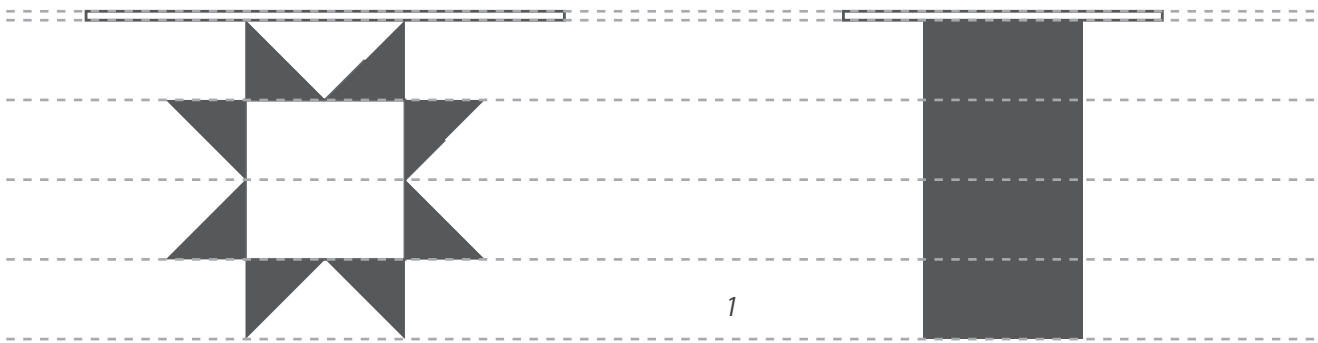
Diseño: El sustentante esta formado por toda la estrella. El cuadrado que se encuentra al centro de las puntas es un vano, por lo que puede verse a través de él y colocarse objetos dentro.

2.

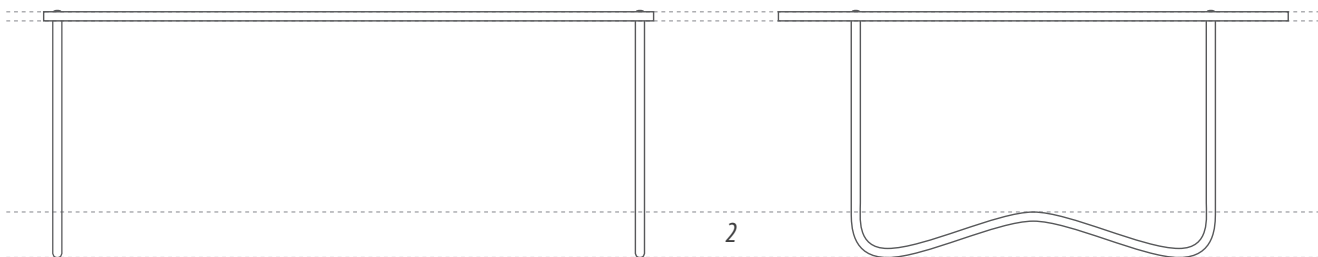
Basada en el signo gráfico: Posahuanco (Pinotepa de Don Luis).

Morfograma: Complementario.

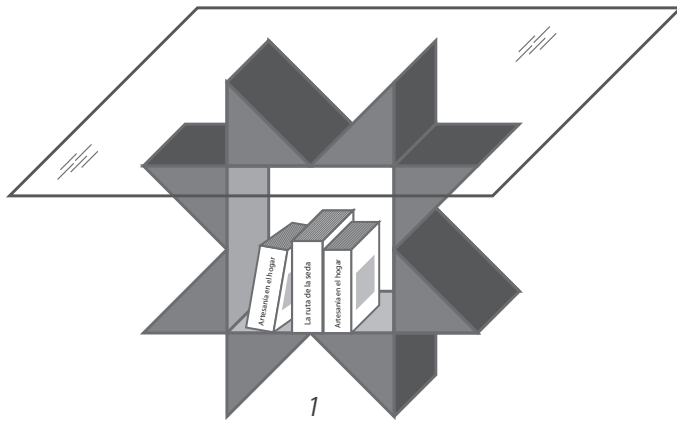
Diseño: El tablero esta decorado con el diseño del posahuanco típico de la región. El sustentante tiene formas redondeadas que contrastan con las líneas rectas y anguladas del textil.



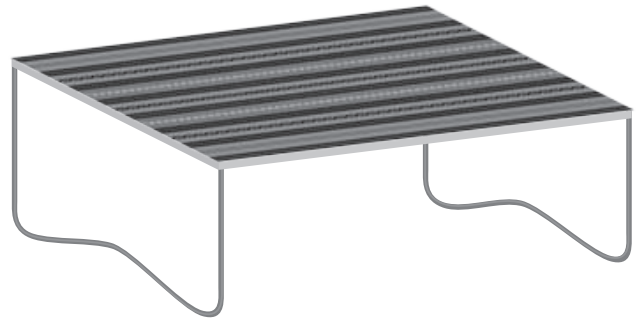
1



2



1



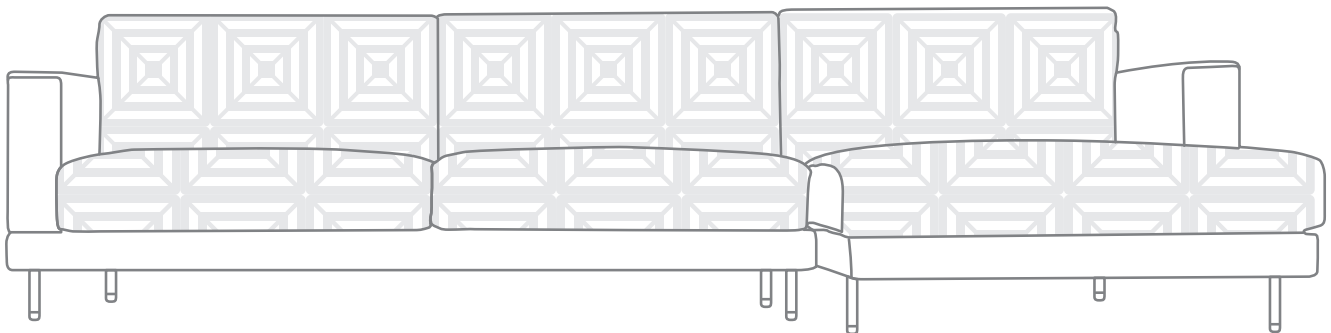
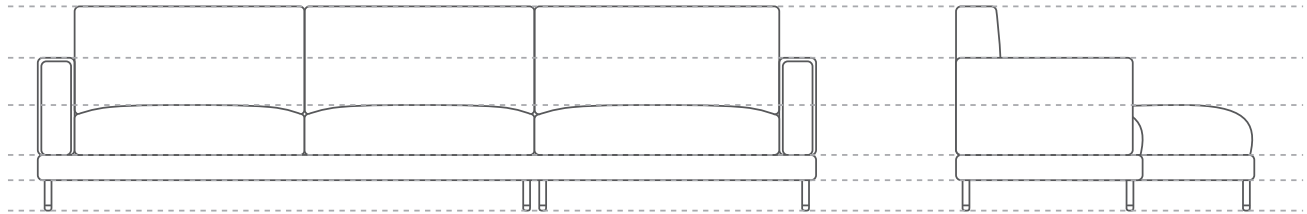
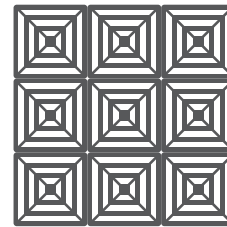
2

D. Sillón

Basado en el signo gráfico: Geométrico (huipil, Huazolotitlán).

Morfograma: Complementario.

Diseño: Se hizo una repitición lineal a lo largo del sillón.



E. Butacas



1y2

1.

Basada en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (servilleta, San Juan Colorado).

Morfograma: Jerárquico.

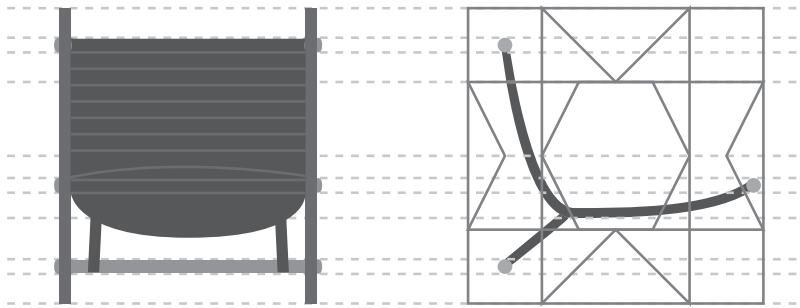
Diseño: Los paneles que funcionan como patas son transparentes, pero por medio de la técnica de pulido se podrá ver el signo gráfico en toda la pieza. El hexágono pequeño va calado.

2.

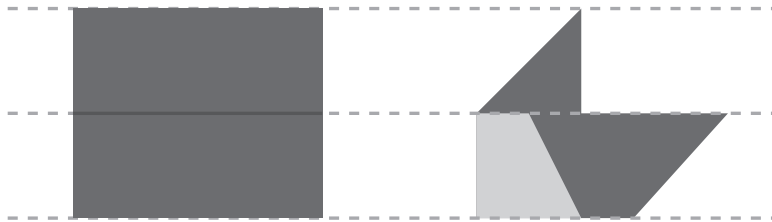
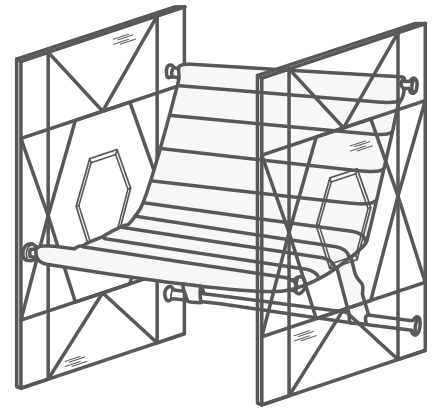
Basada en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (servilleta, San Juan Colorado).

Morfograma: Jerárquico.

