



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**LA PRÁCTICA TEXTIL Y LA NOCIÓN DE LO COMÚN. TEJER Y VESTIR EL**  
**HUIPIL EN VILLA HIDALGO YALÁLAG, OAXACA.**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
ARIADNA ITZEL SOLIS BAUTISTA

TUTORA PRINCIPAL  
RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORAS  
DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  
TATIANA FALCÓN ÁLVAREZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, JUNIO, 2019.



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.

## **Agradecimientos**

En primer lugar gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme continuar mi crecimiento personal y académico dentro y fuera de sus aulas. Al CONACYT por otorgarme la posibilidad material para realizar esta investigación y por permitirme la posibilidad de llevar los frutos de esta investigación a mi comunidad pero también a otras partes del mundo. A Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, que sin todas sus diligencias este texto no hubiera sido posible. A Erik Velásquez García, Coordinador del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por todas las gestiones que han enriquecido el programa de posgrado, pero especialmente la especialidad en Arte Indígena.

Especialmente gracias a la directora de este ensayo Rían Lozano a quién agradezco haber confiado estos intereses y quien, desde mucho antes de que se convirtiera en un problema de investigación, ha dirigido este proyecto hacia lugares muy luminosos.

A mis lectoras Deborah Dorotinsky por su lectura cuidadosa y sus recomendaciones tan pertinentes y a Tatiana Falcón por toda su ayuda en la parte técnica y por sus recomendaciones para elaborar las infografías y los glosarios que aquí aparecen. Sin duda el trabajo se ha enriquecido mucho a partir de todas sus atenciones.

Muchas gracias a Silvia Gómez Díaz de la Fototeca Nacho López, a Eva Romero Herrera del Museo Textil de Oaxaca, a Valeria Resendiz Flores y Arturo Gómez Martínez de la Subdirección de Etnografía del acervo del Museo Nacional de Antropología y a Amanda Guadalupe Solis Espinoza del acervo del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, que sin su valioso trabajo esta investigación hubiera sido imposible.

Principalmente gracias a mi madre Genoveva Bautista, traductora en este trabajo, por todo su apoyo, su tiempo y paciencia que hicieron posible esta investigación. También por enseñarme formas más éticas de construir conocimiento, muchas gracias por eso.

Muchas gracias de todo corazón a las tejedoras Bertha Felipe, Viviana Cano, Aurora Tizo, Marga Aceves, Apolonia Morales, Eufemia Lonche e Inés López Cano, maestras de vida; gracias por todas las enseñanzas, por todo su tiempo y por recibirnos en sus hogares de manera tan generosa. Muchas gracias también a las mujeres que acompañaron todo el proceso dando referencias, aportando con datos y compartiendo sus saberes.

A Roberto compañero de vida, gracias por siempre impulsarme a derribar mis prejuicios y por enseñarme que el amor es la fuerza transformadora en la que hay que apostar.

Gracias a mi familia, a mi padre Juan Manuel Solis por siempre apostar en nuestra educación y por ser un ejemplo de constancia y disciplina en lo que ama hacer. Gracias a mi hermana por enseñarme a nunca darme por vencida, su fortaleza y su trabajo siempre despertarán mi admiración más profunda.

Gracias a mis compañeras de caminos, las garrillas, por iluminar los pasos con su fuego. A mi querida familia yalalteca Carmen, Citlali, Yunitza y Ana quienes han enriquecido este trabajo de maneras inimaginables con su hacer y sus reflexiones.

## Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. METODOLOGÍA.....	10
3. EL HUIPIL DE YALÁLAG.....	18
MANUFACTURA.....	20
VARIANTES ESTILÍSTICAS.....	29
EL HUIPIL EN LAS REPRESENTACIONES FOTOGRÁFICAS.....	36
EL HUIPIL EN LAS COLECCIONES TEXTILES.....	43
¿AUTO-HISTORIAS, ESTRATEGIAS PARA ESCAPAR A LA HISTORIA “OFICIAL”? .....	46
4. <i>DU YICHJ DU LHALL’LHE LLAKLHENLÉ NHETO</i> : ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO COMÚN.....	53
LAS FIESTAS Y LOS ENTIERROS.....	54
REPERTORIOS DE LO COMÚN.....	57
5. CONCLUSIONES.....	64
6. GLOSARIO.....	67
7. BIBLIOGRAFÍA.....	69
8. IMÁGENES .....	72

*¿Le'ben llenhe gún be urash?*

¿Es ella la que quiere vestirse de yalalteca?

Bertha Felipe

## 1. Introducción.

La primera vez que visitamos<sup>1</sup> a Bertha Felipe, una tejedora de 85 años de la comunidad de Yalálag,<sup>2</sup> nos preguntó si acaso era yo la que quería vestirse de yalalteca.<sup>3</sup> Empiezo citándola porque es necesario explicitar que, si bien en un primer momento tuve la intención de dar cuenta solo de las características formales y técnicas del *lhall xha* o huipil de Yalálag en el presente ensayo, el giro se tornó más bien metodológico cuando reflexioné su uso y producción en mi comunidad. Es decir, mientras iba conociendo la manera de

---

<sup>1</sup> En muchas ocasiones se hablará en plural para dar cuenta del proceso de acompañamiento, traducción e intermediación que realizó mi madre Genoveva Bautista en esta investigación. En este proceso decidí emprender un trabajo consciente de re-conocimiento de nuestra historia, de manera conjunta. Y ella funge como traductora e intermediaria hablante de zapoteco-español entre las mujeres tejedoras que hablan zapoteco y yo, que no lo hago. En ese sentido, las interpretaciones vertidas en este ensayo están envueltas por traducciones mediadas que probablemente tendrían otros rumbos si yo tuviera un conocimiento más amplio de la lengua.

<sup>2</sup> En 1877 Yalálag cambia su nombre a Villa Hidalgo Yalálag llamándose antes San Juan Yalálag. Para efectos de este trabajo, en adelante se le llamará sólo Yalálag puesto que este es el nombre castellanizado que se conserva en su uso cotidiano. Yalálag es una villa con 1844 habitantes según datos del censo realizado por el INEGI en 2010; ubicado en el municipio de Villa Hidalgo, al este de la capital del Estado de Oaxaca. Es parte de la Sierra Norte (también llamada Sierra Juárez), en el Distrito de Villa Alta. Se rige por el sistema de usos y costumbres, también llamado sistema de cargos, en donde los habitantes de la comunidad se reparten tareas y cargos específicos por una determinada cantidad de tiempo, generalmente un año; en el caso de personas que no habitan la comunidad, pero tienen propiedades en esta y/o regresen temporalmente a ella, se cobra una cuota anual por no participar en el sistema de cargos. En la comunidad se habla español en su mayoría, pero también es posible encontrar hablantes de zapoteco y mixe en menor proporción.

<sup>3</sup> Aunque la traducción literal más cercana de *be urash* en la pregunta de Bertha Felipe es “paisana”, se usará la adscripción identitaria yalalteca para dar cuenta de mi posición específica respecto a la comunidad. En este sentido, esta visibiliza mi posición “mestiza” y hablante del español. Es decir, aunque no he nacido en la comunidad y no hablo zapoteco, mi identidad “yalalteca” se conforma a través de mi ascendencia, mis retornos a la comunidad desde la infancia y el hecho de que mi familia vive allá. Sin embargo, es importante mencionar que al nacer en una locación geopolítica distinta me atravesaron muchos procesos de blanqueamiento que implican privilegios que a la gente que sí nace allá y que sí habla zapoteco, le suelen ser negados. Para mí, es peligroso enunciarse desde ahí sin explicitar esto para ganar espacios en la academia, en el arte o en la política. Así, es necesario comenzar el trabajo aclarando que yo formo parte de la comunidad, aunque no vivo actualmente ahí y nací en la ciudad de México. Mis lazos se extienden de manera afectiva y temporal, es decir mis abuelos, mis abuelas y mi madre han nacido ahí, lo que en términos comunitarios en Yalálag se traduce en que soy hija de Genoveva Bautista o, más bien, nieta de *Chench Vic Ure*, que es la mujer que habitó, trabajó y tuvo más participación en la vida comunitaria de la villa (además de ser esta la forma en que se me presentaba con las mujeres mayores de la comunidad). De la mano de Gloria Anzaldúa, entiendo este “ser yalalteca” como una constante tensión entre ser “insiders, outsiders, and other-siders”. Gloria E. Anzaldúa, *Light in the dark, Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality* (Durham y Londres: Duke University Press, 2015), 71.

producir los huipiles, sus lógicas de sentido y las maneras en que son usados a través de las mujeres tejedoras, para mí fue necesario repensar la manera en que son estudiados los textiles de comunidades indígenas, pero también la manera en que son presentados los saberes implicados en estas prácticas.

Así, la metodología en este ensayo fue necesaria para pensar no sólo en esta labor y su especificidad, sino en la relación con la noción de lo común en el uso y el papel protagonista del cuerpo en la construcción misma de la vida comunitaria y los entramados que deben ser tejidos para alcanzar estos saberes específicamente como parte de la comunidad.<sup>4</sup> Así, saber del huipil y usar el huipil en la comunidad de Yalálag no sólo no están desligados, sino adquieren matices más complejos para investigadoras indígenas.

Retomo las propuestas de Linda Tuhiwai Smith para posicionarme como una investigadora indígena. De esta manera “reclamo una genealogía, como también un conjunto de experiencias geneológicas, culturales y políticas”.<sup>5</sup> En ese sentido reconozco, al igual que las mujeres que aparecerán en este ensayo académico, “los modos en que la investigación científica ha sido partícipe en los peores excesos cometidos por el colonialismo”.<sup>6</sup> Como consecuencia de esto, en el presente ensayo y retomando la apuesta metodológica de Tuhiwai se pretende dar cuenta de la investigación como:

Un lugar revelador de lucha en donde, por una parte, se ponen en evidencia los intereses y las maneras de conocer de Occidente, y por otra parte, los intereses y modos de resistencia utilizados por el Otro. En este [caso] el Otro ha sido recubierto con un nombre, una cara, una identidad particular, esto es, pueblos indígenas,<sup>7</sup> [y más específicamente las mujeres indígenas que trabajan el textil].

De ahí que el estudio de los huipiles que me conciernen haya tenido un devenir, principalmente metodológico, con lo que también se hizo necesario explicitar mi posición como mujer indígena que trabaja en su comunidad, con lo cual se atravesaban determinados desafíos. Por eso indígena, es una categoría que retomaré porque me servirá para dar cuenta

---

<sup>4</sup> Es necesario señalar que en general, lxs miembrxs de la comunidad de Yalálag como en muchas otras comunidades indígenas, tienen determinados grados de exigencias con los y las investigadoras que son parte de esta. Puesto que se juegan compromisos a nivel familiar y social, nuestras acciones tienen repercusiones con otrxs miembrxs de nuestras familias, incluso a nivel generacional. Es por esto que el grado de responsabilidad que se tiene con el estudio de determinados temas suele ser más inmediato y tiene grados de complejidad distinta a investigadores “externos” a la comunidad.

<sup>5</sup> Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (Santiago: LOM Ediciones, 2016), Kindle (posición 308).

<sup>6</sup> Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías*, Kindle (posición 26).

<sup>7</sup> Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías*, Kindle (posición 47).

de las estrategias de resistencia que aparecen en la defensa de mundos “simbólicos”, materiales, pero también epistémicos. En ese sentido, lo indígena aparece en este trabajo como una oposición estratégica frente a los proyectos de dominación y homogeneización de las subjetividades “no occidentales” y, con esto, todo lo que resguardan.

El estudio del *lhall xha* o huipil yalalteco en el presente ensayo se hará principalmente a través del devenir de las memorias, los saberes y los repertorios<sup>8</sup> de las mujeres que habitan en la comunidad de Villa Hidalgo Yalálag, y que son quienes actualmente producen<sup>9</sup> y usan estas prendas de manera cotidiana. O, dicho de otro modo, me interesa en específico la manera en que, entre las mujeres zapotecas de 1928 a la fecha en la comunidad de Yalálag, entienden la práctica de tejer y vestir el *lhall xha* o huipil.

Siendo congruente con lo anterior, el ensayo se acercará a las fuentes desde la lengua zapoteca. Esto responde a dos cuestiones que atravesarán la forma de hacer la investigación: la primera es que las mujeres que resguardan estos saberes lo hacen en zapoteco,<sup>10</sup> y es ahí en donde me parece que se encuentra la riqueza del entendimiento técnico y estético de la prenda misma, así como de su producción y su uso. La segunda razón es que el trabajo con y desde el zapoteco me permitirá hacer una recuperación y una re/estructuración de mi historia personal y situada en el mundo: algo que también conlleva una responsabilidad en la misma forma de acercarme a las prendas.

---

<sup>8</sup> Con repertorios me refiero a una apuesta conceptual que retomo de Diana Taylor y que hace referencia a las prácticas encarnadas que responden a otras formas de hacer conocimiento, noción relacionada con el cuerpo y la presencia. Dice Taylor que los repertorios son formas de salvaguardar la memoria y están “basadas en prácticas antiguas [que] nos permiten entender cómo la gente sigue usando el “pasado” como un repositorio de estrategias mientras viven sus vidas, enfrentan las batallas contemporáneas y avizoran el futuro [estos] mantiene[n] disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo, tanto en el caso de las repeticiones anuales como en momentos de crisis”. En ese sentido la noción de repertorios nos ayudará a entender la urgencia de redireccionar la metodología hacia la activación del conocimiento corporal y la priorización de las preocupaciones que surgían a medida que se trabajaba con una determinada presencia en la comunidad, es decir, en zapoteco, con mujeres que producen, pero además visten los huipiles. Diana Taylor, “Performance e historia”, *Revista Apuntes*, no. 131 (2009): 110.

<sup>9</sup> Hay mujeres jóvenes y hablantes de español que se dedican a la labor textil, sin embargo, es el interés del presente ensayo conversar con mujeres ancianas hablantes del zapoteco, a manera de urgencia histórica.

<sup>10</sup> Las mujeres ancianas localizadas en la comunidad de Yalálag en su mayoría no hablan español, pero lo entienden a la perfección, esto implica que la comunicación está sesgada de mi parte puesto que si bien ellas entienden todo lo que yo digo y pregunto, soy yo quien necesita intermediación para poder comprender la complejidad de su conocimiento. En ese sentido se hará el esfuerzo por recuperar estos saberes y memorias en lógicas otras, que en todo caso corresponden más a formas de hacer historia y archivos desde la gente que habita, produce y reproduce conocimiento en un territorio en específico. Es necesario recalcar que se tratará de un conocimiento mediado que se tiene que enriquecer desde el aprendizaje del zapoteco, lo que quizás también hubiera complejizado las relaciones reelaboradas con las mujeres que aparecen en este ensayo.

Linda Tuhiwai explica este gesto a partir de la imagen de la “re-escritura” (*re-write*) y la “rectificación” (*re-right*) de nuestra posición en la historia.<sup>11</sup> Esto se empata con la propuesta metodológica de Silvia Rivera Cusicanqui al accionar con determinados “gestos descolonizadores” como la recuperación de las lenguas indígenas como una manera de subvertir la forma en que se ha producido conocimiento. Según Silvia Rivera Cusicanqui:

El retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora permitirá crear un “nosotros” de interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo.<sup>12</sup>

Sin embargo, esa identidad indígena se entenderá en semejanza a un tejido, lo cual en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui se refiere a un entramado de experiencias y acciones que permiten tejer una comunidad:

La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación –o pueblo, o autonomía indígena– la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al “otro” y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes.<sup>13</sup>

Esto en zapoteco de Yalálag<sup>14</sup> se entiende a través del apelativo de *be'ne urash*.<sup>15</sup> Esta adscripción, es usada en la actualidad para referirse a los miembros de esta comunidad. Este nombramiento de sí mismos da cuenta de una pertenencia determinada a una comunidad que no está gestionada de la misma forma que la clasificación de los Estados-Nación, ni tampoco siguiendo la idea de una identidad étnica.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías*, Kindle (posición 710).

<sup>12</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 71.

<sup>13</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 72.

<sup>14</sup> El zapoteco que se menciona a la largo de esta trabajo corresponde a su variante *dishuràsh* [diʃuraʃ] o zapoteco serrano del sureste. Cabe mencionar que a la fecha no existe una gramática o un diccionario del zapoteco de Yalálag que permita establecer un marco común para su escritura/lectura o para referir significados inequívocos. Por conversaciones con la antropóloga yalalteca Ana Ortiz de la Universidad de Massachusetts en Amherst se sabe que existen trabajos de carácter más bien fonético referentes al zapoteco de Yalálag del lingüista Heriberto Avelino, de la Universidad de California, Berkeley, además de los esfuerzos de mujeres como Juana Vásquez que han trabajado en la creación de material pedagógico para la enseñanza del zapoteco.

<sup>15</sup> La traducción más cercana al español de *be'ne urash* es “paisana”, sin embargo, en español pierde un significado comunitario que no es atravesado por el lugar de nacimiento.

<sup>16</sup> Se entenderá como étnicas aquellas identidades que se insertan en el discurso de lo nacional multicultural. Es decir, lo étnico en su sentido menos crítico es aquello originario que sustenta, en su homogeneización, la conformación de una identidad nacional. En este sentido se trata de un rescate selectivo del pasado que favorece y reproduce la integración de los pueblos indígenas al proyecto de Estado-Nación y que presuponen la vestimenta, la lengua y las costumbres como signos esenciales para la identidad indígena. Natividad Gutiérrez Chong, *Mitos nacionalistas e identidades étnicas. Los intelectuales indígenas y el Estado mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2012). Rita Segato describe con mayor claridad este fenómeno

Es decir, las *be'ne urash* son parte de una comunidad que no se fundamenta en la residencia geográfica o en el lugar de nacimiento; su vínculo proviene, más bien, de la conformación de lazos afectivos y familiares extendidos que también tienen que ver con la indumentaria, las tradiciones, el territorio y la lengua, pero no son excluyentes.<sup>17</sup>

*Bilha*, por otro lado, es también una palabra que hace aparecer una comunidad específica de mujeres. Se usa para referirse a las hermanas, primas y amigas, sin hacer referencia a las jerarquías y obligaciones que existen desde la imposición de aparato ideológico de la familia patriarcal. Es una palabra que se usa para nombrar a las mujeres amadas y cercanas. Esta palabra en zapoteco, sirve para describir el acercamiento que he tenido con las mujeres tejedoras y es un término que ellas mismas han utilizado para referirse a “nosotras” y que, aunque podría parecer similar a la adscripción *be'ne urash*, tiene un carácter más afectivo que este último, por lo que ha detonado una buena parte de la metodología utilizada en este ensayo.