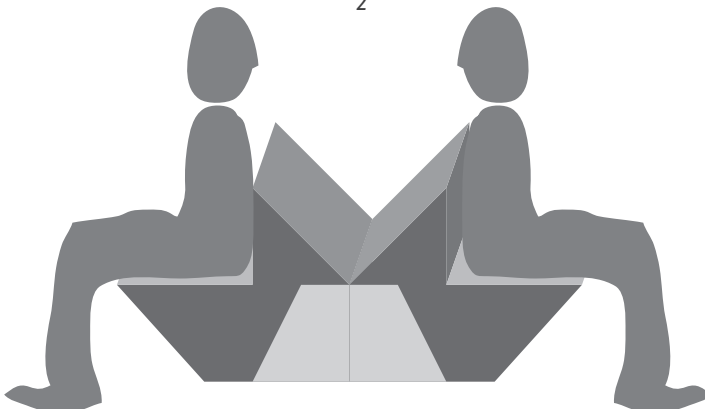
Diseño: El signo gráfico fue dividido en cuatro cuadrantes obteniendo así un submódulo, que da forma a la butaca. Un pico forma el respaldo y otro el asiento. Como estamos trabajando con submódulos, al unir dos butacas se forma la parte de arriba de la estrella.



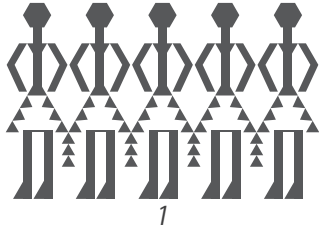
1



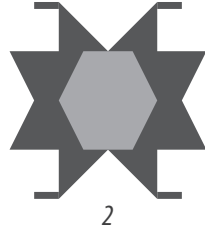
2



F. Muebles contenedores



1.
Basado en el signo gráfico: Mujeres (huipil de boda, Pinotepa Nacional).
Morfograma: Complementario.

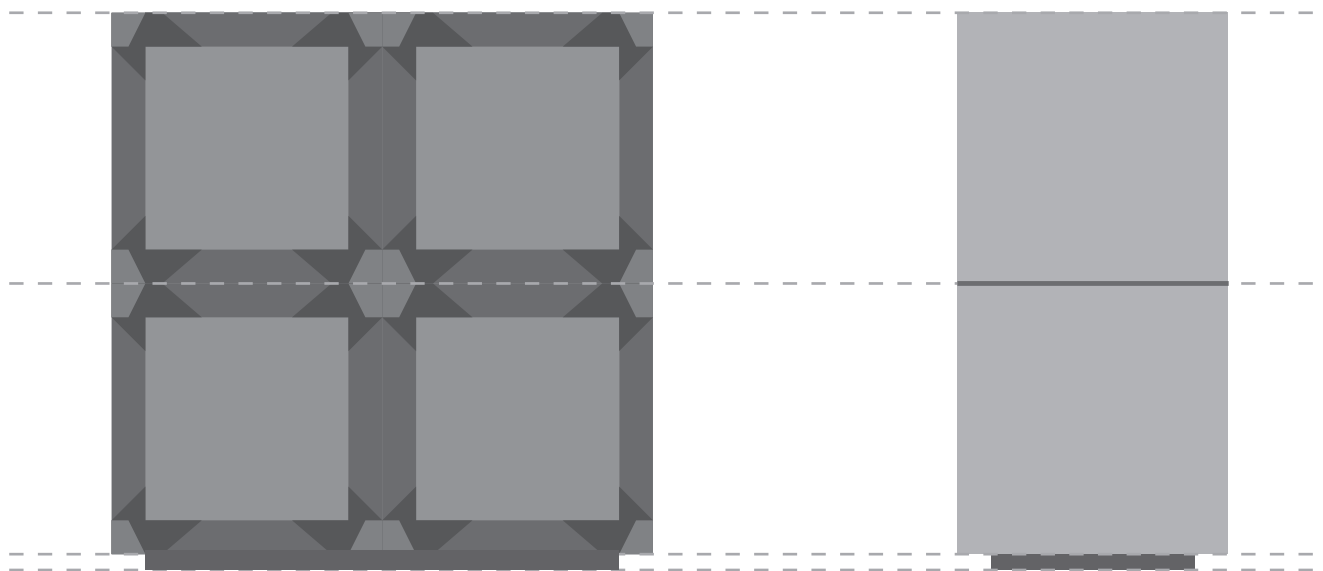
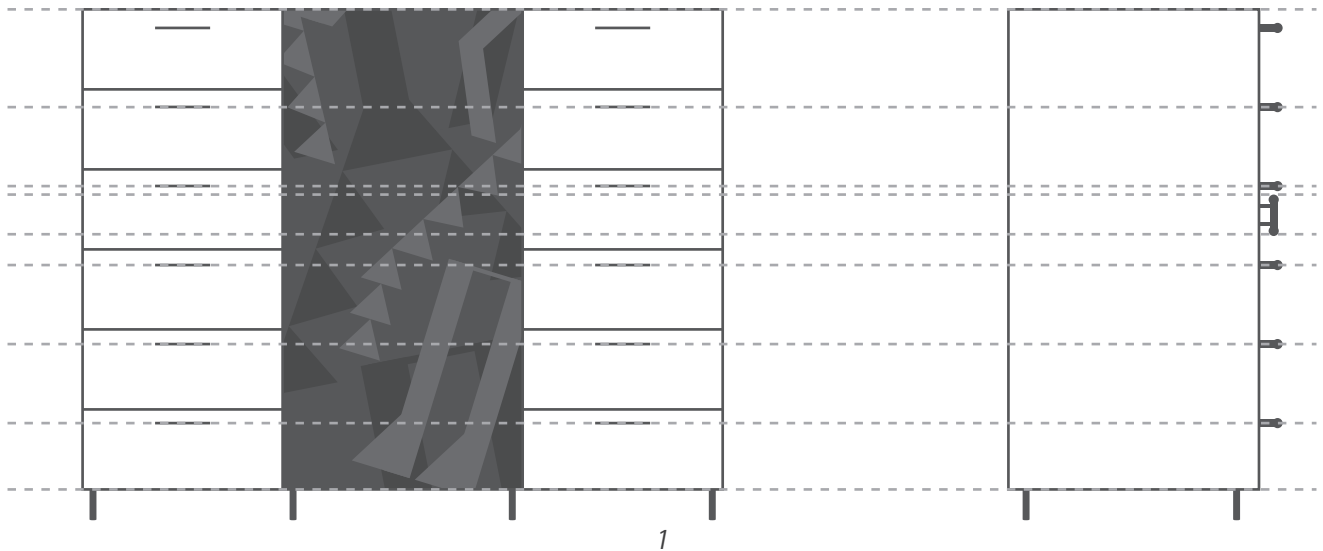


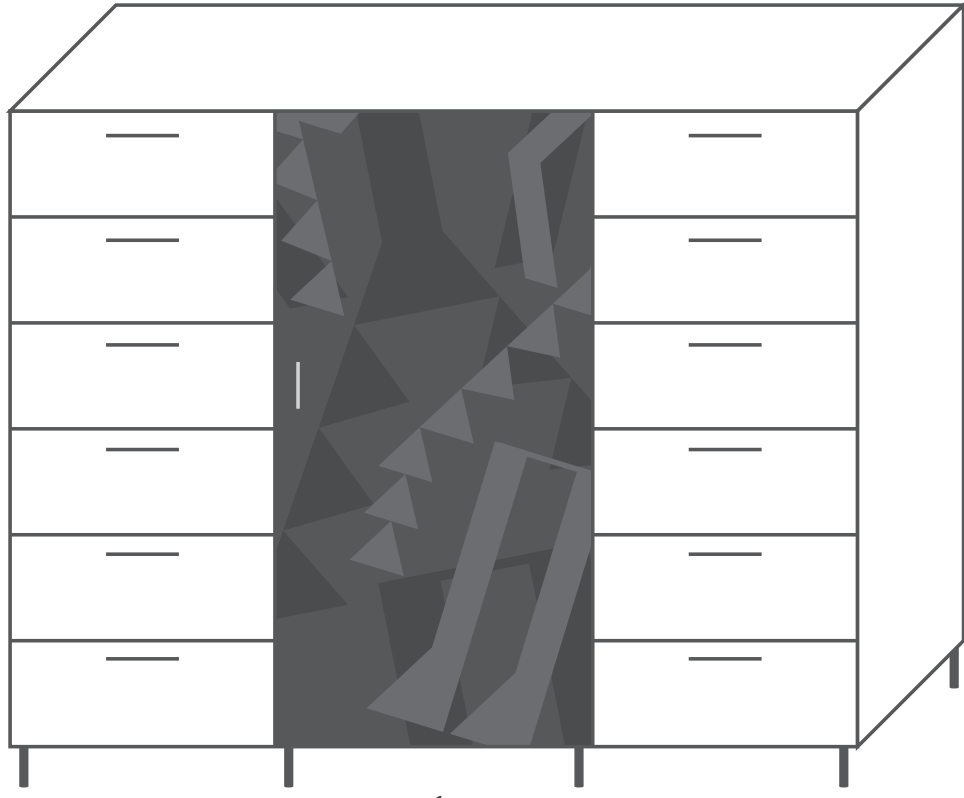
Diseño: Los signos gráficos tienen varias dimensiones que rebasan el marco de la puerta por lo tanto son seccionados, formando una composición abstracta e informal.