Cuando se nombra a una mujer o a un conjunto de mujeres como *bilha* se puede mostrar algo que apunta Silvia Rivera Cusicanqui y es que, en la potencia del vínculo afectivo, radica la producción misma de lo común. Por esa razón el tejido como lugar de conocimiento, más que una metáfora, es un reconocimiento “que el cuerpo tiene sus modos de conocimiento”,<sup>18</sup> es reconocer que “la mano sabe”<sup>19</sup> con lo cual es necesario también reconfigurar los modos en que escuchamos y construimos conocimiento, de ser y estar presente en nuestras comunidades.

Preguntas qué atravesarán la forma de elaborar el presente ensayo y que conformarán la última parte de este ensayo son: ¿Qué se entiende por comunidad dentro de la práctica textil en Yalálag? ¿Cómo es posible relacionar los saberes textiles con las formas de comunidad? ¿Cuáles son las preocupaciones cuando se estudia un textil, en nuestro caso un *lhall xha* o huipil? ¿Quién formula esas preocupaciones? ¿De qué manera son formuladas?

---

como “Identidades Políticas Transnacionales”. Rita Segato, *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 62-66.

<sup>17</sup> Norma Patricia Lache Bolaños, “La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los *be'ne urash*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2009), 41- 47.

<sup>18</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”, entrevista por Kattalin Barber, *Feminismo Poscolonial*, publicado el 17 de febrero, 2019, <https://bit.ly/2JilB6y>.

<sup>19</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”.

El que se haya escogido como problema la elaboración y el uso del *lhall xha* o huipil para preguntarse por lo común, no es un mero “capricho” académico; más bien trataré de explorar cómo las mujeres tejedoras analizan las formas en que se han organizado y presentado los huipiles y los saberes que giran en torno a este, también cómo se han construido imágenes a partir de esta prenda en específico. De manera paralela explicaré como lo “común” fue necesario atravesarlo como mujer investigadora parte de la comunidad para acceder a determinados saberes como la técnica, lo cual traía consigo determinados compromisos con la comunidad misma.

Con esto quiero dar cuenta de las lógicas distintas de producción de sentido al elaborar los huipiles en y para la vida comunitaria. Al organizar y transmitir sus conocimientos, pero también al vestir en sus cuerpos prendas con significaciones particulares, en nuestro caso los huipiles, se generan compromisos corporizados o en palabras de Diana Taylor políticas de la presencia,<sup>20</sup> que juegan un rol fundamental en el sostenimiento de la vida comunitaria, no sólo al interior de nuestra comunidad sino también hacia afuera. Es entonces que podemos entender por qué tejer pero también vestir juegan dentro de la comunidad yalalteca un papel fundamental. Así me dispondré a explicar los rumbos que adquirieron las preocupaciones vertidas en esta prenda a través de la producción de los acervos textiles y archivos fotográficos en torno al huipil de Yalálag.

## **2. Metodología.**

Puesto que muchas de las mujeres que colaboraron en esta investigación me han sido presentadas por primas, tías y abuelas que viven en esta comunidad,<sup>21</sup> han aceptado de manera gustosa compartir su conocimiento conmigo. Me han recibido en sus hogares y juntas hemos re-elaborado una relación afectiva. En conversaciones han explicitado este sentir en contraposición a otras personas que se han acercado a ellas desde una perspectiva que, intuyen, extractivista. Aunque este último término es mayormente usado para dar cuenta de

---

<sup>20</sup> Diana Taylor, “¡Presente! Políticas de la presencia”, *Investigación Teatral* 8, no. 12, (agosto - diciembre 2017): 13-16.

<sup>21</sup> Ellas mismas me fueron dando más referencias de quiénes acompañaban su trabajo o quienes también realizaban este, esta metodología en ciencias sociales es descrita como muestreo de bola de nieve, sin embargo, para efectos de este trabajo es necesario pensar en estas referencias como lazos afectivos que se sostienen en la comunidad a largo plazo.

un fenómeno complejo de explotación de recursos naturales de las territorialidades de los pueblos indígenas, en este caso será usado para dar cuenta de un fenómeno de tipo más epistemológico: extracción de saberes, de técnicas, de iconografía y de imágenes de pueblos y sujetos indígenas con fines de lucro, muchas veces en beneficio de personas (compañías, empresas) ajenas a la comunidad, o en palabras de Grosfoguel extractivismo epistémico.<sup>22</sup>

Es por eso que el acercamiento afectivo al que apuesta la presente investigación pretende ser también una respuesta a la práctica habitual relacionada con la formación de conocimiento en las comunidades indígenas, pero específicamente a través de los archivos oficiales que “nunca regresaron” a la comunidad. En ese sentido, el afecto re-elaborado en lo comunitario y la devolución de imágenes encontradas en los acervos<sup>23</sup> es fundamental en la metodología de este ensayo.

Siguiendo esta línea, es necesario mencionar que para esta investigación, en específico, no se da cuenta de los relatos de todas las tejedoras de la comunidad. Al contrario, se trata de un acercamiento a seis de ellas: Bertha Felipe, Apolonia Morales Limeta, Eufemia Lonche Tomás, Marga Aceves, Viviana Cano<sup>24</sup> y Aurora Tizo.

En ese sentido, había una planificación metodológica y temporal para las entrevistas, y un guión que se transformaba para conversar con cada una de las tejedoras. Esto se debe a dos cuestiones, en primer lugar, desde mi posición como “investigadora” yo no tenía el control de la conversación puesto que era en zapoteco y dados los tiempos de sus actividades, muchas veces yo me perdía de información hasta que mi madre me traducía lo que las

---

<sup>22</sup> Ramón Grosfoguel, “Del extractivismo económico al extractivismo epistémico”, *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, no. 4 (2016): 33-45.

<sup>23</sup> Esta apuesta parte de los axiomas planteados por Eve Tuck y K. Wayne Yang en su ensayo “R-words: Refusing Research” que sostienen el rechazo al tipo de investigaciones que privilegian los relatos de dolor y abusos que han sufrido las comunidades. Eve Tuck y K. Wayne Yang, “R-words: Refusing Research”, *Humanizing Research: Decolonizing qualitative inquiry with youth and communities*, (2014): 226-231. En sentido contrario, la apuesta de esta investigación se enfoca en la reestructuración del afecto, la devolución de archivos y el aprendizaje del zapoteco que, a su vez, están atravesados por la responsabilidad como miembro de la comunidad de crear bienes comunes materiales e inmateriales para la misma comunidad; asunto que muchas veces se piensa como algo dado en estas.

<sup>24</sup> *Vivian Can Ure* es el nombre con el que se nos fue presentada y como es conocida en la comunidad Geminiana Cano Alejo. Mientras esta investigación estaba en proceso de redacción y antes de la devolución de resultados a las tejedoras, Viviana Cano falleció el 9 octubre del 2018 a la edad de 86 años. La devolución en este caso en específico tuvo lugar con su hija más cercana Inés López Cano y con quien se continuará la metodología planteada en el presente ensayo. También, es necesario aclarar que muchas veces el nombre con el que las personas son conocidas en la comunidad, no corresponde a los establecidos en actas de nacimiento o actas de bautizo archivadas; lo cual muchas veces dificulta un seguimiento sistemático de las personas si no se conocen sus nombres en zapoteco o si se es externo a la comunidad.

tejedoras platicaban. En segundo lugar porque el acercamiento, como se dijo anteriormente, se hizo desde el afecto, lo que muchas veces llevaba a las mujeres a platicar historias de ellas mismas que tomaban rumbos inesperados, algo absolutamente determinante para esta investigación.

Este acercamiento consistió, a grandes rasgos, en una presentación acompañada de la explicitación de nuestras intenciones, y del uso de entrevistas documentadas en audio, video y fotografías.<sup>25</sup> En el proceso también tuvimos intercambio de archivos, selección conjunta de algunas de las fotografías que hemos decidido presentar en esta investigación, y en algunos casos -como el de Eufemia Lonche e Inés López Cano- el aprendizaje de la técnica para elaborar el huipil con el telar de cintura.<sup>26</sup> Como ya se dijo, ellas no son las únicas que trabajan telar de cintura en la comunidad, pero dados los tiempos de la investigación actual sólo fue posible hacer un trabajo afectivo y con miras a ser sostenido a largo plazo con las seis tejedoras mencionadas anteriormente. A otras mujeres sólo se les hicieron entrevistas breves durante su participación en festivales, ferias o fiestas.

El trabajo tendrá dos ejes temáticos, que se abordarán a través de tres niveles hermenéuticos: la práctica de campo, los archivos textiles y las colecciones fotográficas. Se hará un breve recuento técnico y formal de la prenda, el devenir de su producción y de su uso, esta información estará contenida principalmente en los esquemas y la traducción de elementos de la práctica textil en Yalálag. Estos elementos formales y técnicos se desplegarán en infografías con nombres en zapoteco y español del huipil, del telar de cintura, así como con un glosario de vocablos relacionados con la práctica de tejer.

Específicamente me interesa saber ¿cuáles son las características/particularidades (formales, estilísticas, técnicas, estéticas) del huipil de Yalálag? ¿Quién lo produce? ¿Cómo se produce? y ¿Cuándo y quién viste el huipil? Estas preguntas estuvieron destinadas a guiar

---

<sup>25</sup> Retomo el “rechazo a investigar” que planteaba Eve Tuck y K. Wayne Yang en su tercer axioma que sostienen que hay conocimientos que la academia “no merece” poseer, en ese sentido se respetan los límites impuestos por los sujetos de conocimiento abordados en esta investigación que son las mujeres tejedoras de la comunidad. Eve Tuck y K. Wayne Yang, “R-words: Refusing Research”, *Humanizing Research: Decolonizing qualitative inquiry with youth and communities*, (2014): 224. En ese sentido, aunque dada la naturaleza de la investigación se grabaron detalles de la manufactura, estos no se incluirán en esta escritura en particular.

<sup>26</sup> Al igual que el reaprendizaje de una lengua implica un gesto de subvertir la forma en que se ha producido el conocimiento, el aprendizaje manual que incorporaré a este ejercicio epistémico me permitirá adentrarme en el saber-hacer que se despliega en esta investigación.

la discusión dentro del trabajo de campo hecho con las tejedoras mismas, pero también con los acervos textiles y archivos fotográficos trabajados en esta investigación.

Buscamos separarnos, desde el punto de vista metodológico, de la mayoría de la investigación realizada en torno al textil que no ha tenido en cuenta el relato de las protagonistas (productoras y portadoras de las prendas). Creemos que esta es una de las razones fundamentales que explica la desinformación que caracteriza, en la actualidad, la conformación y ampliación de la mayoría de los acervos, así como los distintos montajes hechos en las exposiciones en donde aparecen dichos textiles.

Es por ello que los archivos textiles constituidos como archivos “oficiales” públicos y privados fueron contrastados con el conocimiento de las tejedoras en el trabajo de campo, por ser fuentes muy valiosas, y de primera mano, que abonaban a la discusión de la prenda. Para esto, la apuesta fue “regresar” las imágenes a sus manos; es decir hice un registro de los acervos y les entregué una copia de los archivos y del proceso de documentación de esta investigación.

Elaboré una primera selección fotográfica de objetos textiles resguardados en los acervos esperando que esta selección activara relatos, memorias y saberes de las mujeres tejedoras además de permitirnos entender la lógica de su producción. Es decir, con esta dinámica se intentó en un principio, comprender desde las tejedoras mismas, cómo se produce el huipil, a qué lógicas responde y de qué manera se ha estructurado un imaginario en torno a la prenda. Es por eso por lo que, la práctica de campo fue fundamental cuando se cruzó con el trabajo de archivo, puesto que nos permitió leer de manera amplia el huipil de Yalálag, como prenda y como imagen.

En ese sentido, para complementar el estudio de la prenda se realizó un análisis en conjunto con las tejedoras de dos colecciones fotográficas<sup>27</sup> que contienen imágenes de mujeres usando el huipil que nos ocupa. De esta manera, se contrastaron dos propuestas

---

<sup>27</sup> Estas colecciones fueron seleccionadas porque son las que más circulación tienen dentro del imaginario de la comunidad Yalalteca, sin embargo, hace falta una revisión más amplia de colecciones fotográficas como la de Lola Álvarez Bravo ubicada en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona en Tucson, o la de Luis Márquez Romay en el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. También es necesario hacer un estudio al trabajo fotográfico titulado “Mexican Essay - Villiage Zoogocho” que el fotógrafo norteamericano Wallace Kirkland realiza en 1954 en la Sierra Norte de Oaxaca, estas fotos están publicadas en la revista LIFE, pero no se encontraron más datos al respecto.

fotográficas: por un lado, la colección de fotografías de Julio de la Fuente<sup>28</sup> y por el otro, el proyecto documental de Citlali Fabián.<sup>29</sup>

Finalmente se hizo entrega de estas selecciones de fotografías a las tejedoras en los encuentros finales, en donde se conversó de las fotos de los diferentes acervos visitados y de sus impresiones. Esta parte de la metodología es la que mayor tiempo y preparación necesitó puesto que además de una selección previa, se fue cambiando la selección conforme a los intereses que fueron surgiendo en las entrevistas y esto fue lo que determinó la última parte de los resultados. También y como ya se mencionó anteriormente, Eufemia Lonche e Inés López Cano han accedido a enseñarme la técnica de elaboración del huipil de Yalálag, por lo que pretendo reactivar este conocimiento en mi investigación a través del cuerpo, pero también desde la escucha y la traducción de elementos formales y técnicos que puedan contribuir mejor al entendimiento de la prenda.

De este modo, los archivos revisados y desplegados en la presente investigación se encuentran ya en manos de las tejedoras con las que he decidido trabajar. Esto ha facilitado que el análisis de las piezas se haya realizado en conjunto con ellas, teniendo como resultado una lectura crítica con relación a la manera en que se han coleccionado y conservado las

---

<sup>28</sup>Julio Antonio de la Fuente Chicoséin (1905-1970) fue un fotógrafo, artista gráfico, antropólogo e indigenista mexicano que pasó una buena parte de su vida documentando y haciendo trabajo etnográfico con distintos pueblos indígenas de México, especialmente con zapotecos de Yalálag. Su colección de fotografías de esta comunidad es la más amplia en archivos oficiales, ubicada en la primera mitad del siglo XX, además de ser la colección mejor conocida por la comunidad. Como artista gráfico, Julio de la Fuente fue parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su formación antropológica derivada de la academia estadounidense estuvo motivada por comprender los procesos de cambio social que sufría el país como consecuencia de la revolución mexicana. Para las fotografías que nos ocupan en este ensayo es importante señalar que Julio de la Fuente adopta el estilo documental y el modelo de registro de los pueblos indígenas utilizados en décadas anteriores, por lo que retoma la documentación de ruinas y objetos arqueológicos, pero sobre todo la fotografía costumbrista de tipos populares tan frecuente en los modelos fotográficos del siglo XIX. Mariana da Costa A. Petroni, “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente” *Cultura y Representaciones sociales* 3, no. 5, (septiembre 2008): 156-176. Y Mariana da Costa A. Petroni, “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana”, *Dimensión Antropológica* 46, (mayo-agosto, 2009): 183-215. La colección que nos ocupa se resguarda en la Fototeca Nacho López en el archivo fotográfico del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) en la Ciudad de México.

<sup>29</sup> Citlali Fabián es una fotógrafa oaxaqueña perteneciente a la comunidad de Yalálag, prima mía y nieta de *Chench Vic Ure*, nace en la Ciudad de México y a temprana edad se traslada a la Ciudad de Oaxaca. Realiza sus estudios de fotografía en la Universidad Veracruzana y posteriormente realiza una maestría en Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Cuenta con una certificación en Preservación y Manejo de Colecciones Fotográficas otorgado por el Museo “George Eastman” en Rochester, Nueva York. Ha expuesto individual y colectivamente en México, Estados Unidos, España y Holanda, y en el último año ha tenido visibilidad a nivel internacional en plataformas fotográficas de suma importancia como el blog de fotografía “*Lens*” del *New York Times* y *Cuartoscuro*, no.151, ambas en 2018.

piezas textiles en los acervos, además de cuestionar la manera en que suelen representar a las mujeres vestidas con el huipil que nos ocupa en las fotografías que circulan dentro y fuera de la comunidad. En ese sentido, las imágenes vertidas en este ensayo no pretenden ser una muestra “representativa” de los textiles o de las mujeres que visten el huipil, sino un conjunto de preocupaciones colectivas respecto a la prenda, su posición en colecciones y exposiciones además de su uso en la representación de mujeres yalaltecas en las fotografías.

La elección de la temporalidad de esta investigación responde a dos cuestiones metodológicas. La primera es que uno de los corpus de imágenes más importantes a investigar, es la colección de fotografías recopiladas en el trabajo etnográfico que realizó Julio de la Fuente<sup>30</sup> entre los años de 1938 y 1952, y que resguarda el acervo de la fototeca “Nacho López” del INPI.<sup>31</sup> Esta colección de fotografías alberga imágenes de la vida en Yalálag que, además, están acompañadas por el estudio etnográfico que realizó el antropólogo. En este sentido, son una fuente visual sumamente valiosa de una temporalidad medianamente extendida en donde, además, es posible observar la conformación de un imaginario de lo indígena a través de la representación de mujeres usando huipiles en al menos 238 imágenes de las 320 que conforman el archivo.

Es por esto que retomaremos lo que apunta Deborah Dorotinsky en su libro *Viaje de sombras: Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. La autora señala que dos de los modos en que históricamente se han abordado las producciones de imágenes y sus usos socioculturales son la “Historia Social del Arte” y la llamada “Antropología de las Imágenes”. Es importante señalar que desde estos acercamientos se tiene la ventaja de apoyarse en el rastreo histórico-genealógico de series de imágenes para entender cómo se conforman determinados “modos de ver”, es decir, son acercamientos que se ocupan por comprender los usos sociales, culturales y políticos de las

---

<sup>30</sup> Esta colección de imágenes está acompañada por el estudio etnográfico que realiza Julio de la Fuente durante esos años, lo que da lugar al libro “*Yalálag, una villa zapoteca serrana*”. Esta interesante recopilación de imágenes es hecha en el marco de preocupaciones del aparato Estatal como los procesos de cambio social que surgieron como consecuencia de la convulsión revolucionaria. Estos estudios fueron hechos con el fin de comprender o construir algo así como “la cultura mexicana” acompañada de una clasificación, comparación y análisis de los pueblos indígenas en México y un registro minucioso de sus formas de hacer y de pensar. Mariana da Costa A. Petroni, “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente” *Cultura y Representaciones sociales* 3, no. 5, (septiembre 2008): 156-176.