2.
Basado en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (servilleta, San Juan Colorado).

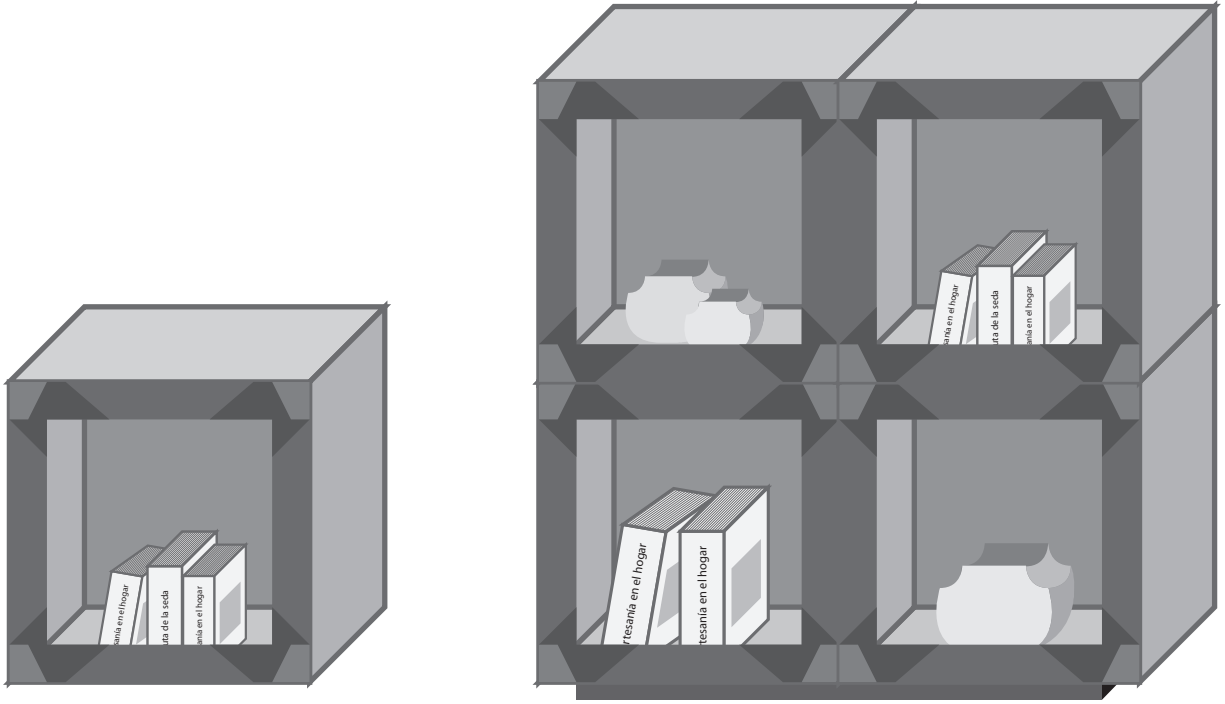
Morfograma: Complementario.

Diseño: Este mueble contenedor está pensado en módulos apilables. Cada módulo tiene en las esquinas un cuadrante de la estrella. Al momento de apilarlos se formará la estrella completa.





1



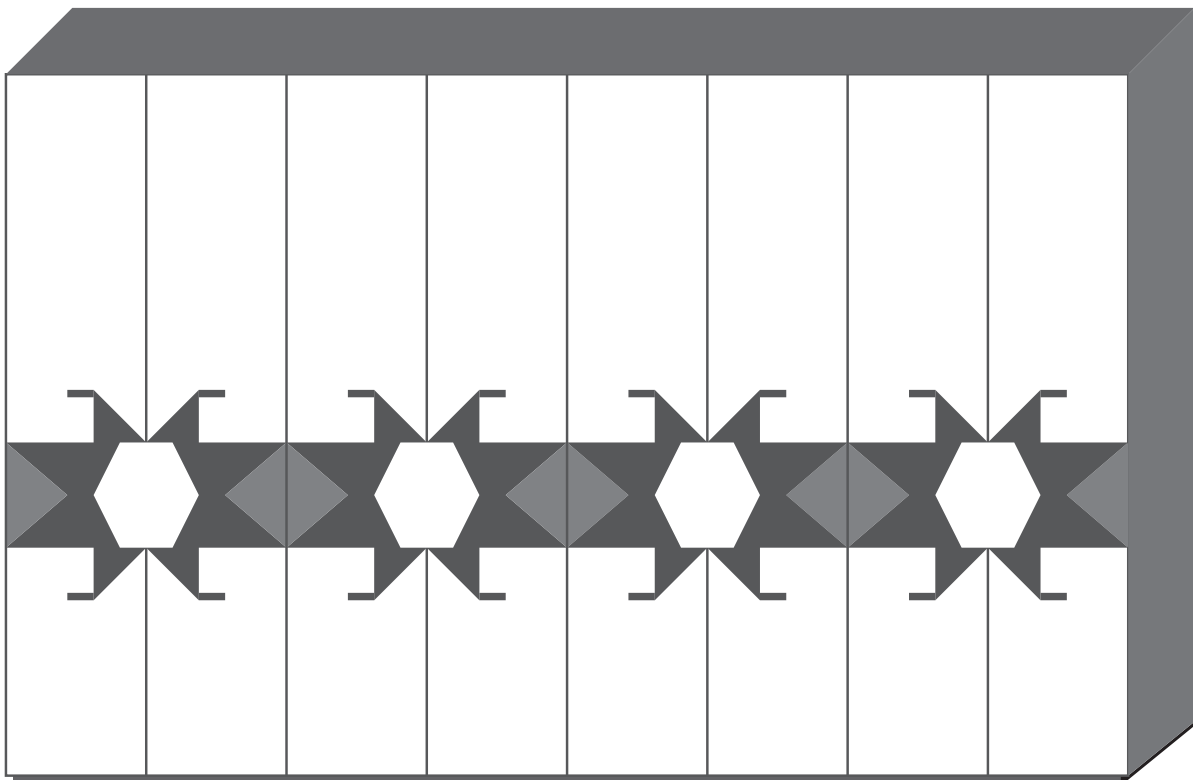
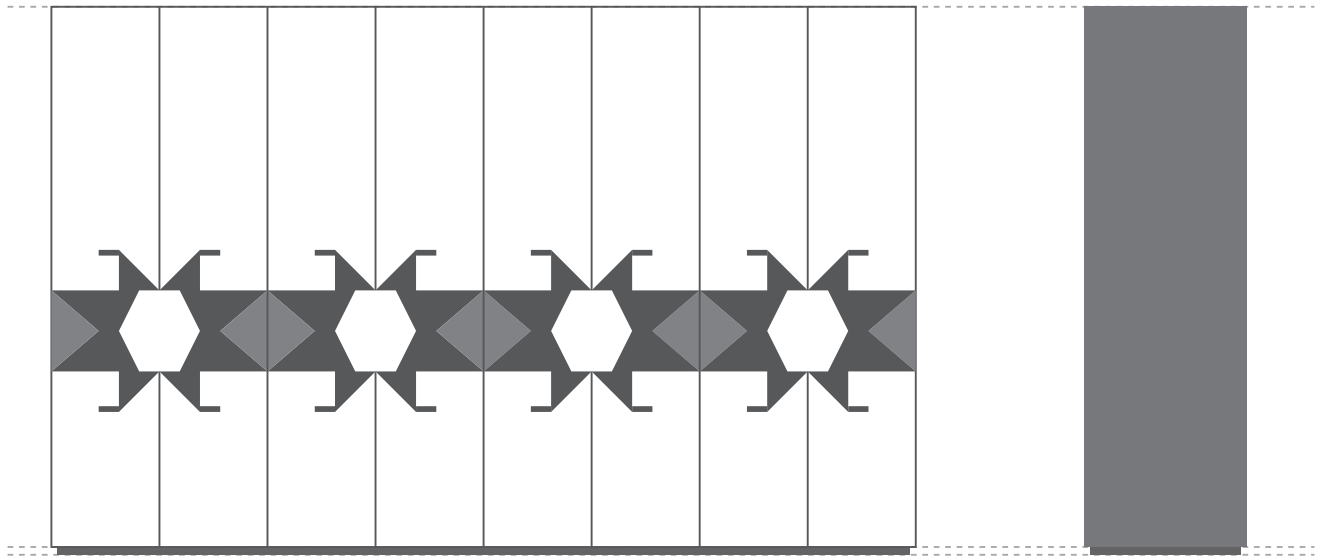
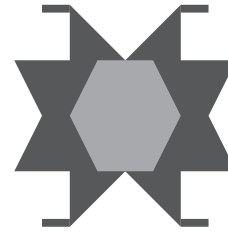
2

G. Armario

Basado en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (servilleta, San Juan Colorado).

Morfogramas: Jerárquico y complementario.

Diseño: Las estrellas están dispuestas en forma lineal con una alternancia de color. El hexágono del centro es un vano que funciona como la jaladera de la puerta.

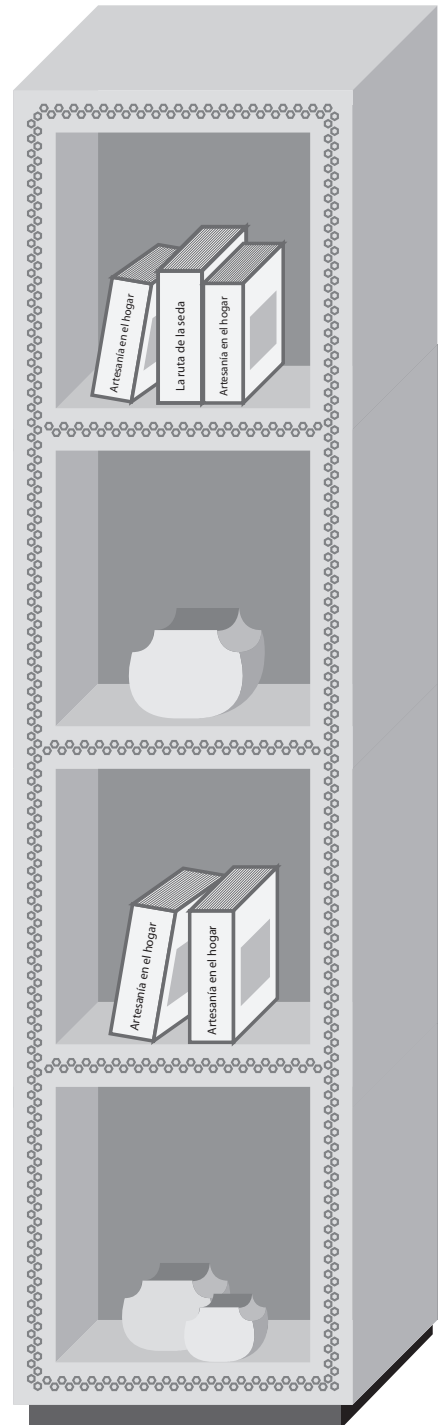
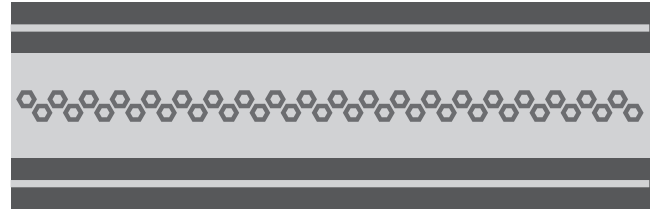
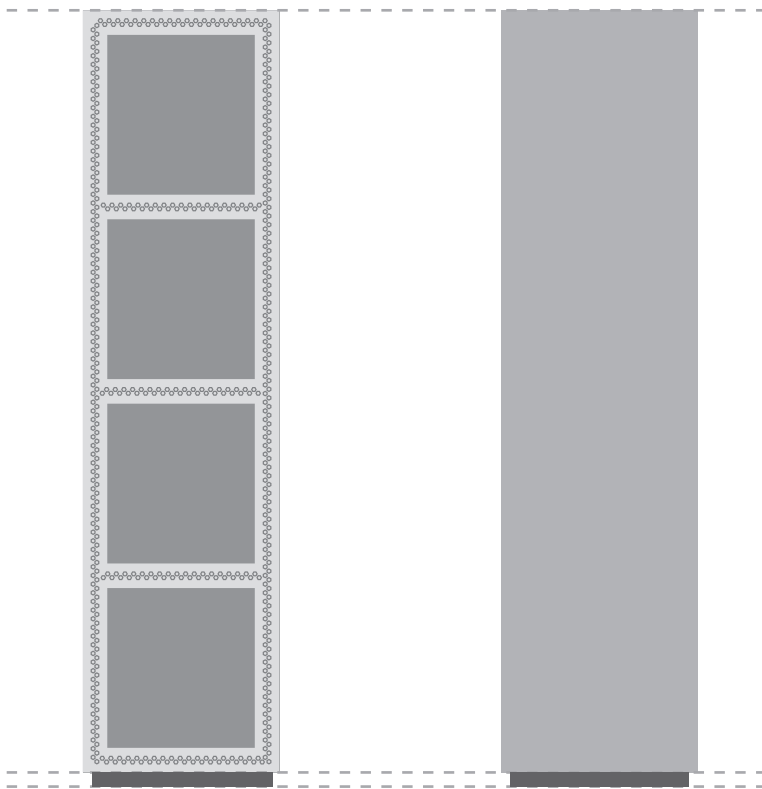