<sup>31</sup> La Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas fue el nombre de esta institución en el momento de realizar esta investigación, creada en 2003 bajo la presidencia de Vicente Fox Quesada. Su nombre original fue Instituto Nacional Indigenista, creado en 1948 bajo la presidencia de Miguel Alemán y quedando la dirección a cargo de Alfonso Caso. En 2019 cambia a Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

imágenes.<sup>32</sup> Así también se pretende hacer un análisis crítico de lo que producen estas imágenes y de la manera en que se siguen reproduciendo estos “modos de ver” y modos de representar a las mujeres indígenas que hasta la fecha visten los huipiles, elemento fundamental para entender estas representaciones. Esto a su vez, será complementado con el proyecto documental expuesto en distintas plataformas, “*Ben'n Yalhalhj / Soy de Yalálag / I'm from Yalálag*” que abarca fotos principalmente de 2016 a 2018 elaborado por Citlali Fabián, fotógrafa yalalteca.

De la misma manera, los acervos textiles<sup>33</sup> consultados, tanto el perteneciente al Museo Textil de Oaxaca (MTO),<sup>34</sup> como el acervo etnográfico del Museo Nacional de Antropología (MNA) y el acervo textil del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), fueron reunidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, lo cual abona a la discusión de los textiles en este periodo de tiempo, en donde ya no se encuentran registros fotográficos tan amplios como el realizado por Julio de la Fuente, pero además enriquece la discusión material, técnica y visual de la prenda.

Con esto, más que plantear una evolución temporal de los acervos a trabajar, se pretende hacer un análisis, de la conformación de un imaginario visual en diferentes formatos o materiales en diferentes temporalidades. Así, se pretende dar cuenta que el relato “legítimo” que se hecho de esta prenda necesita ser complementado por el relato de las mujeres que lo producen y lo portan. Lo cual nos lleva a la segunda razón para la elección de la temporalidad de la presente investigación, y esta es que me interesa retomar la práctica textil y la noción de lo común desde las mujeres que producen el huipil.

---

<sup>32</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, *Viaje de sombras: fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta* (México: IIE, UNAM, 2013), 26.

<sup>33</sup>Estos dan cuenta de intereses muy específicos de la academia antropológica en el caso del MNA, de la iniciativa privada en el caso de MTO y de las políticas estatales en el caso del INPI. En estos años comenzaban a integrarse escuelas de antropología, lingüística y arqueología, mismas que se volcaron al estudio de los pueblos indígenas y que conformarían herramientas teóricas para el estudio del indigenismo en el Estado posrevolucionario, además de argumentos a las políticas nacionalistas emparentadas en esos años con modelos de intervención y un supuesto “mejoramiento” en estas regiones. Esto provocó que por estos años se emprendieran de manera particularmente intensa, por parte del Estado, amplios estudios etnográficos de un sinnúmero de comunidades indígenas, en donde se hacía un registro visual y escrito minucioso de la vida cotidiana de estas comunidades.

<sup>34</sup> El Museo Textil de Oaxaca es una iniciativa privada perteneciente a la Fundación Alfredo Harp Helú de Oaxaca, ubicado en el antiguo convento de Santo Domingo Soriano y que alberga importantes colecciones privadas de textiles, entre ellas las colecciones de María Isabel Grañén Porrúa, Madeline Humm de Mollet, Ernesto Cervantes, Alejandro de Ávila, Humberto Arellano Garza, Octavia Schoendube de Boehm, Sarasvati Ishaya, Paul Poudade, Tony y Roger Johnston, además de la colección elaborada expresamente para el Museo Textil de Oaxaca.

Entenderé la práctica textil como aquellas labores involucradas en torno a la elaboración y uso de la indumentaria. Entre ellas se encuentran prácticas que no necesariamente están relacionadas con la elaboración de huipiles; sin embargo, para efectos de esta investigación, se utilizará para referirse a aquellas que tienen que ver con la elaboración y uso de los trajes tradicionales de Yalálag.

De esta manera, las mujeres ancianas<sup>35</sup> de la comunidad de Yalálag que, son las que actualmente usan y tejen el huipil, serán la fuente pilar de esta investigación. Las mujeres que mencionaré a lo largo de esta investigación nacieron entre 1932 y 1947. De este modo, podremos seguir la transformación de este objeto a través de dos vías: por un lado, los archivos “oficiales” del Estado, los museos y las colecciones privadas, y, por otro lado, la memoria oral y visual de las mujeres zapotecas a través de la revisión de archivos, objetos e imágenes.

Hemos decidido organizar un corpus de 59 imágenes que se compone, por una parte, de fotografías de la comunidad tomadas por mí durante el proceso de investigación y, por otra, de objetos y fotografías encontrados en los acervos antes mencionados y seleccionados en conjunto con las tejedoras. Además, se han incluido imágenes que se fueron generando a lo largo de la investigación con el fin de recuperar vocabulario relacionado a la práctica textil que ha caído en desuso.

Esta selección se hizo con la intención de hacer un análisis visual amplio. En ese sentido, el objetivo de esta investigación es plantear algunas preguntas y señalar algunas posibles propuestas para su abordaje; es decir, se trata de esbozar una metodología que tome en cuenta estos planteamientos para complejizar el estudio de los textiles. Las imágenes seleccionadas en este ensayo responden a la necesidad de generar un corpus en donde estén representados tanto los textiles como el uso del huipil, su devenir en el tiempo, sus modificaciones, estéticas y técnicas, así como para problematizar la representación del huipil en mujeres yalaltecas de distintas temporalidades tanto en los textiles como en las fotografías.

Por otro lado, este ejercicio se concentrará en la traducción de los elementos principales de los saberes contenidos en las memorias de las mujeres tejedoras de esta

---

<sup>35</sup> Esta elección, más allá de ser evidente por el uso cotidiano del huipil, responde también a una preocupación crítica de pensar a los jóvenes como el único agente de cambio en nuestras sociedades actuales; sociedades que están acostumbradas a pensar en las generaciones ancianas como “desechables” y se les coloca en lugares de aislamiento no sólo espacial sino epistémico y también político.

comunidad en donde se cuestiona la mirada que conforma estas imágenes. Es con esto que, se pretende dar cuenta del sentido de comunidad latente entre las tejedoras y el cuestionamiento que ellas hacen a estas miradas a través de sus saberes.

### 3. El Huipil de Yalálag.

En la comunidad de Yalálag son actualmente las mujeres ancianas quienes conservan los saberes de la tejeduría o *gub'yelhe*. Patricia Lache menciona que este trabajo era elaborado también con la participación de los hombres. Ella menciona que eran estos los que se dedicaban a recolectar, limpiar el algodón y dejar lista la fibra para la elaboración de los hilos;<sup>36</sup> y aunque esta afirmación tiene sentido puesto que son los hombres los que en su mayoría trabajan el campo y recolectan frutos, flores y animales de este. En la actualidad es difícil encontrar hombres que se dediquen a la labor textil como tal, es decir la tejeduría es un saber casi exclusivamente femenino.

El *lhall xha* o huipil<sup>37</sup> de Yalálag es una de las piezas textiles que componen la indumentaria femenina que usan las mujeres pertenecientes a la comunidad de Yalálag. La indumentaria completa a la fecha (Fig. 1), se compone de 7 piezas. De cabeza a pies se compone primero de un *duxlú*, rodete o *tlacoyal* negro de lana.<sup>38</sup> En las orejas podemos encontrar las cruces de Yalálag, como aretes, y un collar con cuentas rojas y doradas<sup>39</sup> también con una cruz elaborada en plata o, excepcionalmente, en oro. Esta indumentaria completa tiene materiales característicos de la colonia como lana,<sup>40</sup> seda<sup>41</sup> y terciopelo.

---

<sup>36</sup> Norma Patricia Lache Bolaños, “Yalálag, tradiciones zapotecas” (Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, 2000), 90-93.

<sup>37</sup> Los huipiles son piezas de uso femenino que han sido utilizadas desde el periodo clásico en el caso de los mayas, y desde el posclásico en el caso de las culturas nahuas. Se trata de piezas que cubren el torso hasta las rodillas, pueden ser de dos o más lienzos unidos por las orillas. Patricia Rieff Anawalt, “Atuendos del México Antiguo” *Textiles del México de ayer y hoy. Arqueología Mexicana*, no. 19, (junio, 2005): 17.

<sup>38</sup> Elaborado en épocas pasadas por completo en la comunidad, desde el hilado hasta el terminado. Ahora la lana se consigue ya trabajada de Teotitlán del Valle y se le da forma en la comunidad, una de las personas que en la actualidad conserva el conocimiento para elaborar estas piezas es Alba Cano.

<sup>39</sup> Anteriormente estas cuentas estaban elaboradas de coral y de oro lo cual era reflejo de la comunicación comercial y la riqueza con la que contaba el pueblo; sin embargo, actualmente su manufactura se ha sustituido por piezas de plástico pintadas.

<sup>40</sup> En América fue el virrey Antonio de Mendoza quien implantó la industria de la lana para incrementar la economía en la Nueva España. Ver más: Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y Obras de don Diego Hurtado de Mendoza* (España: Instituto de Valencia, 1941), 59.

<sup>41</sup> En México a partir del siglo XVI se incorporó a la vestimenta femenina de la nobleza utilizando tintes naturales para su coloración. Ver más: Lucy Vattuone, *Diccionario terminológico de biología* (Buenos Aires: El Ateneo, 1985), 32.

Cubriendo la mayor parte del cuerpo se encuentra el huipil elaborado en algodón blanco (Fig. 2) con sus variaciones correspondientes. Anteriormente, el huipil fue usado por debajo de las rodillas y extendido de tal forma que cubría el cuerpo a la altura de los codos, sin embargo, las medidas de los lienzos suelen variar dependiendo de la persona que lo usa. Para dar cuenta del tamaño, las tejedoras utilizan vocablos zapotecas donde los codos, los brazos o las manos funcionan como referencias de las medidas. Un huipil, para una mujer adulta, suele medir nueve codos de largo, en zapoteco esto se nombra *ga ʼlit*.

Por debajo del huipil se puede encontrar un *xtap*,<sup>42</sup> falda, enredo o refajo<sup>43</sup> (Fig. 3 y 4) también elaborado en telar de cintura. Esta tiene un acomodo específico, una de las orillas de la falda o refajo siempre queda del lado derecho de la persona que lo usa (Fig. 4) y es sujeta por una faja o *baidún*, que puede ser sólo de tela o combinada con un *xpac* o faja de palma.

Cuando la faja lleva estos dos elementos es llamada *pak nhen baidún* o ceñidor o sollate (Fig. 5). La pieza de tela se elabora en telar de cintura y es rematada con una pieza elaborada con esterilla de palma que tiene forma cilíndrica pero aplanada. Este elemento no sólo sostiene el *xtap*, falda, enredo o refajo en su lugar, sino que también ayuda a sostener la cintura de las mujeres que hacen trabajos pesados en el campo y en el hogar; también es usado después de que las mujeres dan a luz.

La indumentaria femenina en la actualidad es rematada en los pies con unas sandalias, en zapoteco *yelh*, características de Yalálag elaboradas con piel, terciopelo y llanta (Fig. 6). Estos elementos, aunque es importante mencionarlos no serán abordados en la presente investigación (a excepción del *xtap*, falda, enredo o refajo y el *baidún* o faja) dado que sus procesos, al ser altamente especializados y por lo tanto diferenciados, merecen un estudio a profundidad por sí mismos.

---

<sup>42</sup> La *xtap* (falda, enredo o refajo), de este huipil en específico es una pieza que está hecha con dos lienzos largos, de aproximadamente cuatro metros de largo, unidos horizontalmente para lograr el ancho de la falda, son elaborados con algodón blanco y algodón teñido con cascarilla de árbol de encino o timbre.

<sup>43</sup> Las medidas de las piezas pueden variar, pero la medida más común es de cuatro metros de largo por un metro de ancho para una persona adulta.

## **Manufactura.**

Durante nuestras visitas a la casa de Eufemia Lonche, Aurora Tizo, Marga Aceves e Inés López Cano nos mostraron las técnicas de manufactura. Como mencionamos en la introducción, es necesario remarcar que ellas accedieron a enseñarnos las técnicas usadas<sup>44</sup> para elaborar el huipil, gracias a que formamos parte de esa comunidad. Eufemia en específico, nos contó que cuando eran jóvenes atravesaron una época de precariedad muy intensa. Fue en este momento cuando mis abuelos maternos ofrecieron tierras de su pertenencia para que ellos pudieran trabajarlas para obtener alimentos y ganancias. Esta ayuda mutua era sostenida en aras de un bien comunitario mayor, y es gracias a eso que actualmente nos han recibido en su casa con un especial afecto.

Más allá de lo anecdótico de la historia, es importante señalar que esta ayuda mutua crea y sostiene lazos comunitarios que sobrepasan la estructura familiar y temporal de los miembros de una comunidad, algo que retomaremos en el último apartado del presente trabajo. Señalar los entramados comunitarios que he tenido que atravesar, no forman parte de lo anecdótico en este ensayo, más bien dan pautas para entender la metodología utilizada en este ensayo y en cómo podemos relacionar los saberes relacionados con la práctica de tejer con la noción de lo común. En estos hechos radica la forma en que obtuve la información y por lo tanto el grado de compromiso que adquiero con mi comunidad.

De esta manera es fundamental recalcar que se trató de ser lo más fiel al relato de las tejedoras y a los límites impuestos por ellas al transmitir este conocimiento. Todo esto con la conciencia de la urgencia de generar estrategias que nos permitan comprender y preservar nuestros saberes sin replicar formas extractivistas de generar conocimiento de y en las comunidades indígenas.

El huipil “tradicional” es una pieza conformada de dos lienzos largos (Fig. 2), simétricos de algodón blanco, tejidos en telar de cintura<sup>45</sup> (Fig. 7) que se obtienen al cortar por la mitad la tela resultante de aproximadamente cuatro metros de largo.

---

<sup>44</sup> Un común denominador en la comunidad de mujeres tejedoras de Yalálag es que no comparten la información de manufactura a miembros desconocidos de la comunidad. Esta desconfianza está fundada en el extractivismo cultural que ellas han percibido en aumento desde la década de los 70, en donde muchas personas han ido a la comunidad a aprender técnicas para lucrar con ellas, sin reconocer o ser partícipes del trabajo de las actuales tejedoras.

<sup>45</sup> El telar de cintura en términos muy generales es una herramienta que permite tensar una urdimbre (hilos que darán el largo del lienzo) para poder entrelazar la trama en ángulo recto. Es conformado de dos barras o enjulios

El huipil puede estar elaborado a partir dos tipos de ligamentos que producen dos formas de texturas en los lienzos: por un lado, están los elaborados con tejido sencillo, tafetán sencillo o tejido a la plana<sup>46</sup>(Fig. 8) esta es la forma más simple de elaborar ligamentos, por lo que el grosor de la trama y de la urdimbre suele ser el mismo, en este uno o más hilos de la trama se cruzan alternativamente y de forma regular con uno o más hilos de la urdimbre. En el caso que nos ocupa se trata de un tejido balanceado, lo que quiere decir que dos hilos de trama cruzan dos hilos de urdimbre, ambos de calibre iguales, lo cual provoca que ambas estructuras (urdimbre y trama) sean visibles. Por otro lado, podemos encontrar huipiles elaborados con un ligamento nombrado en zapoteco *sab bchadj*<sup>47</sup> (Fig. 9), a esta forma de ligamento Ruth Lechuga la llama gasa.<sup>48</sup> En esta técnica, específicamente en Yalálag, un hilo de urdimbre pasa encima de otro hilo de urdimbre y este cruce se mantiene en su lugar con una pasada de trama, es un tejido delgado parecido al encaje. En Yalálag este ligamento se obtiene a partir de la colocación de un lizo y un machete extras en el telar.

En el caso de la tradición de manufactura de los textiles en Yalálag, ya no incorpora todos los pasos de producción. El primer paso, llamado hilado, consistía en “formar hilos continuos por estiramiento y torsión de las fibras”.<sup>49</sup> En este proceso se conformaban todas las fibras que componen la estructura de la tela o de los lienzos. Estas fibras podían ser torcidas por dos procesos: podían ocuparse un malacate<sup>50</sup> y una vasija o jícara (donde rueda el malacate) para formar el hilo. Sin embargo, hay documentación visual que al menos en los años cuarenta en Yalálag ya se usaba la rueca (Fig.10), la cual es otra forma de hilar por torsión; esta última tecnología es de tradición europea y consta de una rueda y una bobina, unidas por una banda en forma de ocho.<sup>51</sup>

---

sobre los cuales se fijan los extremos de la urdimbre. El enjulio superior se amarra con un mecate a un punto fijo, en el caso de Yalálag se amarra a un árbol a una columna de las casas. El enjulio inferior se acomoda con un mecapal alrededor de la cadera de la tejedora, así la tensión es generada por el peso y el cuerpo de la tejedora. Ruth Lechuga, *Las técnicas textiles en el México Indígena* (México: FONART, 1982), 26-31.

<sup>46</sup> Ruth Lechuga, *Las técnicas textiles en el México Indígena*, 32.

<sup>47</sup> A lo largo de esta investigación aparecerán términos en zapoteco para los cuales no hemos encontrado traducción al español.

<sup>48</sup> Ruth Lechuga. *Las técnicas textiles en el México Indígena*, 32.

<sup>49</sup> Alba Guadalupe Mastache, “El tejido en el México Antiguo”, *Textiles del México de ayer y hoy. Arqueología Mexicana*, no. 19, (junio, 2005): 25.

<sup>50</sup> Instrumento de origen prehispánico en donde se forman los hilos.

<sup>51</sup> Ruth Lechuga, *Las técnicas textiles en el México Indígena*, 20.

Aunque dentro de la memoria de las mujeres entrevistadas aún existe el recuerdo de aquellas que se dedicaban a la hilandería,<sup>52</sup> en la actualidad ninguna mujer en la comunidad de Yalálag elabora hilos de algodón. Esto se debe, en primera instancia, a que el algodón no se siembra en la comunidad de manera sistemática. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que los oficios textiles como la hilandería y la tejeduría se fueron precarizando con la entrada de hilos industriales y con las máquinas de coser Singer entre los años de 1920 y 1940 (Fig. 11). A pesar de todo, es posible encontrar que el algodón todavía crece en la región de manera silvestre, y en algunos casos, como el de Apolonia Morales está siendo sembrado intencionalmente en su hogar.

Ya que nadie se dedica a elaborar hilos de manera no industrial en la comunidad, estos se compran prefabricados, generalmente son adquiridos en la ciudad de Puebla o en San Cristóbal de las Casas y posteriormente revendidos en la comunidad. Son necesarias una libra y ocho onzas de hilo para elaborar un huipil completo.<sup>53</sup>

Una vez que el hilo está elaborado, se deben preparar las madejas (Fig. 12) que estructurarán la urdimbre del telar en un *yaidó*<sup>54</sup> (Fig. 13) o aparejo, en este también son preparadas las *xis bkan* o bobinas que conforman la trama en un lienzo.

Ya que se han terminado de acomodar en madejas o bobinas, se prepara la urdimbre del telar. Este paso consiste en colocar los hilos en el *wenchao yelhe'* o urdidor (Fig. 14), en el caso específico de Yalálag a esta acción se le nombra *chixga' yelhe'* o “acostar el tejido”. En este paso se forman los cruces de los hilos de la urdimbre que permitirán atrapar el hilo de la trama para formar el tejido, por lo que el acomodo de los hilos es en forma de ocho.

De la misma manera, es en este paso cuando se define la naturaleza de las piezas, sus medidas y los colores usados. Es decir; es en el *wenchao yelhe'* o urdidor en donde se elabora el patrón que tendrá el lienzo, por lo que los hilos se acomodan de una u otra manera dependiendo de las necesidades específicas del objeto que se esté produciendo.

Al iniciar el urdido se elabora una pequeña “oreja” que sostiene el hilo para poder ser tensionado en el *wenchao yelhe'* o urdidor. Para elaborar un *xtap*, falda, enredo o refajo

---

<sup>52</sup> Dentro de los relatos escuchados uno de los que solía repetirse más era el del sonido de las mujeres golpeando algodón a primeras horas de la mañana, este sonido es característico de la preparación de las fibras de algodón antes de lavarlo e hilarlo.

<sup>53</sup> Si bien dentro de la investigación textil no se daría cuenta de este modo, ellas lo nombran así porque es la manera en que compran los hilos

<sup>54</sup> Instrumento para hacer madejas de hilo.

se van acostando hilos blancos alternados con hilos color café en grupos de tres, en cambio para elaborar un huipil o una faja se van acostando los hilos hasta terminar las madejas previamente preparadas.

Este paso es fundamental para distinguir la elaboración del huipil de la elaboración del *xtap*, falda, enredo o refajo, ya es en este paso cuando los hilos se arreglan en la posición exacta que tendrán en el telar, en el caso del huipil se acomodarán sólo hilos blancos, en cambio para elaborar el *xtap*, falda, enredo o refajo es necesario contar e intercalar grupos de tres hilos café<sup>55</sup> y blancos.<sup>56</sup>

El resultado visual obtenido con esta técnica es conocido como “cara de urdimbre”,<sup>57</sup> lo que quiere decir que las fibras que resultan visibles en la estructura pertenecen a la urdimbre y no a la trama. De esta manera, se puede tejer un *baidún*, un *xtap*, falda, enredo o refajo o un huipil, siendo este el orden en el que las mujeres aprenden a elaborar las piezas, por su grado de complejidad.

Una vez que se ha terminado de dar las vueltas suficientes para terminar el hilo previamente preparado en madejas, se saca la urdimbre del *wenchao yelhe* ó urdidor y son amarrados hilos en las cruces formadas para no arruinar el acomodo de la urdimbre (Fig. 15).

---

<sup>55</sup> Los modos de tinción del algodón usado en esta pieza en específico deben ser estudiados a profundidad, dado que, la corteza del encino (utilizado tradicionalmente para teñir las pieles usadas en la huarachería) puede ser un material utilizado para sustituir el color café natural del algodón coyuchi. Se piensa que por la riqueza de los materiales usados en toda la indumentaria femenina de Yalálag, esta pieza era elaborada con algodón blanco y con algodón coyuchi; sin embargo, ninguna de las tejedoras recuerda que este se usara, más bien el algodón blanco es teñido con cáscara de encino o de timbre, material que también es usado en la curtiduría de pieles para teñir las características piezas usadas en la comunidad. En su artículo “El tejido en el México Antiguo”, Alba Guadalupe Mastache identifica materiales en la elaboración de telas y adornos prehispánicos. En una sistematización que hace la autora sobre la Matricula de Tributos, el Códice Florentino y otros códices, podemos observar que se tributaban fardos de algodón blanco y algodón café o coyuchi provenientes principalmente de Guerrero, Oaxaca y regiones del Golfo de México. Alba Guadalupe Mastache, “El tejido en el México Antiguo”, 20-31. Esta información puede contribuir al debate de la procedencia o la tradición en la que estaba inserta la manufactura de la prenda que nos ocupa. En conversaciones con mujeres del pueblo se menciona que las faldas después de un tiempo de ser usadas van perdiendo el color café que las caracteriza, por lo que se puede saber que la técnica de tinción tiene al menos 80 años. En la actualidad, los hilos se consiguen previamente teñidos y elaborados de manera industrial. Dentro de la mayoría de los acervos consultados y en los montajes hechos en torno a las piezas, se suele afirmar que esta pieza está elaborada con algodón coyuchi. Sin embargo, las tejedoras afirman que la tinción del algodón es un método utilizado desde hace al menos cien años y, es por eso, que el *xtap* con el uso, regresa en su totalidad al color blanco, usado más en la cotidianeidad. Esto es importante porque dentro de los archivos también se suelen construir discursos con datos que se hacen pasar bajo la supuesta objetividad de la materialidad, lo cual es necesario cuestionar, dada la naturaleza nos siempre sistemática o cuidadosa de la elaboración de acervos.

<sup>56</sup> Alba Guadalupe Mastache, “El tejido en el México Antiguo”, 26.

<sup>57</sup> Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, *The Andean Science of Weaving. Structures and Techniques of Warp-faced Weaves* (New York: Thames & Hudson, 2015), 55.

Una vez hecho esto, los hilos se almidonan con masa de maíz blanco; para esto se disuelve y se coloca la masa en agua, y se deja asentar. Una vez que se asentó la masa, se retira y se pone a hervir el agua y se colocan los hilos, esto se hace para darles firmeza y consistencia con el fin de que no se enreden y aguanten la tensión del telar. Generalmente se echan dos madejas a una cubeta de 18 litros. Después de intervenirlos con maíz es secado al sol (Fig. 16).

Una vez almidonados los hilos son colocados en el telar de cintura de Yalálag. Este es un tipo de tecnología usada desde el periodo prehispánico en distintas áreas de Mesoamérica, en donde una serie de varas de madera son estructuradas junto con hilos de fibras de distintas naturalezas (sintéticas, naturales) para dar forma a un lienzo. En este caso, los hilos son colocados en los julios o *dux ire'*, que son las varas de madera que sostendrán el inicio y el fin del telar (Fig. 17).

El paso posterior es colocar las varas de paso y de lizo, que son las varas que permitirán elaborar los distintos ligamentos dependiendo de las necesidades del huipil, o en su caso del *xtap*, falda, enredo o refajo y el *baidún*. Existen tres posibilidades:

- 1) En el caso del *xtap*, falda, enredo o refajo y el *baidún* sólo se coloca un *xis yepé* (vara de lizo) y una *ya bxha* (vara de paso) respectivamente, en estos casos se teje con tafetán o tejido a la plana, siendo el ligamento más sencillo de los estudiados.
- 2) En el caso de la elaboración del huipil “tradicional” de gala o de fiestas. Se colocan dos varas de lizo y dos varas de paso respectivamente. La primera es utilizada para elaborar la textura del huipil correspondiente al tafetán o tejido sencillo que estructura la mayor parte de la pieza. En cambio, la segunda *xis yepé* o vara de lizo es ocupada para elaborar el pie de cuello o *bolj xmon* y el *colch*, esta técnica de tejido es particular puesto que la trama es cambiada por un hilo de mayor calibre, que es intercalada en la urdimbre en grupos de tres, lo cual tiene como resultado visual una cara de trama, distinta al resto del lienzo. De la misma manera, esta trama no atraviesa todo el ancho de la tela, más bien se trama de un extremo a otro dejando de un lado unos 15 cm de espacio que son tejidos con tafetán o tejido sencillo para formar las mangas.
- 3) En la tercera posibilidad se colocan tres varas de lizo para poder realizar la textura del huipil nombrada como *sab bchadj*, o *gasa*. Una es ocupada para el tafetán,

otra para el pie de cuello y el *colch* y la última para lograr la textura del *sab bchadj*, este acomodo en específico también tiene lugar cuando se elaboran algunos rebozos. La tercera vara de lizo permite intercalar tramos de tafetán con tramos de gasa para formar la característica textura del *sab chadj*.

Una vez que, tanto los julios, como las varas de lizo y de paso están colocadas se empiezan a tejer los lienzos. Como ya se dijo en el caso del telar de cintura usado en Yalálag la urdimbre es la base estructural de la tela, es decir se trata de los hilos que se emplearán para establecer el largo del lienzo. En cambio, la trama se forma con un hilo externo ubicado en la *xis bkan* o bobina, que se va intercalando en la urdimbre con distintos calibres para elaborar diferentes texturas en la tela. Así, cuando se habla de tejido, se habla del paso alternado de esta trama en los hilos de la urdimbre.

Cuando se está tejiendo un huipil “tradicional” que tendrá como estructura un lienzo en tafetán, primero se tejen unos 15cm de ligamento sencillo, después se teje el detalle llamado *colch* (Fig. 18) cambiando la bobina y las varas de lizo y posteriormente se sigue tejiendo tafetán o ligamentos sencillos hasta llegar al pie de cuello o *bolj xmon*, en donde se cambia de nuevo la vara de lizo en uso. De esta manera podemos entender, que las varas de lizo son acomodadas en el telar al mismo tiempo, pero no siempre están en uso. Más bien, son activadas dependiendo de la textura que se quiere lograr en específico.

A diferencia de cuando se teje *sab bchadj* o gasa (Fig.9) para los huipiles de diario o los rebozos, el detalle *colch* se omite. Se tejen directamente los ligamentos alternando tafetán y gasa en la estructura de la tela hasta llegar al pie de cuello o *bolj xmon*, en donde es activada una de las varas de lizo destinadas para esta zona.

Esta última se trata de una técnica muy difícil de encontrar en los huipiles actuales o en los conservados en los acervos, ya que son pocas las mujeres tejedoras que aún saben incorporarla a la elaboración del huipil, si bien es una técnica sumamente recurrida para elaborar los rebozos.

Esta es una técnica usada con mucha frecuencia para hacer más liviana la tela resultante y por lo tanto el peso del huipil terminado. Además, el hecho de que sólo sea posible bordar pequeños detalles, por la naturaleza de su textura, contribuye a que el peso final y la caída de la pieza sean considerablemente inferior a un huipil elaborado con tafetán. Esta textura es todavía más difícil encontrarla en la actualidad a la venta, puesto que la

mayoría de los y las revendedoras buscan el huipil “más tradicional” que es el elaborado con el tafetán sencillo.

Para tejer el característico pie de cuello o *bolj xmon* (Fig. 19) las tejedoras saben que a determinada altura deben parar de formar ligamentos como tafetán o gasa, dependiendo del caso. En este momento se empiezan a tejer de 30 a 40 grupos de tres líneas (cada línea conformadas por tres hilos de trama) llamadas *bolj* o *chon'e schque'* su traducción literal es: cuando ya agrupadas están en grupos de tres. Para formar la textura característica del pie de cuello es necesario ensanchar el calibre de la trama e ir intercalando grupos de hilos de urdimbre para dar volumen a esa zona. Esta técnica es descrita por Patricia Lache como “labrado”<sup>58</sup> ya que forma líneas en relieve que sobresalen del tejido sencillo.

Una vez terminado el pie de cuello se teje de nuevo un tramo extenso de tafetán sencillo o de *sab bchadj*, dependiendo la variante del huipil, se vuelve a tejer el detalle *colch* y es entonces cuando se ha llegado a la mitad del lienzo final del telar.

Conforme se avanza el tejido es necesario ir enrollando el lienzo resultante en el julio inferior, el que está pegado al cuerpo de la tejedora. Esto permite que la tensión del telar no cambie y por lo tanto la estructura de la tela sea uniforme. Así, cuando hemos llegado a este punto del tejido, en los *yay nhix'ake* o enjulios es posible encontrar enrollada la parte del lienzo que ya cuenta con dos detalles *colch* y un pie de cuello, es decir la mitad del huipil. Una vez terminada esta primera mitad se repiten los pasos anteriores en el resto de la urdimbre para elaborar la otra mitad.

Para elaborar un huipil de Yalálag en el telar de cintura se necesita formar un lienzo de unos cuatro metros de largo, el cual después se tendrá que cortar por la mitad<sup>59</sup> y posteriormente unirse con una costura pasada. (Fig. 21).

Esta diferencia con la mayoría de la producción textil en México hace que los telares de estas mujeres lleguen a ser muy largos y necesiten mucho más contrapeso en el cuerpo de las mujeres, por lo que estas lo elaboran de pie (Fig. 20) y no sentadas como en la mayoría de las regiones en México, algo que se va dificultando conforme las mujeres se hacen mayores dada la cantidad de fuerza necesaria para tensionar un telar de ese largo. Además

---

<sup>58</sup> Norma Patricia Lache Bolaños, “La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los *be'ne urash'*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2009): 178.

<sup>59</sup> Esto supone una diferencia importante con otras manufacturas de la región que disponen un telar para cada uno de los lienzos que estructura una prenda.

como resulta evidente, implica niveles distintos de planeación y pericia técnica para lograr el acomodo simétrico de los motivos en las prendas: la simetría de una pieza habla de la destreza de la tejedora.

Ya que se ha terminado de tejer todo el lienzo es desmontado del telar y blanqueado. Para esto se lava dos veces con agua y cuando ha salido el agua café, se lava dos veces con detergente, la última lavada se realiza con agua y cloro. Una vez que el lienzo completo ha sido blanqueado este se corta por la mitad para formar dos lienzos simétricos.

Aquí acaba el trabajo de las mujeres que tejen los huipiles y es llevado con las mujeres que elaboran los demás detalles. Las tejedoras cobran entre 1500 y 2000 pesos mexicanos por un huipil de una mujer adulta, una cantidad considerablemente baja en comparación al bordado y otras actividades que requiere el huipil. Sin embargo, no podemos dejar de resaltar que este es un ingreso fundamental para ellas lo cual contribuye a su autonomía económica.

Las uniones de los lienzos son elaboradas de manera longitudinal en el huipil con una costura pasada (Fig. 21). Son necesarias las junturas laterales, frontales y posteriores para dar forma a la pieza. Generalmente este paso es elaborado por las revendedoras<sup>60</sup> que se encargan de llevar una prenda de un lugar a otro para terminar su manufactura, aunque es una labor que algunas tejedoras realizan antes de entregar los lienzos.

Una vez unidos los lienzos se hace el *nlul lhall xha* (dobladillo inferior) con hilos de colores que adquieren una estructura redondeada (Fig. 22.b), para evitar que la pieza se deshile; este se realiza con una puntada cruzada (Fig. 23) alternada con tres puntadas sencillas en distintos colores.

En la actualidad los colores predominantes utilizados de manera alternada son verde, amarillo, rojo, azul, morado y naranja. Sin embargo, esta no ha sido la única manera de elaborar la *nlul lhall xha* (dobladillo inferior) también existe la posibilidad de que esta parte de la prenda sea monocromática.

Esta orilla llamada *nlul lhall xha* (dobladillo inferior) cuya traducción literal sería “doble de ropa” o “lo que roda” es elaborada por especialistas en la materia. En nuestras visitas a la comunidad pudimos ubicar a Balbina Aquino, quien se dedicó a elaborar esta parte del huipil por mucho tiempo, aunque en la actualidad ya no. Actualmente una de las

---

<sup>60</sup> Revendedoras o revendedores es el nombre como se conoce a los hombres o mujeres intermediarias que se encargan de conjuntar las diferentes labores necesarias para obtener un huipil completo, ellas se encargan de vender las piezas fuera y dentro de la comunidad.

mujeres que se dedica a hacer la orilla es Eustolia Castellano Piche, ella nos mostró la puntada para elaborar llamada *nlul lhall xha* (dobladillo inferior), mencionó que se usa hilo de algodón o de rayón, aunque a este último se le conoce como seda en la comunidad.

Ya que se ha terminado la orilla del huipil el siguiente paso es el bordado de la prenda en las juntas. Este bordado tiene una doble función, por un lado, decora la pieza y por otro esconde sus juntas, lo cual le da un refuerzo a la unión de los lienzos. Se trata de un bordado a mano en algodón o seda dependiendo del gusto de las personas.

Una vez que se ha bordado la pieza en su entera, se adquiere la *yechee* o trenza (Fig. 24) que también puede ser de colores o monocromática dependiendo del gusto de las personas. En la actualidad es mucho más fácil encontrar en el mercado las trenzas policromáticas, sin embargo, las elaboradas con un solo color también son comunes. Esta pieza es fundamental para este huipil, se elabora a partir de hilos de seda o de hilo sintético y es colocada en la parte frontal y la parte posterior de la prenda, justo en donde la unión de los lienzos permite la abertura del cuello.

Anteriormente esta pieza era colocada directamente en lienzo (Fig. 25.b), sin embargo, es necesario un estudio con más profundidad para describir este proceso.

Esta trenza, junto con el *nlul lhall xha* o el pequeño dobladillo redondo con el que se remata el trabajo, son considerados elementos constitutivos del huipil dado que son formas que se mantienen en todas las piezas documentadas: en este sentido, a pesar de ser parte ornamental de la prenda, no podemos dejar de considerarlos como elementos constitutivos. Entre las mujeres que aún visten el huipil de manera cotidiana es posible observar que una de las formas de usar esta pieza es por dentro del huipil para evitar que interfieran con sus actividades diarias. Es decir, cuando las mujeres trabajan, toman los dos flecos que quedan sueltos en la prenda y los meten hacia su cuerpo por la abertura que se forma en el final del pie de cuello.