H. Librería

Basado en el signo gráfico: Hexágonos de posahuanco (Pinotepa de Don Luis).

Morfogramas: Complementario.

Diseño: Los hexágonos están dispuestos por todo el frente de la librería, en forma horizontal y vertical, alternando las posiciones arriba-abajo e izquierda-derecha.

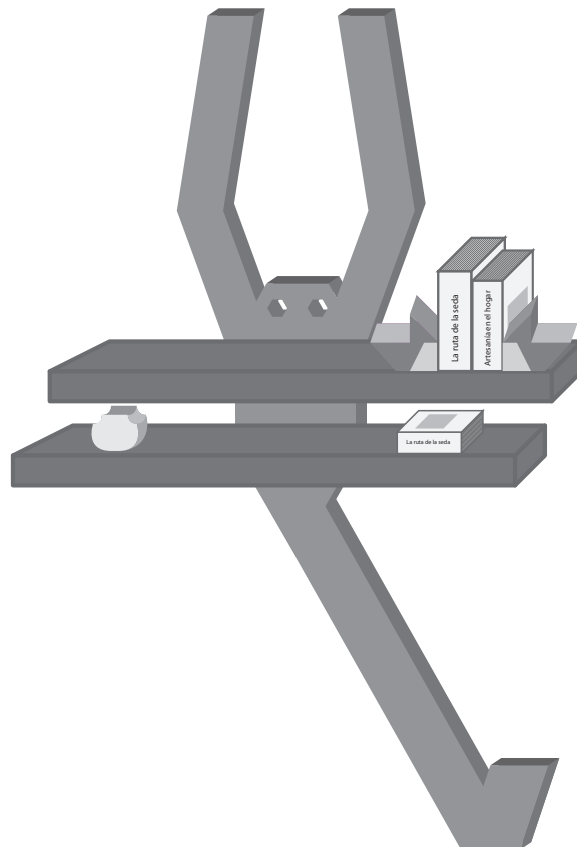
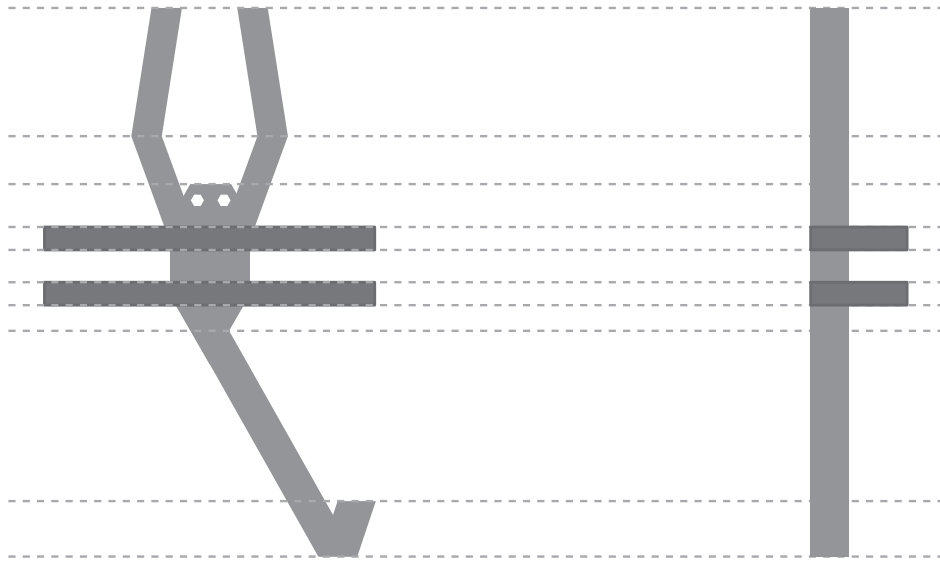


I. Repisa

Basada en el signo gráfico: Alacrán (posahuanco, Pinotepa de Don Luis).

Morfograma: Jerárquico.

Diseño: Las patas horizontales del alacrán funcionan como repisas, el cuerpo va adosado a la pared. Los ojos de forma hexagonal son vanos.

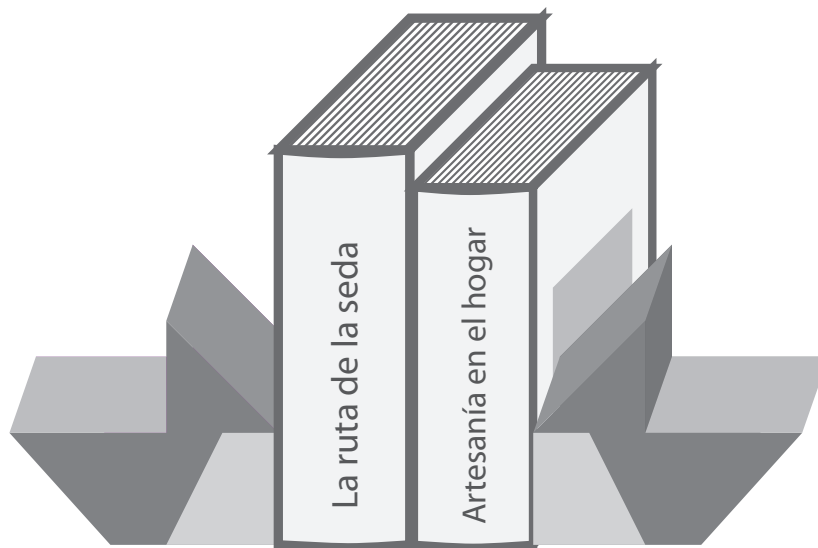
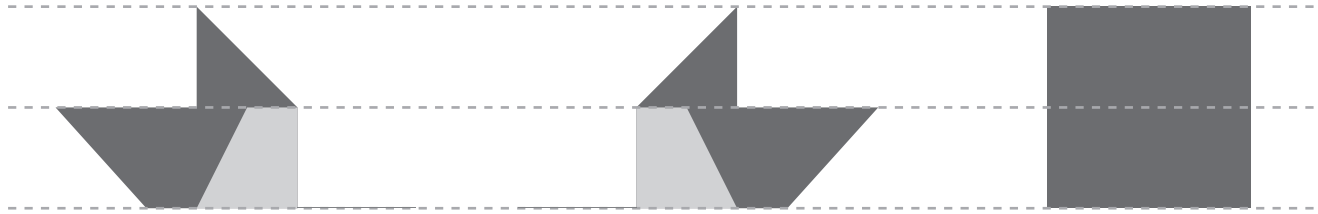


J. Sujetalibros

Basado en el signo gráfico: Estrella de 8 picos (servilleta, San Juan Colorado).

Morfograma: Jerárquico.

Diseño: Como en casos anteriores, la estrella fue dividida en cuadrantes, los dos superiores funcionan, cada uno, como un sujetalibros.



2. Color

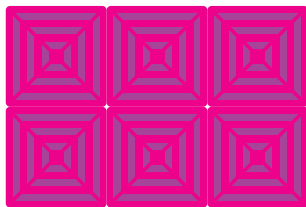
El color que se propone para los muebles está basado en los colores característicos de la Mixteca de la Costa. Las combinaciones y mezclas se apoyaron en la sección de *Mezclas* (Color, Capítulo 3).

Realizándose de la siguiente manera: cada color se combinó con todos los demás y después se clasificaron en los siguientes grupos: semejanza del dominante,

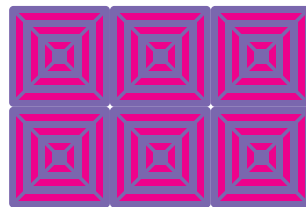
contradicción estructural en un solo elemento común, inversión estructural, semejanza del subordinado, primarios con mezclas y matices, matices con luminosidades, primarios y secundarios, primarios con luminosidad del rojo (rosa), complementarios y entre primarios. Por último de todos estos grupos se escogieron las combinaciones que se aplicaron en los modelos tridimensionales.