Hasta hace unos años aún se elaboraban piezas de seda, materiales que Aurora Tizo (Fig. 25) resguarda específicamente para heredar a sus hijas. En la actualidad sólo son vendidas piezas de distintos diseños y colores en hilo sintético de distintas calidades. Una vez que la trenza es colocada se puede decir que la pieza ha sido terminada, esta es cosida con una aguja y un hilo con costuras sencillas directamente en el huipil.

## Variantes estilísticas.

Hasta ahora hemos hablado de los elementos que dan estructura a un huipil característico de Yalálag, ahora nos ocuparemos de las distintas formas en las que se ha ornamentado: esto posibilita hablar de al menos tres variantes. De la mano de la información proporcionada por Apolonia Morales, Bertha Felipe, Viviana Cano y Eufemia Lonche y de la revisión hecha en los acervos y la bibliografía podemos describir las tres variantes de la siguiente manera:

### a) *Lhall xha* o huipil “tradicional”.

El huipil más representativo también llamado “tradicional”, es el más conocido en la actualidad y el que más circulación visual<sup>61</sup> tiene. Se trata de un huipil blanco, elaborado en tafetán o tejido sencillo e invariablemente acompañado con un refajo elaborado con franja café y blanca (Fig. 26).

Está adornado por grandes franjas con flores de colores (igual que la orilla de los lienzos), bordadas a mano con algodón o seda industrial con puntadas sencillas, en los cuatro puntos en donde se une el huipil. Hoy día es el único estilo del huipil que es usado por la población joven yalalteca. A la fecha estas franjas de flores están bordadas con colores de la misma manera que la orilla de los lienzos.

Corresponde a la versión “de gala o de fiesta” de la indumentaria. Las mujeres tejedoras mencionan que este huipil era antes usado solamente por las novias el día que contraían matrimonio.<sup>62</sup> Actualmente, en cambio, este huipil es usado principalmente por mujeres jóvenes y adultas en ocasiones especiales como fiestas, eventos como la

---

<sup>61</sup> Por ser el que tiene más visibilidad en las fiestas, las fotografías e incluso en los eventos como la Guelaguetza.

<sup>62</sup> En la actualidad es común que en las bodas sea usado un vestido blanco a la “usanza occidental” para la ceremonia religiosa. Saliendo de esta, se camina por todo el pueblo y se toca música tradicional de la Sierra Norte de Oaxaca camino a la casa de la familia del novio. Una vez que se llega a la casa del novio, se da un almuerzo en primer lugar a la familia de la novia y posteriormente a los demás invitados. Después de la comida, que suele tener lugar después del medio día, se vuelve a salir bailando de la casa del novio a la casa de la familia de la novia, en donde esta se cambia al huipil tradicional completo. A este repertorio en específico se le llama “calvario” dentro de la comunidad y la intención es bailar por todo el pueblo para hacer saber la alianza entre las dos familias que celebran la boda. Una vez terminado el recorrido en la casa de la novia se toma agua de horchata y bailan los tradicionales jarabes de la sierra para despedir a la novia en cuestión, una vez terminados estos últimos salen de nuevo para completar el calvario rumbo a la casa de la familia del novio.

Guelaguetza<sup>63</sup> o posicionamientos específicos (como en el caso de Citlali Fabián en sus diversas inauguraciones fotográficas).

Aunque este huipil ha mantenido la presencia de flores en la zona de las junturas, la tendencia en los bordados ha sido su amento gradual en tamaño y cambio en la elaboración. De la misma manera, por los acervos consultados y la información de las tejedoras puedo afirmar que estos bordados de flores eran anteriormente elaborados en tiras bordadas que eran cosidas a los huipiles. Esta práctica ha caído en desuso por varias razones, sin embargo, una de las explicaciones que nos proporcionaban las tejedoras, es que las tiras bordadas eran elaboradas y rentadas por Hilaria Montes, una mujer que vivió en la comunidad en el siglo pasado. Dado que su trabajo era de una excepcional calidad, pocas personas podían permitirse el lujo de adquirir estas tiras, por lo que eran rentadas para ocasiones especiales, lavadas y devueltas a Hilaria, lo cual permitía que un huipil de uso diario pudiera ser usado en una boda o fiesta sin hacer una inversión fuerte. Otra explicación para el cambio en la manufactura responde a que los hilos usados con anterioridad, seguramente hasta finales de la década de los sesenta eran de materiales como algodón o seda teñidos y posteriormente bordados. Esto provocaba que los hilos perdieran color si eran lavados y podían manchar los lienzos si no eran retirados del huipil.

Esta necesidad cambió a principios de la década de los cincuenta con la masificación de la venta de los hilos industriales de algodón que no perdían color, lo que facilitó la labor de manufactura y cuidado posterior del huipil. Esto a su vez derivó en que los lienzos fueran bordados directamente y, así, se perdiera la usanza de las tiras bordadas.

---

<sup>63</sup> También conocido como Lunes del cerro, es un evento de corte turístico que es realizado cada mes de julio en la Ciudad de Oaxaca, en donde se hace una muestra de tipo folclórico de las ocho regiones que conforman el Estado. Esta muestra incluye bailes, música, gastronomía y por supuesto hace gala de los trajes tradicionales de los distintos pueblos de Oaxaca. La Guelaguetza cuenta con una Comisión de Autenticidad que decide quién, cómo y cuándo se presentarán los pueblos en esta celebración. Esta impone, de forma no muy clara, la serie de requisitos para que las delegaciones de los distintos pueblos puedan presentarse en ella. Estos requisitos atraviesan desde la presentación de la indumentaria hasta los recurrentes conflictos políticos y sociales no resueltos con el gobierno en cuestión. Una de las cuestiones más preocupantes de esta comisión es que deciden la forma en que se hacen visibles los diferentes pueblos en esta llamada “fiesta”. Para el caso de Yalálag en específico, la única versión del huipil que es aceptable es la de “gala” y pide específicamente a las mujeres que representan esta delegación no vayan maquilladas. Requisito que suele ser pedido sólo a las mujeres provenientes de las Sierra Norte y Sur, a diferencia de las mujeres provenientes de la Mixteca, el Istmo, la Cañada, la Costa, Tuxtepec o de los Valles Centrales. Esta información se sabe por las mujeres de mi familia que han participado en las diferentes ediciones de la Guelaguetza.

Estas tiras bordadas mencionadas anteriormente aparecen de manera particular en huipil conservado en el acervo del Museo Nacional de Antropología (Fig. 29), en una pieza decorada con tiras bordadas, de la cual, si se observa el reverso es posible ver el diseño de flores pequeñas aparece bordado directamente sobre el huipil (Fig. 32b).

Esto puede dar cuenta del uso distinto que se hacía en los huipiles en diferentes temporalidades, o incluso del re-uso de una misma pieza con repertorios distintos. Es decir, es probable que a un huipil de uso diario se le cosieran estas tiras bordadas para usarlo en fiestas o bodas, lo cual implica que se tuvieran pocas piezas a lo largo de una vida.

Ahora, en la actualidad estas tiras bordadas ya no se usan, en cambio Rebeca Revilla nos informaba que la tendencia es a llenar con flores el huipil. Es decir, mientras más flores tengan, más bonito es para la gente. Los bordados actuales incluyen una gama variada de colores (Fig. 27). Sin embargo, tanto los colores como el estilo de las flores han cambiado (Fig. 28), además de que, como ya se mencionó, ha cambiado la manera en que es colocado el bordado, en este caso es bordado directamente sobre los lienzos. Para esto es necesario dibujar los lienzos en un primer momento, y luego son bordados. Por lo que, si una mujer sabe y quiere bordar su huipil, puede mandar a dibujar su prenda y bordarla posteriormente.

En la actualidad la moda es elaborar grandes flores de colores en dos formatos, uno son las flores con pétalos redondos y otro son las flores con picos (Fig. 27). Rebeca Revilla en hoy la bordadora con más experiencia y quien domina el bordado de esta prenda en diversos materiales como algodón y seda.

Ella fue quien nos dio la referencia de que fue la señora Hilaria Montes quien se dedicó más tiempo a hacer tiras bordadas para los huipiles, ella ha tenido acceso al devenir visual de esta prenda dado que le han llevado muchas prendas para ser restauradas por ella. Aunque en los acervos no aparecen los nombres de las autoras del bordado en la comunidad se sabe que fue esta mujer quien se dedicaba a elaborar tiras bordadas.

El dibujo de un bordado tiene un costo de 80 pesos y el bordado ronda los 4000 pesos siendo el trabajo mejor pagado de toda la manufactura del huipil, una actividad que puede llegar a tomar cerca de un mes.

Este huipil nunca es usado como una pieza única, como ya se dijo, siempre va acompañado de una *xtap*, falda, enredo o refajo, que se amarra por la cintura con un *baidún*. De la misma manera, a estos huipiles casi siempre le acompañan los collares, la cruz y el

rodete antes mencionado, aunque este último elemento es quizás el más excepcionalmente usado, en lo cotidiano.

Es interesante saber que algunos elementos como la faja o *baidún*, oculto a la vista de las personas que nunca se han vestido de huipil, se conservó incluso cuando las mujeres cambiaron su indumentaria a vestidos de tela industrial, puesto que implicaba un soporte para el cuerpo y una forma menos violenta de cambiar completamente los elementos que conformaban la indumentaria completa. Apolonia, una de las mujeres tejedoras, con quien tenemos una relación afectiva de varios años, nos decía con una especie de complicidad: “ese sí nunca me lo he quitado”. A pesar de haber sido obligada a cambiar su indumentaria siempre conservó su *baidún*.

En un sentido similar, mi abuela, que por el contrario siempre usó vestidos de tela industrial, también siempre usó un *baidún* por debajo de su ropa; algo que quizá podríamos leer en términos de repertorios de “resistencia” ocultos a la vista, ligadas a ese sentido de comunidad y a la voluntad de conservar elementos claves para la vida (material y afectiva) de estas mujeres. Los colores más socorridos en estas piezas son el rojo y el llamado rosa mexicano, sin embargo, el rojo, en palabras de Viviana Cano, tenía la función de proteger a las mujeres del “mal de ojo” cuando salían de sus casas.

Dentro de las visitas que se realizaron en su hogar en junio del 2018, Viviana Cano generosamente sacó sus prendas y nos ayudó a vestirnos a mi madre y a mí enseñándonos la forma correcta de acomodar cada una de las piezas del huipil. El acomodo de toda la indumentaria comenzaba con el *xtap*, falda, enredo o refajo, este era colocado a la altura de la cintura y rodeaba al cuerpo, de forma que el extremo interior del lienzo quedaba del lado izquierdo del cuerpo y el extremo exterior quedaba del lado derecho.

La extensión restante del *xtap*, falda, enredo o refajo, una vez acomodado de esta manera, quedaba al frente del cuerpo posibilitando hacer los *bxonj* (o pliegues) a la altura del vientre.

Esta forma de acomodar el *xtap*, falda, enredo o refajo generalmente requiere ayuda de otras personas cuando no se viste el huipil de forma cotidiana, dado que la sujeción de esta pieza es realizada posteriormente al acomodo. El *baidún* o faja que como ya se mencionó tiene forma tubular en la parte de palma y un tejido liso en la tela; sirve tanto para amarrar el *xtap*, falda, enredo o refajo, como para guardar dinero o cosas personales.

**b) *Lhall xee'zilhe* o “huipil de diario”.**

La segunda variante es el huipil *lhall xee'zilhe* o “de diario” (Fig. 30) que, al igual que el anterior, está conformado por dos piezas de tela blanca elaboradas en telar de cintura ya sea en tafetán o en *sab bchadj*. Esta última estructura resulta más propicia para su uso en la temporada de calor a su vez que aliviana el peso de la prenda y le da a la tela una caída más suelta. Puede ser adornado, con un pequeño bordado de flores colocadas en la parte frontal y posterior inferior del huipil (Fig. 31).

Se puede observar también que el *nlul lhall xha* (dobladillo del huipil), con la trenza y el bordado se decoraba en primer lugar de manera monocromática; sin embargo, esto ha cambiado dando lugar a las combinaciones más cercanas al huipil de gala en donde se combinan distintos colores.

Esta pieza puede ser de lienzos elaborados en telar o de manta industrial, dependiendo de las actividades a realizar en el día. Si se sale a la calle se usa uno de telar, pero si las actividades se realizan en casa es frecuente que este huipil está elaborado de manta (Fig. 32). A este último se le añaden los motivos característicos como el pie de cuello y el terminado inferior llamado *colch* elaborado en telar de cintura. Es decir, generalmente en una pieza de manta industrial le son añadidos elementos elaborados en telar de cintura que se reutilizan de otros huipiles usados, que por el uso se han roto o dañado de otras partes. Generalmente se reutilizan estas partes en específico: el pie de cuello, el colch o las trenzas.

El hecho de que se opte por la manta industrial se debe, como ya mencionamos, a que las actividades cotidianas como moler el maíz, el frijol, la cocina, la limpieza de la ceniza usada para el pozontle,<sup>64</sup> etc., hace que el huipil -característicamente blanco- se ensucie con una gran facilidad; además de que su peso complica las labores cotidianas y fatiga a las mujeres con mayor rapidez, por lo que el uso de la manta también es una estrategia para aligerar el cuerpo.

En relación con esta última idea, es interesante cómo las tejedoras, en sus relatos, destacan que al lavar las prendas (otro de los momentos fundamentales del “uso” de las mismas), el peso es un factor para tomar en cuenta. La tela elaborada en telar, a diferencia de la tela industrial, suele ser sumamente pesada. Al estar mojada, la limpieza se complica y si

---

<sup>64</sup> Bebida a base de cacao y maíz elaborada para las fiestas y ocasiones especiales.

a esto añadimos el hecho de que en su mayoría son mujeres mayores de setenta años quienes conservan, hoy en día, el uso diario del huipil se entenderá que éstas han desarrollado diferentes estrategias para aliviar las tareas del hogar, incluida la limpieza de los huipiles y los refajos.

El *lhall xee'zilhe* o huipil de uso diario es referido muchas veces en la comunidad como “el huipil de las mujeres mayores”. Esto responde al hecho de que han sido ellas quienes han sostenido en el tiempo el uso de esta variante en particular, y no tanto al hecho de que hubiera una clasificación estilística de su uso a partir de la edad de las mujeres que lo portan (Fig. 33).

De la misma manera que el huipil de fiesta, este huipil está acompañado por un *xtap* o refajo; pero a diferencia del anterior, en este caso es blanco. Las tejedoras que acompañaron esta investigación mencionan que se trata muchas veces de los refajos viejos que pierden color con las lavadas o de refajos que ellas elaboran con manta industrial, e incluso con los retazos de refajos y huipiles viejos que se han roto conforme el uso. Estos huipiles elaborados de manta están muy poco documentados dado que las mujeres rara vez se dejan fotografiar en ellos ya que, como se dijo anteriormente, son reservados para el ámbito privado.

### **c) *Xha bene gulhe* o “huipil antiguo”.**

La tercera variante es el llamado “huipil antiguo” (Fig. 34) o como su traducción indica es el huipil que usaban “las abuelas” o las ancestras. A diferencia de los anteriores está adornado con cuadros simétricos (5x5cm) y colocados a la altura de los cuatro puntos de unión de los lienzos. No se sabe si estos adornos eran colocados desde la elaboración del huipil en el telar o, posteriormente, en tiras bordadas o bordados directamente sobre los lienzos, no se sabe tampoco cuáles eran los colores utilizados. Sin embargo, a través del estudio de distintas piezas antiguas, pienso que al igual que los huipiles floreados, estos huipiles eran ornamentados con tiras de algodón bordadas y posteriormente añadidas a los lienzos.

Las tejedoras refieren que esos huipiles eran usados por las abuelas, probablemente a mediados del siglo XIX, sin embargo, ninguna puede recordar los materiales, colores o iconografía usada para estos huipiles, puesto que las mujeres para el día a día usan el llamado

huipil de diario. Los huipiles de las abuelas eran acompañados por un *xtap* o refajo negro, probablemente de lana,<sup>65</sup> con un rodete y con un collar que, según podemos observar en los registros visuales encontrados, aún no incorporaba en su totalidad la cruz característica de Yalálag. Este huipil “antiguo” no se encontró en ningún acervo textil de los consultados; sin embargo, sí se conservan algunas réplicas contemporáneas elaboradas en la misma comunidad. En este caso los colores se acercan de nuevo a los utilizados en el huipil de gala. Estas réplicas encontradas específicamente en el acervo del Museo Nacional de Antropología datan del año 2000 y están bordadas con una técnica llamada “coralillo” en la región. Que consiste en pasar la aguja del centro a las orillas del bordado, creando un efecto de nudo en el centro.

Estas réplicas (Fig. 35) son interesantes porque dan cuenta de los esfuerzos realizados para la recuperación de imaginarios que se ha hecho principalmente a partir de la revisión de archivos fotográficos, lo cual puede contribuir también al rescate de imaginarios en la misma comunidad.

Excepcionalmente se ha encontrado una fotografía que pareciera dar cuenta de una forma distinta de ornamentar esta variante del huipil, la cual parece estar adornada con listones de colores y otras aplicaciones en la zona de las junturas. Sin embargo, es necesario profundizar en esta colección en específico en un trabajo aparte dada la naturaleza misma de la colección<sup>66</sup> (Fig. 36).

#### **d) ¿Otras variantes del huipil?**

El uso del huipil y su producción ha variado entre las generaciones más jóvenes, ahora más enfocada a un mercado externo que a la propia comunidad. De la misma manera, los materiales han cambiado del lienzo elaborado en telar a la manta industrial. La manta proporciona más posibilidades de combinaciones en cuanto a color, forma, tamaño y ornamentado (además de que ahorra el trabajo de tejeduría), y aunque se hará mención de las peculiaridades que ha tenido este devenir, es necesario señalar que estos ya no son nombrados

---

<sup>65</sup> En los acervos visitados para esta investigación fue imposible encontrar uno de estos ejemplares, hace falta un estudio más profundo que abarque el cambio de materias primas y colores de esta pieza en específico.

<sup>66</sup> Esta colección de trajes indígenas fue reunida por el fotógrafo Luis Márquez Romay y está resguardada en el Claustro de Sor Juana.

por las mujeres en Yalálag como huipiles, y son elaborados principalmente por mujeres adultas y jóvenes de la región además de mujeres de pueblos aledaños.

Los huipiles se han transformado en blusas o vestidos dependiendo de su tamaño y manufactura. Se dice que son blusas cuando las piezas van entalladas al cuerpo y no son más largas que el torso; estas, aunque pueden ser elaboradas en telar de cintura, son más bien piezas que en su mayoría se estructuran a través del empuntado característico de los rebozos, por lo que como tal corresponden a una especialización técnica distinta de la elaboración de telas en telar de cintura.

Estas blusas (Fig. 37) suelen sustituir el característico pie de cuello elaborado en telar, por un tejido de tafetán, el resto de la tela es empuntado, se les incluye la trenza característica de Yalálag y pueden estar bordadas o no. Se habla de vestidos cuando estos son entallados al cuerpo y generalmente por debajo de las rodillas a la altura de la mitad de las pantorrillas. A estas también se les incluye la característica trenza, sin embargo, a diferencia de las blusas, los vestidos son confeccionados en manta y están bordados por sólo los costados frontales y laterales del mismo, estos vestidos ya no requieren el uso del característico *xtap*.

Es necesario recalcar, de cualquier modo, que la práctica textil en mujeres jóvenes tiene características particulares en las cuales es necesario profundizar en otro momento, ya que la moda, lo urbano, las migraciones, los estudios, etc., son factores para tomar en cuenta en las expresiones muy particulares que ha tenido el textil y la forma de producirlo y usarlo. Dentro de estas preocupaciones, de cualquier manera, podemos encontrar la necesidad de impedir el abandono del uso de los textiles.

### **El huipil en las representaciones fotográficas.**

Hasta ahora, hemos hecho un recuento en relación con el estudio formal, técnico y estilístico del huipil de Yalálag, respondiendo a las preguntas con las que se inicia este ensayo. ¿Quién lo produce? ¿Cómo se produce? y ¿Cuándo y quién se viste con el huipil? Este estudio fue fundamental para entender las piezas encontradas en los archivos, sus cambios temporales y la lógica de su producción y de su visualidad. Contrastando, como metodología principal, los objetos textiles encontrados en los archivos antes mencionados con los saberes de las mujeres tejedoras de Yalálag.

Este acercamiento intentó alejarse de los estudios hasta ahora hechos al huipil de Yalálag que nos ocupa por una cuestión de suma importancia. Hasta ahora, el estudio más completo que se ha hecho al huipil de Yalálag es de tipo semiótico, es decir, su preocupación era entender cómo se estructuran los elementos simbólicos y los significados que estructuraban la narrativa de la pieza. En el caso del presente ensayo la preocupación se detonaba por la pregunta de su materialidad y su presencia en el cuerpo al vestirlo, por lo que así aparece la pregunta que sostiene el presente ensayo: ¿Cómo podemos tejer el relato técnico, formal y estilístico con el relato social a la vida comunal y el papel de las mujeres en el sostenimiento de la vida comunitaria?

Así, me valdré de dos propuestas fotografías que juntas, conforman una temporalidad amplia desde posiciones e intereses distintos que puede dar lugar a reflexiones interesantes para hilar el relato técnico con la noción de lo común. Estas propuestas fotográficas fueron escogidas dado que son las colecciones más conocidas por la comunidad misma.

Por un lado, retomaré algunas de las 320 fotografías encontradas en el acervo “Nacho López” del Instituto Nacional para los Pueblos indígenas, tomadas por Julio de la Fuente entre los años de 1938 y 1952 y hechas, desde las preocupaciones de la antropología, la etnografía y el arte, en la comunidad de Yalálag. De esta colección, de un total de 320 imágenes, en al menos 238 fotografías podemos encontrar mujeres usando el huipil dentro de distintos contextos, lo que nos servirá para analizar el papel del huipil, como imagen, en la construcción de imágenes de mujeres indígenas.

Por otro lado, retomaré una especie de contrapropuesta, hecha también desde intereses artísticos, aunque también documentales, de la fotógrafa Citlali Fabián, fotógrafa descendiente de yalaltecos que ha tenido amplia visibilidad, no sólo a nivel comunitario, sino también a nivel internacional.

En esta primera parte de esta sección se cuestionará un tipo de mirada hecha a la prenda que nos ocupa a través de la fotografía, aunque también a través de las colecciones textiles. Abordaremos estas colecciones a través de lo que Lorna Scott Fox retoma de José Manuel Pintado como *Antropoesía*,<sup>67</sup> este término nos ayudará a comprender cómo y por qué son las mujeres que usan huipil el tema principal en las fotografías de la colección de Julio

---

<sup>67</sup> Un término a su vez retomado de José Manuel Pintado en su texto *Los pueblos del viento* (1981).

de la Fuente y cómo esto da pauta para la construcción de las colecciones textiles hasta ahora estudiadas.

Antropoesía como concepto, nos sirve para describir una forma de crear imágenes de “lo otro”, en donde se exalta la “exploración poética de la vida india y campesina”<sup>68</sup> pero se dejan de lado los problemas sociales, políticos y económicos que conllevaba esta forma de producción de imágenes en las comunidades indígenas. Esta forma de hacer imágenes, que tenían como criterio estilístico lo documental, se nutrían de los discursos del indigenismo populista “ideología estatal revolucionaria [que] se engarzó, a veces incómodamente con la tendencia espontánea de la mayoría de los fotógrafos”.<sup>69</sup>

Esta forma de hacer fotografía supuestamente objetiva y en donde las imágenes suelen estar contextualizadas a partir de intereses documentales y exaltadas desde sus atributos supuestamente auténticos, dramáticos, sentimentales o pintorescos,<sup>70</sup> “encuentra una audiencia más grande y más rentable en el extranjero [porque además] su fascinación con la vida popular o tradicional puede ser vista como signo de un conflicto interno, específicamente mexicano, alrededor de la identidad y las raíces”.<sup>71</sup>

Ahora, es muchas veces evidente para las mujeres que portan el huipil que estas imágenes generadas a partir de ellas y muchas veces sin considerar su agencia, reportan más beneficios para las y los fotógrafos que para ellas mismas, al igual que sucede con las piezas textiles coleccionadas en los diversos acervos. Esto tiene que ver sobre todo con la forma en que son hechas estas colecciones, más que por la actividad fotográfica o etnográfica en sí misma. Es decir:

La mayoría de las imágenes documentales mexicanas tienen un aire notablemente estático, ahistórico y arquetípico. Quizás se trate del sello de lo que [Graciela] Iturbide llama “ese tiempo de México, poético, como de ensueño”. Quizás también sea el reflejo de la parálisis que se apodera del fotógrafo escrupuloso cuando trata de evitar la multitud de pecados que lo amenazan, como el exoticismo, el didacticismo, la pseudo-objetividad antropológica, la fascinación clase mediera por la pobreza y lo panfletario.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, *Poliéster. Pintura y no pintura* 2, no. 5, (primavera 1993): 13.

<sup>69</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, 14.

<sup>70</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, 20.

<sup>71</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, 15.

<sup>72</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, 16-17.

Ahora, para entender por qué son las mujeres el principal sujeto visibilizado en las fotografías nos valdremos de dos interesantes textos. Tanto Mariana da Costa Petroni como Karina Ochoa, nos dan herramientas teóricas y metodológicas para comprender cómo las formas, en las que las mujeres indígenas han sido retratadas usando su huipil, dan pautas para que determinadas imágenes sean leídas como autenticidad étnica dentro de los imaginarios indigenistas.

Karina Ochoa en su artículo “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”, propone tres aristas que fundamentan los discursos de dominación y opresión a partir de la subalternización y negación del otro, la primera se podría decir que está íntimamente ligado a la condición del cuerpo como pura fuerza de trabajo: la bestialización, la segunda tiene que ver con la racialización de los cuerpos colonizados, la tercera es la feminización de los indios que incorpora a esta subalternización el sexismo y la misoginia que todas las mujeres sufrimos, pero en especial las mujeres indígenas y mestizas. Es importante tener en cuenta la propuesta de Karina Ochoa en tanto que propone el proceso de feminización como una anulación de los sujetos indígenas. En este sentido, ella hace notar que tanto la racialización como la feminización de un sujeto comparten tecnologías que clasifican a los cuerpos, es decir son procesos.<sup>73</sup>

En la construcción visual de lo indígena el huipil es un elemento importante. El que decidan retratar sólo a mujeres en huipiles no es inocente, sino que responde a intereses muy específicos que buscan retratar lo indígena desde sus formas supuestamente “originarias” improntando así, en el huipil una especie de esencia de lo indígena que pasa por procesos de feminización y racialización que explica Karina Ochoa.

Ahora, Mariana da Costa Petroni, señala que las fotografías de Julio de la Fuente bien pueden ser entendidas como “tipos culturales”<sup>74</sup> ya que responden a una forma de hacer fotografía que resalta las características de tipo cultural de los distintos pueblos, lo cual petrificaban la forma de ser indígena.

En el caso que nos ocupa, la vestimenta, es uno de esos elementos que pueden servir para la esencialización de subjetividades indígenas. En los títulos de muchas de estas

---

<sup>73</sup> Karina Ochoa Muñoz, “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización” *El Cotidiano*, no. 184, (marzo-abril, 2014): 13-22.

<sup>74</sup> Mariana da Costa Petroni, “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana”, 194.

fotografías la vestimenta es un tema que se enfatiza en el título. Así, sostenemos que no es casual que la mayoría de los sujetos retratados sean mujeres ataviadas con el huipil, lo cual se repite a lo largo de la historia de la fotografía hecha a comunidades indígenas. Es en ese sentido que las representaciones (pictóricas, cinematográficas, literarias, fotográficas) han estado puestas al servicio de distintas estereotipaciones, lo cual no sólo posibilita extractivismos epistémicos y económicos, sino que también entorpece la consideración de estos sujetos indígenas como sujetos históricos y políticos, y por lo tanto niega su agencia en la elaboración de la fotografía y sus historias. Esto si bien podría justificarse por el hecho de que, en la primera mitad del siglo XX, las comunidades indígenas aún utilizaban de forma sistemática sus prendas características, no se puede dejar de lado el hecho de que mujeres que no vestían huipil o en zapoteco, pocas veces aparezcan representadas en las fotografías de Julio de la Fuente, a pesar de que su presencia era considerable en las comunidades.<sup>75</sup>

En la mayoría de las comunidades indígenas son las mujeres quienes visten el huipil y también son ellas las que suelen ser retratadas. Con esto quiero decir que, a pesar de que el usar un huipil, es una manera en que las mujeres subvierten los modos occidentales de vivir y estar en el mundo, esta posición es aprovechada para intereses alejados de la comunidad en donde se estereotipan identidades. Es en las mujeres indígenas sobre quienes ha recaído “la obligación” de conservar las tradiciones (en parte porque son los agentes socializadores primarios). Esto tiene como consecuencia para las mujeres, en parte, estar sujetas a peores actitudes tutelares por parte del Estado, las empresas, la academia y la industria textil.

Según Ochoa, la feminización del indio, resume una serie de políticas públicas y actitudes estatales y “sintetiza el hecho de que el ‘carácter bestial del indio’ se ve equiparado/intercambiado por el de ser mujer, cuya condición de tutela es perpetua y permanente”.<sup>76</sup> Este argumento le sirve a la autora para analizar los procesos de deshumanización a los que, hasta la fecha, son sometidos los sujetos indígenas. En estos, los procesos de feminización y el uso de la violencia misógina y genocida son fundamentales para los procesos de exterminio y extracción económica.

---

<sup>75</sup> Julio de la Fuente, *Yalálag. Una villa zapoteca serrana*, (México: CDI, 2012), 74-76.

<sup>76</sup> Karina Ochoa Muñoz, “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización” *El Cotidiano*, no. 184, (marzo-abril, 2014): 13-22.

La primer fotografía de la que nos ocuparemos (Fig. 38) está titulada *Mujer engalanada*. Se trata de un retrato vertical en blanco y negro, en plano americano. La mujer posa con el cuerpo en tres cuartos de perfil, al centro de la imagen. La fotografía está tomada en un exterior por lo que podemos apreciar algunos elementos adicionales en el fondo. Se trata de una mujer yalalteca, de la cual no se ha registrado su nombre, en lo que parece ser el patio de una casa ubicada en la comunidad.

La mujer está de frente girando su cuerpo ligeramente hacia la derecha de la fotografía y no mira hacia la cámara. El ángulo, ligeramente contrapicado, la muestra por arriba de la cintura: este tipo de toma permite que el huipil y sus detalles aparezcan en primer término y refuerce los rasgos físicos de la mujer en cuestión, aunque también permite visibilizar el fondo de la toma. Este, observable en el segundo plano muestra la arquitectura típica de la región, la cual se puede identificar a partir de la ancha columna que sostiene un techo de madera y tejas al igual que la vegetación y la Sierra Norte de Oaxaca.

Ahora, recordemos que los intereses de Julio de la Fuente estaban influenciados no sólo por la actividad fotográfica sino por una manera de tomar estas fotografías que correspondía a una forma documental, en donde se trataba de localizar o enfatizar en las características culturales y físicas de los pueblos indígenas, para su posterior catalogación y administración.

Ahora, en la siguiente fotografía escogida de la serie (Fig. 39) se repite este formato, es una fotografía de retrato en plano americano, una vez más con una mujer al centro de la toma que divide simétricamente el espacio, en blanco y negro, con un encuadre en formato cuadrado. Se puede observar una mujer yalalteca, en un ángulo ligeramente contrapicado, parada seguramente en la entrada de una casa tradicional de la región, se puede observar una columna y la techumbre tradicional elaborada con madera y posteriormente tejas. Ella, de quien nuevamente no sabemos el nombre, aparece en primer plano luciendo un huipil blanco, se puede observar también el rodete de lana negro y el collar con una pequeña cruz en el centro. El título *Mujer yalalteca mostrando su peinado*, al igual que la fotografía anterior (Fig. 38) enfatiza la vestimenta de las mujeres, que en términos de esta serie se traduce como las características culturales de este grupo.

Ambos son retratos en plano americano, están en blanco y negro, tienen ángulos ligeramente contrapicados, además de que en muchos casos las mujeres no interpelan a la cámara, lo cual no sucede en todas las imágenes.

Ahora observemos una fotografía más (Fig. 40) de Julio de la Fuente. Esta fotografía es un retrato de una familiar elaborado en un plano general conjunto, en blanco y negro y tomada en un ángulo horizontal. En la fotografía, una vez más, se busca localizar a los sujetos retratados en un espacio específico, que en este caso corresponde a su vivienda. De nueva cuenta no conocemos el nombre de las personas retratadas. Sin embargo, es posible observar las variantes de la indumentaria expresadas en esa época, lo cual era una preocupación importante para Julio de la Fuente.

El hecho de compartir estas fotografías de estudios previos con las mujeres tejedoras motivó que, muchas veces, ellas mismas quisieran mostrarme sus archivos personales. Al contrario de lo que ocurre con los trabajos arriba mencionados, las fotografías de estas mujeres sí aparecían detalladas con fechas, nombres e incluso referencias en relación con el momento retratado: un registro que según, nos explicaban, se habían encargado de realizar, de manera sistemática sus hijos que habían aprendido a leer y escribir. Uno de los archivos más interesantes fue el conservado por la Sra. Apolonia<sup>77</sup> por su extensión y detalle (Fig. 41 y 42).

En la primera fotografía de este archivo (Fig. 41), podemos observar un retrato de familia, en un plano general conjunto, en blanco y negro y en un encuadre en formato cuadrado. Sin embargo, a diferencia de las fotografías anteriores, no se busca enfatizar en los rasgos culturales/raciales de las personas retratadas, se trata más bien de registrar un momento afectivo específico que es el crecimiento de un hijo. Este es el tono de una gran cantidad de archivos fotográficos de aficionados. En esta fotografía ella aparece portando el huipil al lado de su esposo y de su hijo, en la imagen es posible apreciar que no se interpela a la cámara porque la atención de los adultos está dirigida sobre el niño, lo cual hace aparecer

---

<sup>77</sup> Actualmente ella ha abandonado el uso de la indumentaria por insistencia de sus hijos. Esto es un denominador común en muchas mujeres ancianas de la comunidad que al enviudar quedan al cuidado de sus hijas o hijos. Como estos muchas veces viven en la ciudad de Oaxaca y por lo tanto cambian de residencia, estas son obligadas a cambiar su indumentaria, por vestidos de tela sintética. Ahora, este es un fenómeno complejo no se explica por el cambio de residencia puesto que muchas mujeres en la misma comunidad han sido obligadas a cambiar su indumentaria y la visibilidad que estas tienen en una ciudad como Oaxaca, en donde las mujeres indígenas se convierten en mercancía para el turismo y cuando no lo son, son sujetas a múltiples abusos derivados del racismo y la misoginia.

esta afectividad de la que se hablaba. Sin embargo, no podemos dejar de observar que nuevamente se hace aparecer la vivienda en la que se encuentran, aunque con un ángulo de enfoque distinto. Pero sobre todo la fotografía no está posada, se trata más bien de una “instantánea” (*snap-shot*), imagen que alude a una breve interrupción al flujo de la vida cotidiana. Por otro lado, la siguiente fotografía (Fig. 42) pareciera ajustarse más a los formatos de estudio o de registro de campo ocupados por Julio de la Fuente, sin embargo, en este caso en específico no se hace énfasis en la vivienda que ocupan. La vivienda apenas es revelada por la columna en el segundo plano.

Es importante destacar que, a diferencia de las imágenes de Julio de la Fuente, estas imágenes buscan más bien resguardar la memoria de estas personas, haciendo referencia a las familias y a las personas que aparecen en las fotos, más que a sus características culturales (vivienda, localidad geográfica, vestimenta). A diferencia de las fotografías documentales de Julio de la Fuente no están buscando un equilibrio formal estrictamente hablando, ni una poética de su vida en el campo, aunque no podemos negar que las formas de mirar se hacen presentes en estas representaciones también.

### **El huipil en las colecciones textiles.**

Ahora, antes de pasar a las fotografías realizadas por Citlali Fabián, describiremos, de qué manera estas “formas de mirar” que buscaban definir culturalmente a los llamados grupos indígenas atravesaron también la forma de elaborar las colecciones textiles estudiadas. Así, al tiempo en que esta “mirada externa” recolectaba imágenes por medio de la fotografía y la antropología -al tiempo que asentaba una forma de estudiar a los pueblos indígenas- en México empezaba a surgir un interés, cada vez mayor, por la creación de archivos textiles por iniciativa estatal y privada.