Clasificación de grupos según su combinación

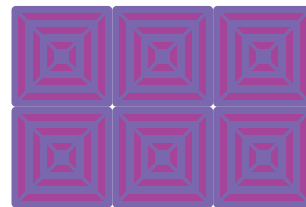
Semejanza del dominante



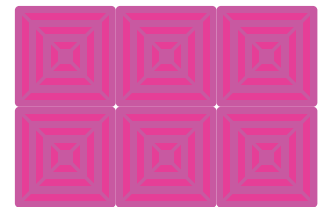
■ azul + rojo (magenta)



■ azul rojizo (violeta)



■ azul rojizo (violeta)



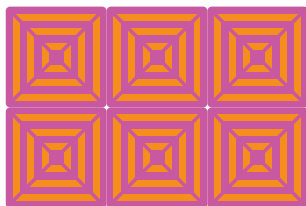
■ rojo azulado (morado)

■ matiz del azul y rojo (purpura)

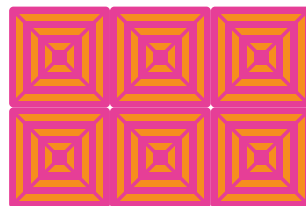
■ azul + rojo (magenta)

■ matiz del azul y rojo (purpura)

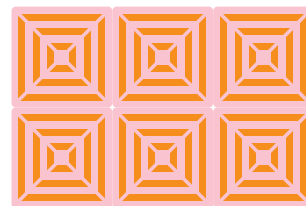
■ matiz del rojo y azul (fucsia)



■ rojo azulado (morado)



■ matiz del rojo y azul (fucsia)



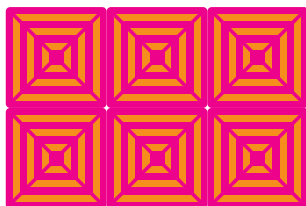
■ luminosidad del rojo (rosa)

■ rojo + amarillo (anaranjado)

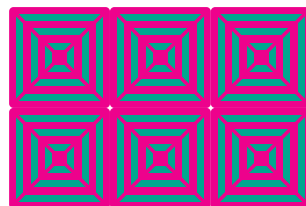
■ rojo + amarillo (anaranjado)

■ rojo + amarillo (anaranjado)

Contradicción estructural en un solo elemento común



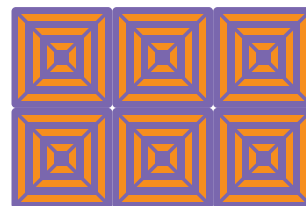
■ azul + rojo (magenta)



■ azul + rojo (magenta)

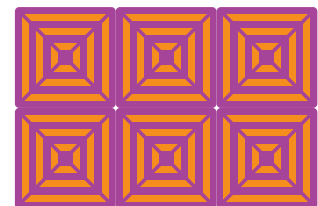
■ rojo + amarillo (anaranjado)

■ amarillo + azul (verde)



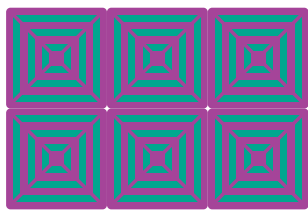
■ azul rojizo (violeta)

■ rojo + amarillo (anaranjado)

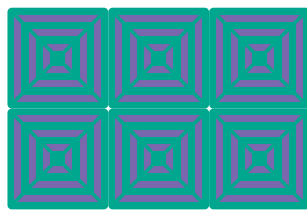


■ matiz del azul y rojo (purpura)

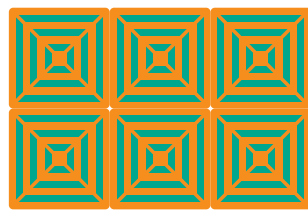
■ rojo + amarillo (anaranjado)



- matiz del azul y rojo (purpura)
- amarillo + azul (verde)

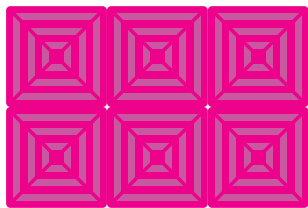


- amarillo + azul (verde)
- azul rojizo (violeta)

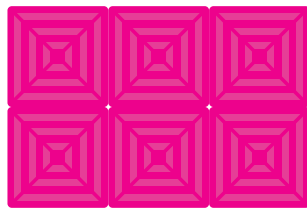


- rojo + amarillo (anaranjado)
- amarillo + azul (verde)

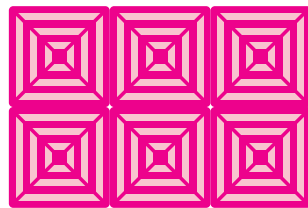
Inversión estructural



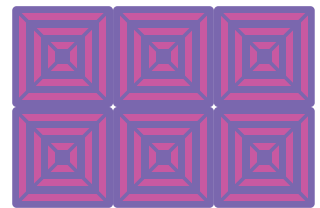
- azul + rojo (magenta)
- rojo azulado (morado)



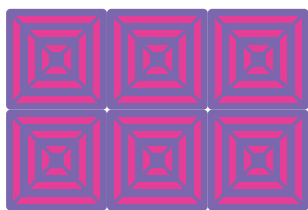
- azul + rojo (magenta)
- matiz del rojo y azul (fucsia)



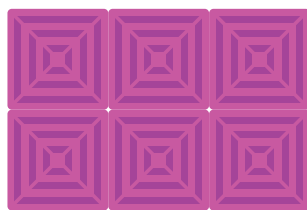
- azul + rojo (magenta)
- luminosidad del rojo (rosa)



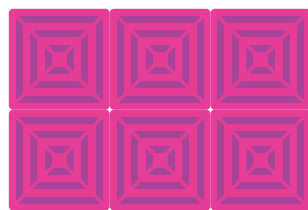
- azul rojizo (violeta)
- rojo azulado (morado)



- azul rojizo (violeta)
- matiz del rojo y azul (fucsia)

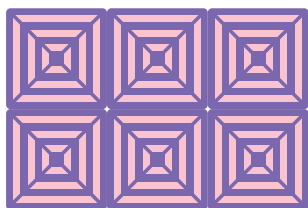


- rojo azulado (morado)
- matiz del azul y rojo (purpura)

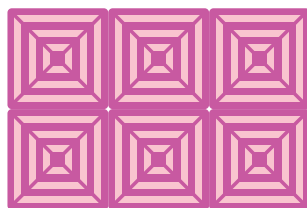


- matiz del rojo y azul (fucsia)
- matiz del azul y rojo (purpura)

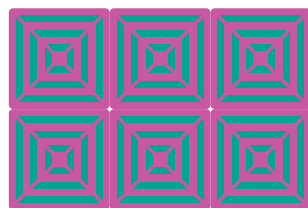
Semejanza del subordinado



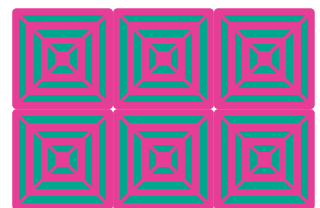
- azul rojizo (violeta)
- luminosidad del rojo (rosa)



- rojo azulado (morado)
- luminosidad del rojo (rosa)

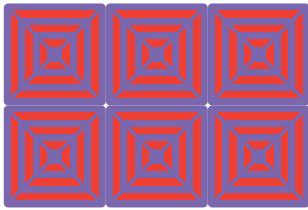


- rojo azulado (morado)
- amarillo + azul (verde)

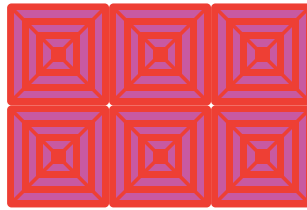


- matiz del rojo y azul (fucsia)
- amarillo + azul (verde)

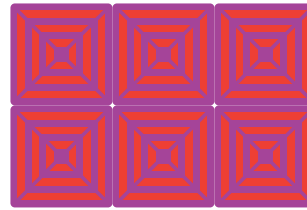
Primario con mezclas y matices (asimetría con contradicción estructural)



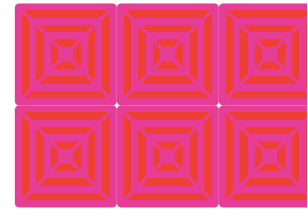
- azul rojizo (violeta)
- rojo



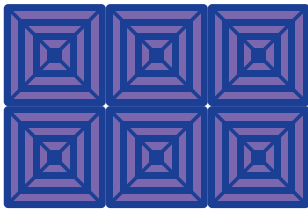
- rojo
- rojo azulado (morado)



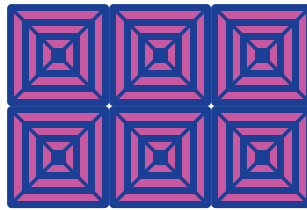
- matiz del azul y rojo (purpura)
- rojo



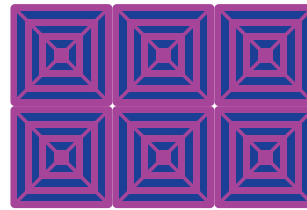
- matiz del rojo y azul (fucsia)
- rojo



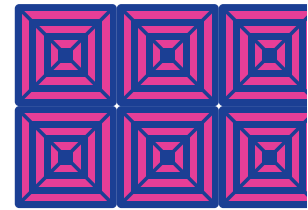
- azul
- azul rojizo (violeta)



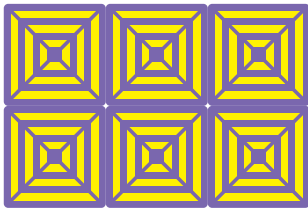
- azul
- rojo azulado (morado)



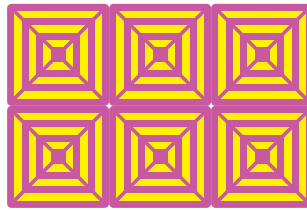
- matiz del azul y rojo (purpura)
- azul



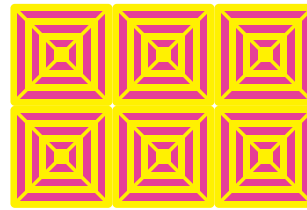
- azul
- matiz del rojo y azul (fucsia)



- azul rojizo (violeta)
- amarillo

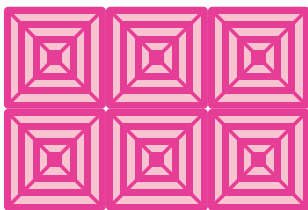


- rojo azulado (morado)
- amarillo

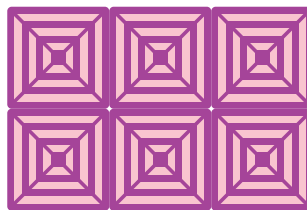


- amarillo
- matiz del rojo y azul (fucsia)

Matices con luminosidades

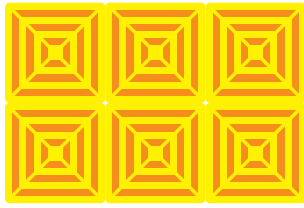


- matiz del rojo y azul (fucsia)
- luminosidad del rojo (rosa)

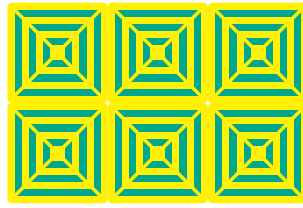


- matiz del azul y rojo (purpura)
- luminosidad del rojo (rosa)