Este huipil, en ese sentido, ha sido objeto de interés de múltiples colecciones públicas y privadas.<sup>78</sup> En ese sentido, la colección textil que elabora Irmgard Johnson para Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP) en el periodo que va de 1951 hasta 1961 con financiamiento del Instituto Nacional Indigenista (INI) ahora Instituto Nacional de los

---

<sup>78</sup> Además de las colecciones mencionadas en esta tesis es necesario revisar el acervo del Museo Popular de Arte de la Ciudad de México, el acervo de la colección textil de Luis Márquez Romay resguardada en el Claustro de Sor Juana. Entre otros, que hace falta identificar a nivel nacional e Internacional.

Pueblos Indígenas (INPI), muestra el particular interés del Estado por crear un “acervo” de los objetos usados en estas comunidades. . El “tipo” de acervo, además, se replicó en otras colecciones como la del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México (MNA), o la colección del Museo Textil de Oaxaca (MTO), que fue inaugurada por iniciativa de la vicepresidenta de la Fundación Alfredo Harp Helú, y la directora de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, María Isabel Grañén Porrua, quien comenzó a formar la colección de textiles en 1998.<sup>79</sup>

Se puede intuir que estas políticas dirigidas hacia el coleccionismo y la acumulación de objetos se extienden con diferentes matices hasta nuestra contemporaneidad dentro de las lógicas documentales sostenidas por Julio de la Fuente. Sin embargo, el estudio puntual de los textiles a partir de las mismas comunidades por parte de estas instituciones ha sido escaso, es decir, dentro de la mayoría de las fichas catalográficas de las piezas es imposible localizar la fecha<sup>80</sup> o técnicas de manufactura, el nombre de la autora o la naturaleza de los materiales. En otros casos, el estado de la pieza era pésimo o se encontraba desaparecido.

Un caso típico que refleja este descuido por parte de las instituciones -que más que un descuido se trata de un intencionado desinterés por representar a los sujetos en cuestión (individuales o colectivos) desde sus voces- es el montaje (Fig. 43) realizado en el Museo Textil de Oaxaca en la exposición del 2018 “Vestir a los hijos con amor”.

En esta fotografía tomada en mi visita a la exposición, se puede observar un maniquí de trapo de tonos blancos, sin rostro<sup>81</sup> que intenta representar un atavío completo de niña. Esta pieza formaba parte de una muestra que desplegaba el gran número de trajes infantiles acumulados por el Museo Textil de Oaxaca dentro del territorio mexicano, pero también en Guatemala. Cuando esta fotografía fue mostrada a las mujeres tejedoras, el error del montaje se hizo más que evidente, puesto que es típico encontrar rodetes mal colocados en las exposiciones.

---

<sup>79</sup> Misma colección que fue elaborada previamente entre 1960 y 1990 por Don Crispín Morales, un tendero del mercado “20 de noviembre” en la ciudad de Oaxaca y, por otro lado, la colección que elaboró Remigio Mestas Revilla en esos mismos años. “Colecciones” Colecciones, Museo Textil de Oaxaca, acceso 2 de septiembre de 2018, <https://www.museotextildeoaxaca.org/colecciones/>.

<sup>80</sup> En muchos casos las fechas asignadas a las piezas correspondían más a la fecha que habían sido catalogados o re catalogados, más que a su fecha de manufactura o adquisición, lo que dificulta el estudio temporal de las piezas.

<sup>81</sup> Esto en cuestiones de agencia para las comunidades indígenas es importante cuestionarlo porque habla metafóricamente del lugar que se ha asignado a las comunidades indígenas a nivel político, pero sobre todo epistémico en la conformación de conocimiento sobre nosotros mismos.

El rodete (Fig. 44) estaba mal colocado de manera que no sólo perdía la forma característica al ser colocado en el cuerpo, sino que, además, servía para cubrir el mal estado de conservación de la pieza. Caracterizado por estar trenzado por tres grupos de dieciocho hilos, este ejemplo de rodete, en concreto, aparece completamente deshecho en algunos tramos. Este error parecía ser una constante en los acervos, cuando el rodete no aparecía desecho por tramos, o mal montado; se encontraba completamente desecho (Fig. 45), lo cual no sólo no dejaba ver su forma cuando es adquirido sino tampoco permitía su acomodo característico cuando es colocado en el cuerpo.

Esto en términos generales dificulta el estudio de estas piezas, su manufactura, las imágenes que produce y su devenir en el tiempo, pero también para comunidades como Yalálag en donde la usanza del rodete y su manufactura es una práctica en abandono, dificulta a sujetos de la misma comunidad reactivar estos conocimientos por medio del estudio de este objeto en archivos y acervos oficiales públicos y privados, aunque posibilita por otro lado, reactivarlos críticamente.

Ahora, en términos de montaje en esta exposición no aparecían fichas evidentes<sup>82</sup> que contuvieran información de la región a donde pertenecían, cómo habían sido adquiridos, a quién habían pertenecido, técnicas de manufactura o materiales utilizados. En cambio, arriba de los textiles aparecían fotos de menores de edad portando textiles similares, aunque no correspondientes a los desplegados en la muestra de diversas regiones de México y Guatemala. Lo que si era evidente dentro de este montaje fue la capacidad de adquisición, acumulación y conservación que tienen estas instituciones para adquirir y desplegar estos objetos.

En un sentido similar, se pudo localizar un huipil con tiras bordadas (Fig. 46), en el acervo del INPI. Esta pieza en particular, también acaparó la atención de las tejedoras ya que la trenza, según explicaron, está mal colocada. Las tejedoras refieren que esta trenza elaborada en seda debe estar pegada completamente a los lienzos porque, como ya se dijo, da un soporte específico a las juntas de los lienzos, además de que es más fácil conservar la trenza en buen estado si se extiende completamente sobre el lienzo. En la misma lógica, esta pieza conservada el MTO (Fig. 47), también presenta un error de representación. Se trata

---

<sup>82</sup> En este sentido la poca información relacionada a los textiles podía encontrarse en hojas de sala que se encontraban al inicio de la sala y pasaban desapercibidas por la mayoría de los visitantes, lo cual sólo acentuaba la acumulación de textiles de la que era capaz la institución.

de un huipil que tiene dos trenzas de artisela<sup>83</sup> colocadas en la parte frontal del huipil y ninguna en la parte posterior.

Se puede intuir que esta colocación, en específico, fue elaborada una vez más sin la participación de alguna mujer perteneciente a la comunidad de Yalálag. La primera razón es que, en el repertorio de las mujeres yalaltecas, nunca se usan dos trenzas en un sólo lado del huipil, más bien cada una de ellas es colocada en la parte frontal y en la parte posterior del huipil respectivamente.

La segunda es que, al ser tareas sumamente especializadas, las mujeres que elaboran el huipil no son las mismas que lo bordan, ni tampoco quienes elaboran las trenzas. Por lo que para obtener un huipil completo es necesario adquirir las piezas por separado o recurrir a los revendedores quienes se encargan de llevar el huipil de un lugar a otro, lo que nos puede llevar a pensar que estas piezas fueron adquiridas por separado y posteriormente colocadas en los lienzos. Es difícil pensar que alguien de la comunidad haya colocado intencionadamente estos últimos de la manera en que se despliegan en la foto, puesto que como se dijo en la primera parte de este ensayo, son piezas estructurales del huipil.

En términos de quién escribe la historia, es claro que en estos casos no se han tomado en cuenta los saberes de las mujeres de Yalálag, ya sea para la adquisición, conservación o restauración de piezas textiles. Lo cual, al igual que las fotografías de Julio de la Fuente, contribuye a una forma de hacer conocimiento que tiene raíces colonialistas, en donde una “mirada externa” clasifica, designa, representa y nombra a comunidades históricamente oprimidas y silenciadas.

### **¿Auto-historias, estrategias para escapar a la historia “oficial”?**

Hasta ahora nos hemos dedicado a analizar, acompañadas por los ojos y la experiencia de las mujeres tejedoras, las “puestas en escena” producidas dentro de la lógica que Lorna Scott Fox ha llamado “Antropoesía”, en donde lo exótico construye y petrifica un determinado tipo de identidades que hemos denominado étnicas. Ahora es momento de adentrarnos a analizar lo que en contraposición hemos denominado estrategias “desde adentro”. Si bien pueden leerse como hechas “desde adentro”, denominarlas de esta manera

---

<sup>83</sup> Seda artificial.

tiene como problema que nos hace pensar en la construcción de imágenes desde el sujeto que las produce, como si este fuera homogéneo, a-histórico y estable.

Pensarlas como estrategias “desde adentro” imposibilita analizarlas como un amplio fenómeno que permea el imaginario, la construcción de imágenes y la preparación “artística” de personas ajenas y pertenecientes a la comunidad, algo que muchas veces se escapa de las buenas intenciones de quien produce imágenes y que más bien tiene que ver con amplios fenómenos contradictorios de las sociedades en las que estamos insertos. Sin embargo, tenemos que señalar que estas estrategias corresponden a miembros de la comunidad.

Con esto se intenta señalar que muchas veces estos modos de construir lo indígena son reproducidos, reinterpretados y reactualizados por miembros de la misma comunidad, con sus respectivas contradicciones, fugas y en algunas ocasiones con miradas críticas que son importante destacar. Así, en esta sección se lanzarán preguntas que nos permitan complejizar el análisis de los mecanismos de representación de la comunidad y en específico de las mujeres que visten el huipil en las imágenes.

Las auto-historias, como metodología son retomadas de Gloria Anzaldúa, que en su texto *Borderlands/La Frontera* nos invita a repensar los conceptos tradicionales de sujeto, historia, biografía y escritura. En este texto específicamente, las auto-historias aparecen como un lugar potente para cuestionar el lugar que tiene la raza, el género, la clase y la sexualidad en la construcción de nuestros relatos. Sin embargo, la potencia de su propuesta reside en la posibilidad de sanar traumas históricos. Dice Anzaldúa: “Al reconstruir los traumas detrás de las imágenes, hago sentido de/con ellas, y una vez que tienen sentido han cambiado, se han transformado. Es entonces cuando la escritura me sana, me trae gran alegría”.<sup>84</sup>

Para ello, tomaremos una serie de fotografías realizadas entre 2010 y 2018 (un proyecto fotográfico que continúa hasta la fecha) de Citlali Fabián: una fotógrafa descendiente de yalaltecos y que actualmente radica en la Ciudad de Oaxaca. Entiendo esta propuesta dentro de los esfuerzos que la misma comunidad ha sostenido para auto-representarse y de reactivar metodologías como las auto-historias. En todo caso, esta metodología no está exenta, muchas veces, de ciertas contradicciones que llevan a estar atrapados en los “modos de ver” y representar, propios de la tradición fotográfica occidental.

---

<sup>84</sup> “In reconstructing the traumas behind the images, I make “sense” of them, and once they have “meaning” they are changed, transformed. It is then that writing heals me, brings me great joy”, Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera. The new mestiza*, (San Francisco: Aunt Lute Books, 2012), 92.

Sin embargo, también es cierto que esta mirada apuesta por relaciones de representación de *otros modos*, de los cuales se hablará más adelante.

Para Citlali Fabián, el proceso de producción de las fotografías se convierte en un proceso de investigación sobre su cultura, su historia personal y en un lugar de experiencia de transculturación. En este sentido, Deborah Dorotinsky señala que el uso del dispositivo fotográfico en manos de mujeres indígenas si bien activa su agencia social, no siempre logra subvertir los cánones de la fotografía de sujetos subalternos u “otros”.<sup>85</sup>

“*Ben'n Yalhalhj*”<sup>86</sup> es un proyecto documental que ha sido presentado en distintas ocasiones, convocado por la misma comunidad yalalteca. Al respecto Citlali Fabián comenta “Me interesa documentar la cultura con sus transformaciones hoy en día y no sólo en Yalálag, sino en otros lugares donde las comunidades de yalaltecos se han asentado y replicado sus tradiciones”.<sup>87</sup> No es inocente que Citlali Fabián haya elegido la palabra documental para describir su propio proyecto, esta búsqueda de la belleza formal encubierta con la supuesta necesidad de retratar objetivamente algo de la realidad exterior es parte de todo un proyecto visual que ha construido el imaginario de lo indígena, que además insiste en reproducir la representación de transformaciones culturales de la comunidad. Así “el impulso por documentar el pasado en desaparición parece convertirse, en primer lugar, en una celebración del presente persistente y, después, en el anti-retrato de nuestras propias fallas de cara al futuro”.<sup>88</sup>

Estas fotografías se encuentran en exhibición permanente en la ciudad de Oaxaca, específicamente en la panadería “Yalálag”<sup>89</sup> perteneciente a una conocida familia de panaderos yalaltecos. También fueron presentadas en el Primer Festival de la Lengua Zapoteca<sup>90</sup> realizado en la Ciudad de México y, mientras se escribió este ensayo, fue

---

<sup>85</sup> Deborah Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada: fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas” *Debate Feminista* 38, (octubre 2008): 91-92.

<sup>86</sup> La traducción que la autora ha puesto al título de la serie está en zapoteco, español e inglés “Soy de Yalálag / I'm from Yalálag”.

<sup>87</sup> Fabián, Citlali, “Soy de Yalálag: Entrevista con Citlali Fabián” Entrevista por Claudia Pretelin, *Instruments of Memory*, 18 de noviembre, 2018. <https://bit.ly/2T69CZB>.

<sup>88</sup> Lorna Scott Fox, “Antropoesía: La fotografía documental en México”, 17.

<sup>89</sup> Ubicada en la calle Mariano Matamoros en el Centro Histórico de la Ciudad de Oaxaca, México.

<sup>90</sup> La intención de este festival era mostrar a la comunidad desde una mirada de la misma comunidad, además de reconocer el esfuerzo de migrantes y descendientes zapotecos por conservar sus tradiciones y saberes. En este festival además de haber una muestra gastronómica, musical y de danza, se expusieron algunas “artesanías” provenientes de la comunidad y de zonas aledañas. Se expusieron específicamente cerámica de Tabehua, huarachería y textiles de Yalálag. Es necesario mencionar que los organizadores de este festival se valen de

presentado en GalleryQ – Out Alliance, Rochester, Nueva York y en El Williams College Museum of Art, un museo de arte universitario en Williamstown, Massachusetts, en 2018 y 2019 respectivamente. Sin embargo, como tal nunca se ha expuesto en la comunidad serrana, aunque algunas fotografías se encuentran ya en manos de las personas representadas. Las razones por las que el proyecto no ha sido llevado a la comunidad para su exposición se desconocen, sin embargo, es importante decir que el público al que apunta la fotógrafa se encuentra dentro del mercado estadounidense principalmente. Esta situación en específico reproduce prácticas extractivas que no pueden ser justificadas por “ser” yalalteco o yalalteca y tendrían que repensarse los circuitos de circulación que son puestos en marcha al apuntar a una forma de mirar u otra. Esto a nivel metodológico pasa con las fotografías, pasa con los textiles, pero también con los saberes.

Dentro de esta serie de fotografías, un tema importante, aunque no el único, ha sido el uso del “traje tradicional” por parte de mujeres en distintas celebraciones dentro y fuera de la comunidad. Algunas de las mujeres fotografiadas en esta serie son personas cercanas afectivamente a la fotógrafa por lo que el interés principal no es tanto el resultado de la fotografía sino el proceso mismo de representarse, de historizarse y de re-conocerse.

La primera fotografía que analizaremos (Fig.48) se titula “Anette dressed in her traditional clothes from Yalálag”, esta fotografía nos recuerda a los formatos utilizados por el antropólogo Julio de la Fuente: a simple vista los elementos formales no parecen dar cuenta de temporalidades tan distintas, es una fotografía de retrato en plano americano con un encuadre en formato cuadrado, en blanco y negro. El cuerpo de la mujer retratada aparece en primer plano.

Sin embargo, a diferencia de las fotografías de Julio de la Fuente, no hace énfasis en el espacio en donde se encuentra, sin embargo, Citlali Fabián nos deja un rastro. Detrás de la mujer que aparece en la fotografía, aparece una pequeña ventana en lo que parece ser el interior de un espacio. Una persona que ha estado en la comunidad o que pertenezca a ella, sabe que sin duda se trata del hogar de algún otro miembro. Esto, se sabe por el tipo de

---

redes familiares de producción quienes son convocadas para la conformación de la muestra; sin embargo, en el trabajo de campo realizado en Villa Hidalgo Yalálag se descubrió que ninguna de las tejedoras fue invitada al mismo. Esto era evidente en el festival mismo dado que todas las piezas en venta estaban elaboradas de manta industrial. Este evento fue presentado el 12 de mayo de 2018 en el Centro Cultural España por el Colectivo *Wased Xtilchho*, conformado por migrantes y descendientes zapotecos que hicieron la invitación a Citlali Fabián para presentar sus fotografías mientras duró todo el Festival.

ventana muy pequeña en la pared que se caracteriza por tener ese tipo de trabajo en hierro, con ese tipo de cristales opacos fácilmente identificable en las viviendas yalaltecas.

“*Anette*”, protagonista de esta imagen, aparece vistiendo un traje contemporáneo completo de yalalteca, del cual se hace énfasis en el título. De la misma manera que en la fotografía de Julio de la Fuente titulada “Mujer engalanada”, se muestra a una mujer que no interpela a la cámara, capturada desde un ángulo ligeramente contrapicado y posando para enfatizar su vestimenta. En ese sentido es interesante que a diferencia de las fotografías de Julio de la Fuente que son tituladas como descripciones generales de lo que se buscaba plasmar en las fotos -quitándole no solo el nombre sino, además, la identidad y la posibilidad misma de agencia a las mujeres representadas - Citlali Fabián ha decidido dejar el nombre de algunas<sup>91</sup> de las mujeres en el título de las fotografías, un gesto que implica un acto de responsabilidad con las mujeres representadas y, sobre todo, una respuesta ante la invisibilización histórica a la que han sido sometidas ciertos sujetos particulares.