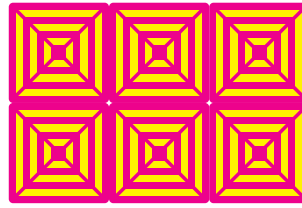
Primarios con secundarios



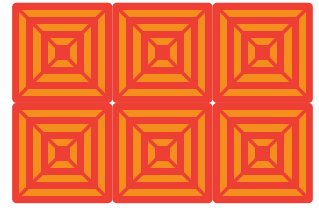
- amarillo
- rojo + amarillo (anaranjado)



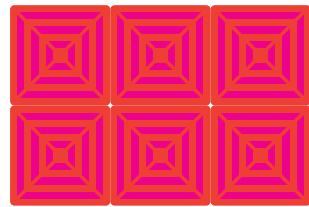
- amarillo
- amarillo + azul (verde)



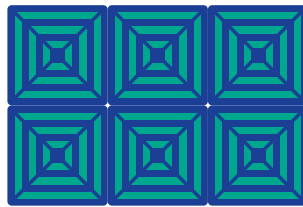
- azul + rojo (magenta)
- amarillo



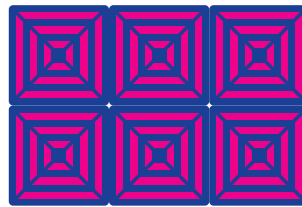
- rojo
- rojo + amarillo (anaranjado)



- rojo
- azul + rojo (magenta)

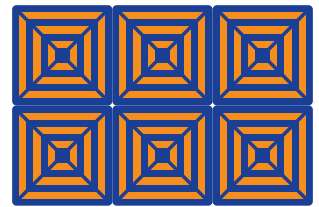


- azul
- amarillo + azul (verde)

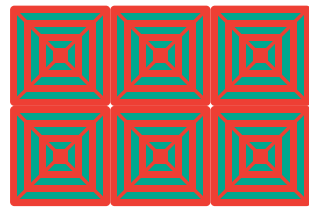


- azul
- azul + rojo (magenta)

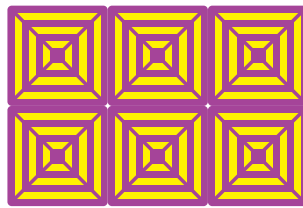
Complementarios



- azul
- rojo + amarillo (anaranjado)

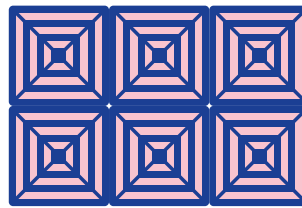


- rojo
- amarillo + azul (verde)

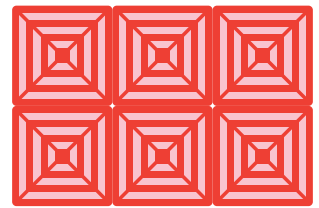


- matiz del azul y rojo (púrpura)
- amarillo

Primarios con luminosidad del rojo (rosa)

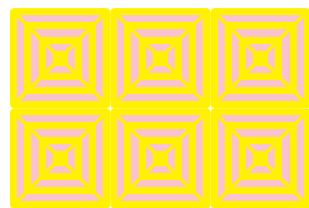


- azul
- luminosidad del rojo (rosa)

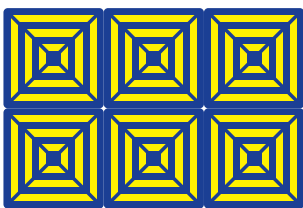


- rojo
- luminosidad del rojo (rosa)

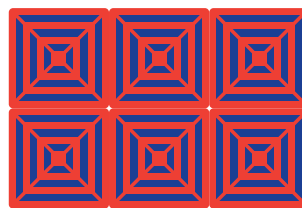
Entre primarios



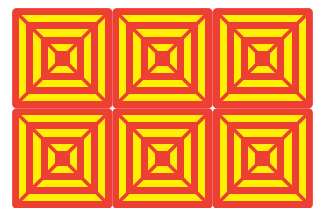
- amarillo
- luminosidad del rojo (rosa)



- azul
- amarillo



- rojo
- azul



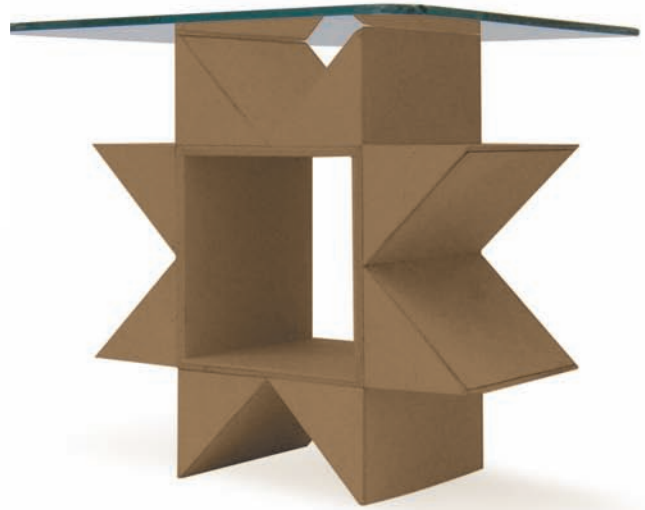
- rojo
- amarillo

3. Modelos tridimensionales

Los muebles se modelaron en *3D Max* para lograr la tercera dimensión, con el material y color propuesto. Las sillas del signo gráfico geométrico y alacrán así como la mesa de estrella de 8 picos se realizaron en cartón batería y sus fotos se incluyen en esta página.



◀
Silla: Basada en signo gráfico geométrico
Procedencia: Servilleta, San Juan Colorado



▲
Mesa: Basada en el signo gráfico, estrella de 8 picos
Procedencia: Huipil, Pinotepa de Don Luis



▲
Silla: Basada en el signo gráfico del alacrán
Procedencia: Posahuanco, Pinotepa de Don Luis

A. Camas



1

Combinación: Primario con matiz; azul con púrpura (matiz del azul y rojo).
Material: Madera.



2

Combinación: Inversión estructural; fucsia (matiz del rojo y azul) y púrpura (matiz del azul y rojo).
Material: Lana tejida en técnica de tapiz.



2



1

B. Sillas



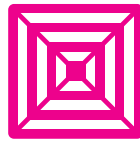
1

Color: Azul.

Material: Respaldo y patas de madera entintada, el asiento también de madera pero podría ir forrado de tela.



1



2

Color: Magenta (mezcla de azul + rojo).

Material: Respaldo y patas de madera entintada, el asiento también de madera pero podría ir forrado de tela.



3

Combinación: Primario con secundario; azul con verde (amarillo + azul).

Material: Madera entintada.



2



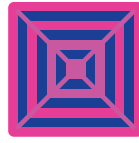
3

C. Mesas



1

Color: Natural de la madera.
Material: Sustentante de madera, tablero de vidrio.



2

Combinación: Primario con mezcla y matiz; azul con morado(rojo azulado) y fucsia (rojo y azul).
Material: Sustentante tubular metálico, tablero de madera con el diseño pintado sobre él.



2



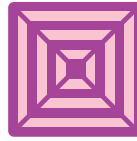
1

D. Sillón



1

Combinación: Semejanza del dominante; fucsia (matiz del rojo y azul) con anaranjado (rojo + amarillo).
Material: Tela estampada o tejida.



2

Combinación: Matiz con luminosidad; púrpura (matiz del azul y rojo) con rosa (luminosidad del rojo).
Material: Tela estampada o tejida.



1



2

E. Butacas



1

Color: Púrpura (matiz del azul y rojo).
Material: Asiento de cuero, patas de acrílico y largueros metálicos tubulares.

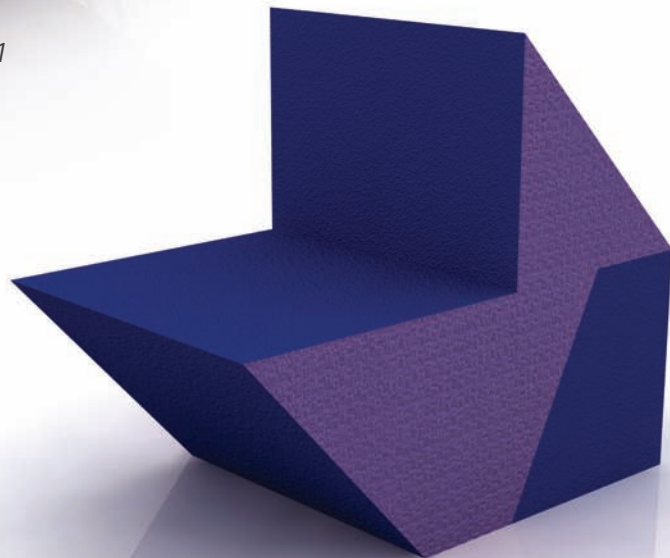


2

Combinación: Primario con mezcla; azul con violeta (azul rojizo)
Material: Tela con hule espuma como relleno.

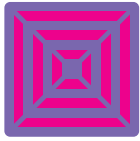


1



2

F. Muebles contenedores



1

Combinación: Semejanza del dominante; violeta (azul rojizo) con magenta (azul + rojo).

Material: Estructura y cajones de metal, puerta de acrílico con el signo gráfico estampado en ella con la técnica de sandblast.



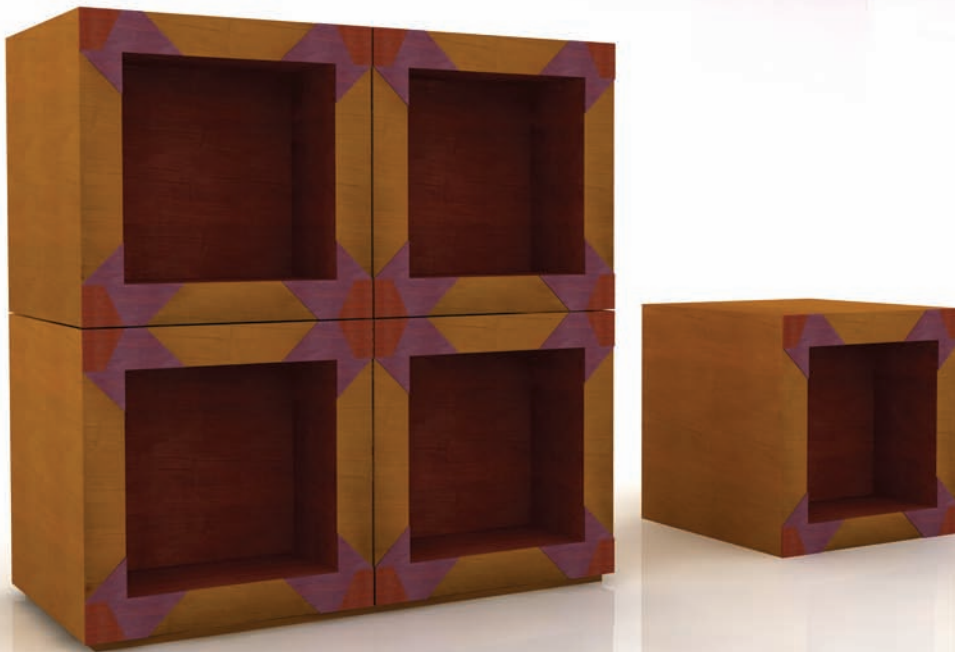
2

Combinación: Semejanza del dominante; anaranjado (rojo + amarillo) con morado (rojo azulado) y rojo.

Material: Madera con técnica de taracea.



1



2

G. Armario

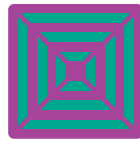


1

Combinación: Madera natural de varios tipos.

Material: Madera, con técnica de marquetería.

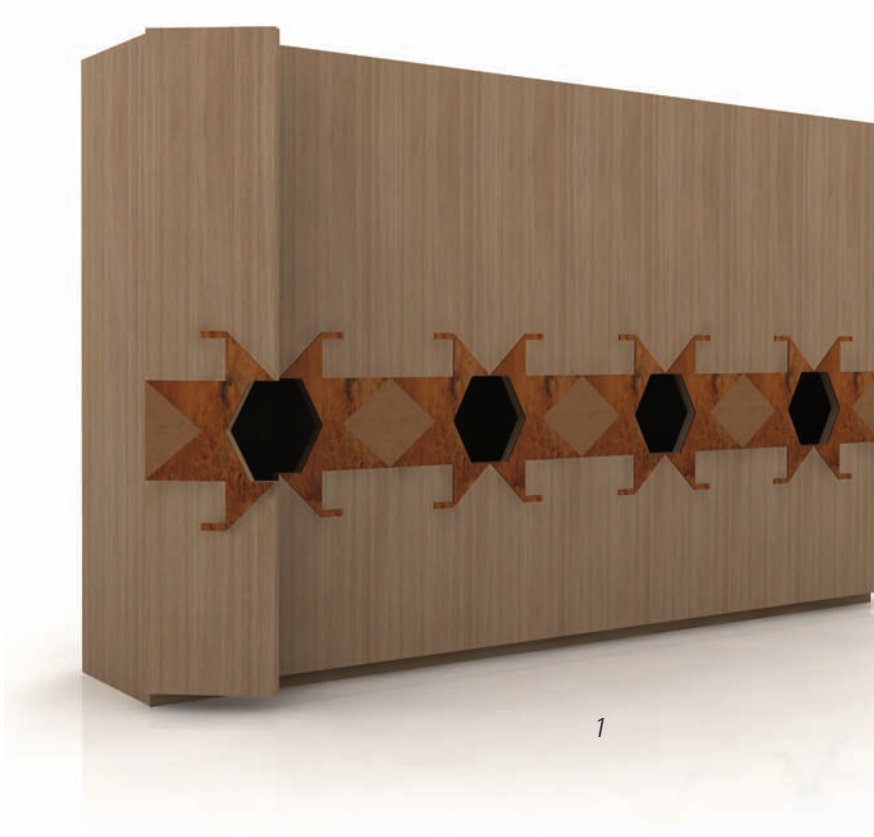
H. Librería



2

Combinación: Contradicción estructural en un solo elemento común; púrpura (matiz del azul y rojo) con verde (amarillo + azul).

Material: Madera, con técnica de taracea.



1



2

I. Repisa



1

Color: Natural de la madera.
Material: Madera natural unida por medio de ensamblés.

J. Sujetalibros



2

Combinación: Contradicción estructural en un solo elemento común; púrpura (matiz del azul y rojo) con anaranjado (rojo + amarillo).
Material: Madera con técnica de marquetería o bien pintada.



1



2

Conclusiones

Muchos de los signos gráficos que actualmente vemos en los textiles indígenas, subsisten desde tiempos prehispánicos; tuvieron un significado tan importante que lograron trascender en el tiempo. Esto fue posible gracias a que las tejedoras han transmitido sus conocimientos por muchas generaciones, su historia ancestral les ha dado ese privilegio.

El estudio de la Cultura Mixteca nos ha mostrado que la importancia del signo gráfico está presente en la vida diaria así como en la espiritual, le da sentido a las cosas, y le da sentido porque tiene significado, un significado que ha luchado por sobrevivir.

Gracias a las investigaciones sabemos que muchos de los significados de estos signos gráficos se han perdido, cambiado, transformado o bien sufrieron adaptaciones debido al sincretismo con la cultura española (que a su vez lo tuvo con Oriente). Pero a pesar de ello, nuestra investigación nos ha permitido concluir que los motivos que los originaron son la conexión con el mundo espiritual, la necesidad de dar a los textiles un sentido significativo que va más allá de la utilidad de cubrir y proteger el cuerpo.

El portador hace una comunión con el textil por medio del material, el color y los signos gráficos que lo adornan. Un ejemplo de ello es la importancia que tiene el posahuanco para la mujer Mixteca en las etapas de su vida. Muchos de los signos gráficos son específicos para cada textil, es decir, tienen una función especial como la de cuidar al portador de la picadura de ciertos insectos, tener hijos sanos, unir su alma con el cosmos cuando muera.

Por lo expuesto concluimos que existe una unión espiritual muy fuerte entre signo gráfico y significado, pero ¿qué ocurre con la forma de los signos gráficos, qué los hace tan interesantes visualmente y que son motivo de inspiración en otras áreas de diseño?

En base a las características que Rubín de la Borbolla propone para el Arte Popular pudimos darnos cuenta que el diseño de los signos gráficos además de tener fuertes cualidades conceptuales, cumplen con ciertos elementos visuales que lo hacen ricos en forma y color, lo que podría explicar su gran importancia e influencia en otras áreas creativas.

El diseño de los textiles está sujeto a su técnica por lo que los signos gráficos de la Mixteca de la Costa son geométricos, en su mayoría figurativos;

debido a su universalidad en la forma se han podido identificar muchos de ellos. El color los complementa visualmente y significativamente; pudimos notar que el modo de aplicar el color en los diseños tiene un sentido natural y propio. Las mezclas de colores están muy bien estructuradas por lo que no existe conflicto visual en ellas.

Debido a sus características y la relación matemática que mantienen (uniformidad en los planos y direcciones), los signos gráficos geométricos de la Mixteca de la Costa tienen entre ellos una buena interrelación de forma, agrandando así las posibilidades en el diseño. La repetición de módulos y la simetría mantienen el ritmo en las composiciones; el uso de las estructuras permite organizarlas.

Todos estos factores visuales proporcionaron las herramientas para proponer el diseño de objetos, pero además el bagaje de información adquirido durante nuestra investigación estuvo presente en la creación de cada uno de ellos. Por lo que cada mueble lleva consigo todo un trabajo conceptual con el fin de lograr lo que pretendía esta tesis; por medio de la identificación del signo, mantener una memoria gráfica del diseño textil de la Mixteca de la Costa, a través de valores agregados conservar vigentes y por más tiempo los significados de dichos signos gráficos.

El proponer objetos basándonos en los signos gráficos de la Mixteca de la Costa fue lo que inspiró a esta tesis, sin embargo no sabíamos el alcance y la gran riqueza visual que proporcionaría su estudio. Así como el arte se vio influenciado por las formas y significados de los tejidos en el mundo mesoamericano, actualmente los signos gráficos del textil han sido el motivo de muchas otras creaciones; la arquitectura, la joyería, la ingeniería industrial, el textil contemporáneo, el diseño gráfico, entre muchos otros, han sido testigos de ello.

Al igual que las tejedoras nosotros debemos ver al textil con mucho respeto y tratar de continuar con su tradición. Nuestra aportación a ello es valorarlo y conservar de alguna manera, por medio de nuevas propuestas gráficas, sus signos y sus significados. Si solo en una pequeña parte de nuestra gran cultura indígena encontramos tanta riqueza visual ¿qué se podría proponer y generar con la gran cantidad de textiles que producen otros grupos indígenas?

Glosario

Arrollar, envolver una cosa de tal suerte que resulte en forma de rollo lo que antes la tenía plano o extendida.

Bobina, carrete o varilla para arrollar o devanar hilos, alambre, etc.

Calzón, prenda masculina que cubre la parte baja del cuerpo, generalmente de manta o tejido, suele ser ancho, en ocasiones amarrado alrededor de los tobillos. A veces sujeta a la cintura con una jareta, otras veces con una pretina. Rara vez tiene botones y por lo general se cierra cruzando al frente.

Cañidor (del náhuatl: *paxatli*) faja, cinta, correa o cordel con que se ciñe el cuerpo por la cintura. Generalmente usado por los hombres.

Chincuete, (del náhuatl: *tzincuetl*) enredo de niña.

Cotón, gabán, sobretodo, abrigo, capa, túnica con escote. Pieza de hombre más pequeña que un sarape. Generalmente tiene mangas dejando abierto los lados y es tejida

Coyuchi (del náhuatl: *coioichcatl*) algodón natural de color café claro (*Gossypium mexicanum*).

Devanar, ir dando vueltas sucesivas a un hilo, cuerda, etc., alrededor de un eje, carrete, etc.

Enjulio, madero por lo común cilíndrico, colocado horizontalmente en los telares de paños y lienzos, en el cual se va arrollando el pie o urdimbre.

Enredo (del náhuatl: *cueitl*) lío (porción de ropa o de otras cosas atadas), chincuete. Falda plegada y sostenida por una faja o dobleces. Un solo lienzo de tela o circular o abierto.

Faja (del náhuatl: *nelpiloni*) para sostener el enredo. Tira de tela o de tejido de punto de algodón, lana o seda con que se rodea el cuerpo por la cintura dándole varias vueltas. Cinturón o cañidor.

Fucsina, materia colorante sólida, que se emplea para teñir la seda, lana, algodón etc., de rojo oscuro, y resulta de la acción del ácido arsénico u otras sustancias sobre la anilina. Color más oscuro que el obtenido del caracol.

Hiladillo, hilo que sale de la maraña de la seda. Seda teñida con cochinilla hilada a mano.

Hilar, reducir a hilo la lana, el algodón, la seda, etc.

Huipil (del náhuatl: *uipilli*) vestido femenino de lienzos tejidos, cocidos, sin mangas. Especie de túnica de uno a tres lienzos rectangulares, doblados transversalmente, unidos a lo largo, dejando aberturas

para los brazos y la cabeza.

Ligamento, acción y efecto de unir, enlazar o atar (nudo).

Lizo, hilo fuerte que sirve de urdimbre para ciertos tejidos.

Aditamento de madera del telar que permite mover conjuntamente un número predeterminado de hilos de la urdimbre formando una abertura por la cual se produce la trama.

Cada uno de los hilos en los que los tejedores dividen la lana, el algodón, la seda o estambre para que pase la lanzadera con la trama.

Lanzadera, instrumento con una canilla dentro, que usan los tejedores para tramar.

Malacate, (méj, del náhuatl: *malacatl*) huso de hilar, volantes del huso, cosa giratoria.

Maxtlatl (del náhuatl) taparrabo, paño ancho, fijado por medio de un cinturón.

Orillo, margen que limita el tejido por ambos lados y en la dirección de la urdimbre siendo generalmente de textura y composición diferente a la del cuerpo del tejido.

Orilla de paño, la cual regularmente se hace de la lana más basta (de menor calidad) y de uno o más colores.

Paño, tela de lana muy tupida y con pelo tanto más corto cuanto más fino es el tejido. Tela de diversas clases de hilos.

Peine, utensilio de madera con dientes. Tabla plana con dientes que sirve para distribuir parejo los hilos de la trama antes de apretarlos.

Posahuanco o pozahuanco (del náhuatl) enredo de algodón de tres lienzos, enrollado estrechamente sobre la cadera, sin pliegues, proveniente de la mixteca baja (Guerrero y Oaxaca). De tejido complejo, teñido de caracol, grana o añil.

Puntada, cada uno de los agujeros hechos con aguja, lezna u otro instrumento semejante, en la tela que se va cosiendo.

Sincretismo, sistema filosófico que trata de conciliar o unir doctrinas diferentes.

Soyate (del náhuatl: *soyatl*) pieza de tejido tubular que se usa como cinturón interno cubierto con una faja de lana.

Tejer, formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre.

Telar colonial, lizos que se cambian por medio de pedales.

Templero, pieza del telar, que sirve para regular el ancho de la tela que se va tejiendo.

Trama, conjunto de hilos horizontales, que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre para tejer alguna tela.

Urdimbre, conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela. Estambre o pie después de urdido.

Xicolli capa cerrada o abierta al frente.

Nota: Muchos de los términos que contiene este glosario fueron copiados de otro que se encuentra en *El textil Mexicano. Línea y color*.

Bibliografía

- ACASO, María, *El lenguaje visual*, (2006), Barcelona, Paidós, (Arte y educación 11), 165 pp.
- ACEVEDO, María Luisa. et al. *Etnografía y educación en el estado de Oaxaca*, (1993), México, INAH, 264 pp.
- Alfonso Caso de la arqueología a la antropología, México, UNAM, 1989, (serie antropológica 102), 215 pp.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, (1989), trad. María Luisa Balseiro, España, Alianza Forma, 553 pp.
- ARROYO Ortiz, Leticia, *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, (2008), México, CONABIO-UNAM, 183 pp.
- AVILA, Alejandro de, "Hebras de diversidad: Los textiles de Oaxaca en contexto", (1997), en *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 87-151.
- CARMONA Macías, Martha, "Oaxaca" (2004), en *Museo de Antropología México*, México, CONACULTA – INAH, pp. 187-206.
- CARRASCO, Sergio. Gómez, Ana María, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía, Oaxaca*, (2001), México, CONACULTA, 232 pp.
- CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de La Mixteca*, (1977), volumen I, México, FCE, 246 pp.
- CHIARELLI, Brunetto, "El hombre y el mueble", (1985), en *El mueble, historia, diseño, tipos y estilos*, Barcelona, Grijalbo, 419 pp.
- COOK de Leonard, Carmen, (coord.), *Esplendor del México antiguo*, tomo I y II, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, 1280 pp.
- CORQUODALE, Charles, *Historia de la decoración*, trad. Hernán Sabate, Barcelona, Stylos, 1985, 237 pp.
- DALHGREN de Jordán, Barbro, *La grana cochinilla*, (1990), México, UNAM, 237 pp.
- _____, *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*, (1966), 2a ed., México, UNAM, 312 pp.
- DOPAZO Durán, Rosa, *El galeón de Manila. Los objetos que llegaron de Oriente*, (2005), México, Ediciones Castillo, (La maquina del tiempo), 48 pp.
- España, Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*, España, 2007, 143 pp.
- FRUTIGER, Adrián, *Signos, símbolos, marcas, señales*, (1994), trad. Carles Sánchez, 3ª ed., España, Gustavo Gili, (G.G. diseño), 286 pp.
- FUENTES, Rodolfo, *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*, Barcelona, Paidós, 2005, 181 pp.
- GARCÉS, Isabel (coord.), *Diseño México*, México, Arquine + RM, 2006, 137 pp.
- GRANDIS, Luigina de, *Teoría y uso del color*, (1985), España, Ediciones Cátedra, 157 pp.
- JACOBS, Patricia (coord.), *Tejedora de vida. Colección de trajes mexicanos de Banca Serfin*, España, Serfin, México, 1987, 256 pp.
- KLEIN, Kathryn, *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*, (1997), trad. Katy Szucs, México, Fomento Cultural Banamex, 162 pp.
- LECHUGA, Ruth E. *El traje de los indígenas de México*, (1991), México, Panorama editorial, 260 pp.
- _____, "Trama étnica. Mirando los textiles oaxaqueños", en *Artes de México*, México, LVI, núm. 35, 1996, pp. 11-23.

- LEÓN Romero, Julieta, *Urdiendo significado: técnicas, diseños y mitos en textiles de Santiago Jamiltepec, Oaxaca. Tradición oral y organización de mujeres tejedoras y bordadoras mixtecas*, México, tesis de licenciatura en Etnohistoria, INAH, 2004, 136 pp.
- LÓPEZ Ruíz, Miguel, *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, 5a ed., México, UNAM, 2007, (biblioteca del editor), 165 pp.
- LUCIE Smith, Edward, *Breve historia del mueble*, trad. Mariano de la Cruz, España, Ediciones del Serbal, 1980, 216 pp.
- MAPELLI MOZZI, Carlotta. "Notas históricas sobre los textiles mexicanos", (1986), en *Museo Rufino Tamayo*, México, [s.a.], febrero-abril, pp. 18-23.
- MIYASAKO Kobashi, Elia Chiki, *El diseño de la forma en México: época prehispánica*, (2009), México, Trillas, 319 pp.
- MORTON, Robert (dir.), *397 Chairs*, New York, Harry N. Abrams, 1988, 96 pp.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, trad. Francesc Serra, 6a ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1977, (Comunicación visual), 357 pp.
- NOGUERA, Eduardo, "Cultura Mixteca" (1946), en *México prehispánico. Cultura, deidades y monumentos*, México, Hurtado, pp. 222-229.
- OCHOA Castillo, Patricia, "Preclásico" (2004), en *Museo de Antropología México*, México, CONACULTA – INAH, pp. 43-54.
- ORELLANA, Margarita de, "Hilos que son palabras", (1996), en *Artes de México*, México, LVI, núm. 35, pp. 7-8.
- ROMERO Frizzi, Ángeles, "Los creadores del arte: ideas indígenas en formas españolas", (1977), en *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Vol. II, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 523 pp.
- ROJAS Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, 34a ed., México, Plaza y Valdez, 2007, 437 pp.
- ROQUE, Jorge (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, 2003, 297 pp.
- ROQUERO, Ana, *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*, (2006), España, Ministerio de Cultura, 254 pp.
- RUBÍN de la Borbolla, Daniel F., *Arte popular mexicano*, (1974), México, FCE, (Archivo del Fondo 19–20), 302 pp.
- SAYER, Chloë, *Arts and crafts of Mexico*, London, Europress, 1990, 160 pp.
- _____, *Diseños mexicanos. Arte y decoración*, trad. Blanca del Cerro, Madrid, LIBSA, 1990, [s.p.]
- _____, *Textiles from Mexico*, Seattle, University of Washington Press, 20002, (Fabric folios), 87 pp.
- SEMBACH, Klaus - Jürgen, et al, *Diseño del mueble en el siglo XX*, trad. Carmen Sánchez, Alemania, Taschen, 1989, 255 pp.
- SEXE, Néstor, *Diseño. com*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 281 pp.
- SOTO SORIA, Alfonso. "Vestidos, diseños y ambiente", (1986), en *Museo Rufino Tamayo*, México, [s.a.], febrero-abril, pp. 12-14.
- TUROK, Marta, (coord.), *El caracol púrpura. Una tradición milenaria en Oaxaca*, (1988), México, CONACULTA, (Serie conocimientos), 164 pp.
- _____, "Color y símbolo en el textil mexicano" (2003), en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, pp. 121-130.
- _____, *Como acercarse a las artesanías*, México, Plaza y Valdez, 1988, (Como acercarse a), 200 pp.
- VELASCO Rodríguez, Griselle J., *Origen del textil en Mesoamérica*, México, IPN, 1995, 305 pp.

- WALLERT, Arie, "Análisis de las materias colorantes en los textiles históricos de México" (1997), en *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*, trad. Katy Szucs, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 57-83
- WEITLANER Johnson, Irmgard. "El textil mexicano: Técnicas de producción", (1986), en *Museo Rufino Tamayo*, México, [s.a.], febrero-abril, pp. 24-27.
- _____, "Trama interna. Anatomía de una tradición textil", en *Artes de México*, México, LVI, núm. 35, 1996, pp. 24-34.
- WINTER Marcus, "El paisaje" (1992), en *El mundo mixteco y zapoteco*, México, Grupo Financiero INVERLAT, 195 pp.
- WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño*, (1997), trad. Homero Alsina, 2a ed., Barcelona, Gustavo Gili, (G. G. Diseño), 348 pp.