Es importante mencionar que, dentro de este proceso reflexivo y crítico de la representación de las mujeres, para Citlali ha sido importante regresar estas imágenes a las protagonistas de estos trabajos, aunque es un ejercicio que no se ha dado con todas las mujeres fotografiadas. Este acto adquiere aún más importancia si tenemos en cuenta que, como ya hemos comentado anteriormente, existe un recelo justificado en el seno de la comunidad, en relación con la extracción de imágenes, saberes e información.

¿Cambian las formas de representación apostando por detalles “más sutiles” o quizás “rastros” para dar cuenta de la cercanía de los sujetos representados y que producen las imágenes? En otras palabras, la pregunta quizás interesante que surge de la confrontación de estas propuestas es: ¿son posibles maneras de representar “otras” desde las herramientas, los formatos, los encuadres y las formas en que se ha representado históricamente a nuestras comunidades? Dejo planteada la pregunta para la que por ahora no puedo ofrecer una respuesta definitiva.

---

<sup>91</sup> Es interesante que dependiendo el grado de cercanía en la relación con la fotógrafa se haya decidido dar un título diferente al nombre de las mujeres representadas o no. Es interesante también que los títulos hayan decidido escribirse en inglés en algunas plataformas, dando cuenta de los públicos a los que están dirigidas estas fotografías, al menos en las redes sociales en donde se puede encontrar este trabajo. Citlali Fabián, Instagram, consultado el 7 de noviembre de 2018, <https://www.instagram.com/citlalifabian/>; Citlali Fabián, Facebook, consultado el 7 de noviembre de 2018 <https://www.facebook.com/citlalifabianphotography/>.

Ahora, en la fotografía titulada “Martha y Jimena, madre e hija” (Fig. 49) es posible observar dos mujeres, que como se indica en el título son madre e hija, esta fotografía fue tomada en el mismo interior de la fotografía de “Anette”, sin embargo, en esta fotografía sí es posible observar el fondo de la toma. Una vez más, es una fotografía de retrato en plano americano con un encuadre en formato cuadrado. Jimena, la niña pequeña, está vestida con un huipil blanco, con una aplicación monocroma de artisela y su collar tradicional. Detrás de ella se encuentra su madre, Martha, quien está vestida con un huipil bordado con flores y con una aplicación trenzada también monocroma de artisela. También es posible observar su collar tradicional y además está portando un rodete de lana negro. En esta fotografía ambas mujeres están sonriendo: Jimena interpelando directamente a la cámara y Martha mirando hacia el horizonte.

El hecho de que Jimena esté mirando sonriente directamente a la fotógrafa puede deberse a diversas cuestiones, puede ser que se conozcan y haya confianza, pero también puede ser que Jimena esté acostumbrada a fotografiarse o le parezca una actividad entretenida. Lo que es cierto, es que parece relajada, confiada y con la disposición a ser fotografiada.

En esta fotografía también se enfatizan de manera formal las vestimentas de las mujeres, sin embargo, aparece otro tema importante dentro de la fotografía explícitamente indigenista. Estas fotos madre-hija también son fácilmente localizables en el trabajo de Julio de la Fuente (Fig. 50), en esta fotografía, una vez más se enfatiza en las transiciones de la vestimenta de las mujeres en cuestión, a través de la relación madre-hija. Al respecto, María da Costa Petroni señala que cerca del 45% de las fotografías de Julio de la Fuente son de familias, y según su lectura, corresponden a la representación de la percepción del fotógrafo de los cambios culturales a través de un elemento que es el objeto de interés de este ensayo: el huipil.<sup>92</sup> En ese sentido, y a través de estas fotografías madre-hija, se replica esta obligación incorporada en las mujeres de conservar la tradición, también a través del linaje femenino<sup>93</sup> en una familia.

---

<sup>92</sup> Mariana da Costa, “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente”, *Cultura y Representaciones sociales* 3, no. 5, (septiembre de 2008): 193.

<sup>93</sup> No es coincidencia, entonces, que los saberes encontrados en los textiles, junto con los usos de las lenguas originarias, son dos de los elementos resguardados por las mujeres ancianas de la mayoría de las comunidades indígenas y, de manera específica, en el caso que nos ocupa. En este sentido, ambas prácticas -que no pueden ser desvinculadas- han caído en el “abandono” de las generaciones más jóvenes.

Ahora pasemos a “Yalalteca de tiempos modernos” (Fig. 51), esta fue una fotografía elegida por dos cuestiones importantes de destacar. En primer lugar, el título aparentemente está dando cuenta de la temporalidad del sujeto representado, haciendo un énfasis en la coetaneidad de la existencia de los usos del huipil, ligados con la identidad, la comunidad y, quizás, la fiesta.

Esta fotografía, aunque tiene un plano medio con un encuadre en formato cuadrado y el muy socorrido blanco y negro, muestra a una mujer sonriente vestida con un *xtap* o enredo tradicional, el huipil bordado de flores con una trenza en artisela de colores, el collar rojo y dorado, además del rodete de lana negro.

En el segundo plano, una vez más es posible “ubicar” a la mujer en cuestión a manera de “rastros”. El hecho de que más de una mujer está vestida de esta manera, responde a que fue tomada en alguna de las “muestras étnicas” como la Guelaguetza u otros festivales dirigidos a públicos externos de la comunidad, en este caso en particular se trataba de la Guelaguetza conmemorativa del Día Internacional de la Lengua Materna en febrero de 2018. Esto se puede saber ya que, a diferencia de las fiestas de la comunidad, las mujeres visten homogéneamente la vestimenta, no van maquilladas e invariablemente usan el rodete. En la actualidad, al igual que hace algunos años, es difícil ver a una mujer usando el rodete de manera cotidiana, por lo que el hecho de que más de una mujer, o más bien todas, esté completamente ataviadas da cuenta del tipo de evento en el que la toma debió ser realizada.

Ahora, derivado de este análisis surge la pregunta si “tiempos modernos” se refiere sólo a la contemporaneidad de las fotos o se hace referencia a la modernidad en un sentido más bien crítico. Es decir, las yalaltecas que podemos observar vestidas de esta manera en la actualidad están ataviadas para una mirada específica, para el turismo en este caso. ¿Es desde estos gestos que se puede pensar en una reflexión crítica a las herramientas usadas para la construcción de representaciones de mujeres indígenas? Y si el título sólo se refiere a la coetaneidad de las mujeres fotografiadas entonces ¿Las mujeres ancianas de la comunidad no son también acaso yalaltecas de tiempos modernos?

Es importante mencionar que esta foto, a diferencia de las anteriores, está tomada desde un ángulo en que es posible observar la horizontalidad de la mirada, más allá de lo literal. Se sabe por conversaciones con Citlali que ella misma estaba ataviada y sentada junto a esta mujer, también participó bailando en la muestra de ese día. En el título de esta imagen

desaparece el nombre de la mujer retratada en primer término, pero hay una participación que está atravesando esa mirada.

Podríamos decir que la representación de las mujeres, a partir del uso de estas imágenes, han servido para conservar y visibilizar “la identidad”, las tradiciones y lo que se ha pensado que es “la esencia” de lo yalalteco, pero con intereses muy específicos, a veces lejanos a los de la misma comunidad, otras no tanto.

#### **4. *Du yichj du lhall’the llaklhenlé nhe*: estrategias para pensar lo común.**

*¿Kelh tuzen nhakllo, nhe’?*

¿Qué acaso no somos una?

Eufemia Loche

Esta prenda, en distintos niveles hermenéuticos, nos ha servido no sólo para comprenderla como un objeto que se produce y se usa en la comunidad, sino también como una prenda inmersa en las colecciones textiles estudiadas y en las distintas colecciones fotográficas en torno a la representación de la comunidad. Ya que hemos hecho un recorrido técnico de la elaboración de la prenda y visual a través de las distintas formas de representar el huipil como imagen, abarcaremos un tema fundamental que atraviesa el hacer textil: el sostenimiento de la vida en la comunidad de Yalálag. Este sostenimiento de la vida en la comunidad es material, técnico, pero también simbólico y visual.

Así nos dispondremos a desarrollar los momentos comunitarios que se pudieron vislumbrar desde la práctica textil y desde el acercamiento que tuvimos con las mujeres mencionadas como *bilha*.

¿Qué tipo de comunidad existe entre las mujeres zapotecas que aún usan/tejen el huipil? ¿Qué tipo de saberes o de sentidos, relacionados con los modos de vida contemporáneos y ancestrales, podemos extraer del análisis de la propia práctica del tejido? ¿Qué transformaciones comunitarias acompañan el “abandono” cotidiano del uso? ¿Qué otras prácticas están ligadas a tejer y usar el huipil? ¿Qué visibilidad tiene el huipil con sus cuerpos específicos en la vida comunal? ¿Existe una noción de comunidad entorno al uso y/o

producción del huipil? Son las preguntas que guiaban la preocupación inicial de este ensayo académico y de lo cual se hablará en las siguientes páginas.

### **Las fiestas y los entierros.**

En un primer momento me dispuse a hacer un registro visual del uso del huipil en las fiestas más importantes en la comunidad (que son dos con características muy particulares) para poder elaborar de qué manera se expresa lo común a través del huipil.

La primera es la fiesta de San Antonio,<sup>94</sup> celebrada el 13 de junio de todos los años, la cual tiene la peculiaridad de ser la fiesta más importante (o al menos la más concurrida, incluyendo a visitantes foráneos) de la comunidad en general. La segunda es la de Santiago Apóstol: celebrada el 25 de junio, es una fiesta que se caracteriza por ser organizada por uno de los cuatro barrios que conforman a la comunidad. Esta última tiene como particularidad que asisten a ella sobre todo miembros de la comunidad que radican actualmente en otros lugares, lo cual la hace distinta a muchos niveles, tanto en el comercio que llega, los alimentos que se ofrecen e incluso las dinámicas de la misma fiesta. En las dos fiestas fue posible observar a mujeres luciendo el huipil de fiesta completo, aunque sin el rodete. Además, pudimos observar que los huipiles tienen, hoy en día, una cantidad inimaginable de variaciones en diferentes materiales, colores y estilos.

A partir de una observación intensa de las imágenes encontradas de mujeres con el huipil de Yalálag en las propuestas antes descritas, fue posible observar que un momento de suma importancia para la producción de imágenes es la fiesta,<sup>95</sup> además de que se suele exaltar, en especial, las relaciones producidas en las mismas. De esto se puede concluir que

---

<sup>94</sup> Existen, en la actualidad, cuatro barrios definidos geográficamente alrededor de la plaza en donde se encuentra la iglesia principal y la que dio nombre a la población, la iglesia de San Juan. Estos barrios, por su disposición, seguramente fueron conformados en la colonia congregando de esta manera a los habitantes por oficios alrededor de la iglesia, haciendo más fácil la administración y el cobro de impuestos por parte de las autoridades coloniales. Los cuatro barrios son el Barrio de Santiago, el barrio de Santa Rosa, el barrio de Santa Catalina y el barrio de San Juan. Los cuatro, como ya se dijo, estaban dispuestos de manera que organizaban espacialmente a sus habitantes. En el barrio de Santiago, por ejemplo, hasta la fecha, se encuentran la mayoría de los huaracheros; en el de Santa Rosa, en cambio, se encuentran la mayoría de los comerciantes lo que puede ayudar a entender por qué la “danza de los negritos” es la que cuenta con la indumentaria más rica y más vistosa. Ésta está compuesta principalmente de terciopelo, lentejuelas y otros materiales diversos que, seguramente, fueron exportados desde Guatemala y desde las costas de México.

<sup>95</sup> Es importante apuntar que con esto no quiero decir que no sea un momento importante para todos los miembros de la comunidad yalalteca, sino que tiende a invisibilizar las relaciones a largo plazo que sostienen en su mayoría las mujeres para la elaboración de redes de apoyo que muchas veces se traducen en fiestas en donde todo el pueblo participa.

se tiende a resaltar la fiesta como el momento clave de la conformación de la comunidad. Es la que más se estudia, la que más se retrata, el momento donde más imágenes se producen y en donde la imagen del huipil circula con más intensidad. ¿Por qué sucede esto?

En estas fiestas lo que suele ser visible es que todas las mujeres participan en la cocina (Fig. 52) y en la limpieza; son ellas las que organizan y delegan actividades en las fiestas, los hombres en cambio preparan las sillas, mueven las tablas, sirven la comida, pasan mezcal y tabaco. Un ejemplo de estas redes que sostienen a la comunidad, por ejemplo, son los trastes,<sup>96</sup> las bancas y las mesas que son prestados por toda la comunidad para que la fiesta pueda llevarse a cabo, y esto se repite no sólo en fiestas sino también en funerales.

Ahora, insisto en hablar de los funerales y no en las fiestas por dos cuestiones en específico. La primera es que se ponen a funcionar los mismos mecanismos de colaboración utilizadas en las fiestas. Y la segunda es que, es en estos eventos en específico en donde es posible ver que son las mujeres las que sostienen, acompañan y delegan actividades para que estas sean posibles, es en los funerales en donde incluso espacialmente esto se hace evidente. Algo que no pasa desapercibido para Lola Álvarez Bravo quien, en 1946, realiza su fotografía Entierro en Yalálag (Fig. 53).

Mientras se hacían las entrevistas a las mujeres tejedoras, hubo muertes en el pueblo. En estas ocasiones, casi todos los miembros de la comunidad van a casa del difunto o difunta a acompañar, a colaborar con los quehaceres y a colaborar económicamente con los gastos de la ocasión. Es costumbre en el pueblo que las personas sean veladas en el lugar que fallecieron o en todo caso en su casa particular. Mientras esto ocurre se dan alimentos, la banda toca marchas fúnebres o jarabes serranos dependiendo de la voluntad de la persona que muere y posteriormente son llevados a misa para ser finalmente encaminados<sup>97</sup> al panteón del pueblo. En estos recorridos son las mujeres quienes van hasta el frente, acompañando y acuerpando<sup>98</sup> a la familia en cuestión. Son ellas quienes, sobre todo en momentos difíciles, sostienen la vida comunitaria y ponen en marcha mecanismos de reciprocidad y cuidado que son posible vislumbrar en la práctica textil.

---

<sup>96</sup> Los trastes suelen tener grabadas las iniciales de los nombres de las poseedoras para que al final de la fiesta puedan ser entregados limpios después de ser usados.

<sup>97</sup> Todos estos recorridos se hacen a pie, con música y flores.

<sup>98</sup> Acuerpar, es un verbo que se retoma del *slang* del debate feminista latinoamericano que se refiere a una especie de acompañamiento que se realiza principalmente con la presencia y por supuesto con el cuerpo.

En ese sentido, el cuidado y la responsabilidad que se tiene en y con la comunidad nos fue compartida a través de las memorias de Eufemia Lonche quien nos platicó que al quedar huérfana cuando era niña, la mujer que después se convertiría en su suegra la acogió en su hogar y le enseñó el oficio de la tejeduría. Esta responsabilidad comunitaria también aparecía en los relatos de mi abuela, quien de la misma manera que Eufemia Lonche quedó huérfana desde muy pequeña y fue una mujer de la comunidad quien, a través de la enseñanza de la práctica textil (que en este caso se volcó en la enseñanza de la costura y la confección de ropa) accionó este tipo de repertorios de cuidado que escapaban las lógicas del beneficio individual. No es casual que estas dos historias estuvieran conectadas desde la práctica textil.

Un denominador común entre todas las tejedoras fue el hecho de insistir en que su oficio de tejeduría no era el único, el principal ni el más importante de todas sus ocupaciones. A este le acompañan el cuidado de la tierra, de animales domésticos como gallinas, puercos o guajolotes, y/o el cultivo de árboles frutales. También preparan alimentos para vender ocasional o periódicamente en la comunidad de Yalálag, así como para enviar a las comunidades de yalaltecos en las afueras de Oaxaca y México. Esto descrito anteriormente sólo hace más evidente las formas en que ellas resguardan los saberes comunitarios y mantienen materialmente la vida no sólo hacia adentro de la comunidad serrana sino también en las comunidades migrantes fuera de Yalálag.

Regresando con la idea anterior, es importante hacer notar que invariablemente era posible encontrar a las mujeres que usan el huipil en los funerales, sin embargo, esto no siempre ocurría en las fiestas. En donde la presencia masculina es la que acapara “la mirada” de los asistentes, a través de las distintas actividades como el jaripeo, las actividades deportivas, las danzas, etc., todas estas con participación principalmente masculina.

En ese sentido es notable ver que son ellas quienes sostienen la vida en muchos sentidos, dentro y fuera de la comunidad, de maneras un tanto invisibles a ojos externos a las redes afectivas construidas en la comunidad. A pesar de esto, ellas no suelen ser partícipes de las asambleas, la toma de decisiones políticas a nivel gobierno o de la conformación de ferias y festivales en la comunidad, en donde también las mujeres mayores de 70 son excluidas de las “obligaciones” o cargos comunitarios.

## Repertorios de lo común.

Dentro del acercamiento que hubo con las tejedoras analizando las imágenes y recordando anécdotas que tenían que ver con la fiesta, pero sobre todo con las labores que ellas realizan y que tienen que ver con el sostenimiento de la vida comunitaria se identificaron al menos tres repertorios que si bien son distintos, sirven para entender la complejidad del entramado comunitario de las mujeres en Yalálag y que muchas veces se simplifica al recurrir a la noción de lo común, sin situar estas prácticas.

El primero es conocido como tequio en español, sin embargo, en zapoteco adquiere matices importantes a destacar. *Llin lhao*, en zapoteco, se refiere a labores obligatorias para todas las personas de la comunidad, estos cargos u obligaciones son decididos por medio de asambleas periódicas. Quienes están fuera, no viven en el pueblo o quienes no pueden hacer el tequio correspondiente pagan una cuota anual. En nuestro caso, hemos pagado dos días de trabajo correspondientes a seiscientos pesos mexicanos cada año. Estas asambleas son la forma de gobierno que ha adquirido el pueblo, en ellas se deciden cargos, se discuten las necesidades del pueblo y se delegan obligaciones. Es de estas asambleas donde se ha excluido a hombres y mujeres mayores de 70 años, lo cual es un arma de doble filo, porque si bien se justifica como un cuidado para las personas mayores; finalmente tiene como consecuencia su exclusión de espacios de toma de decisiones.

El segundo repertorio se puede traducir como lo común o lo que es para todos: *Ke yoitello* en zapoteco. Esta palabra puede corresponder a los caminos, a la muerte, las iglesias, el panteón. Describe espacios principalmente, sin embargo, en los últimos años esta palabra ha perdido significado en la realidad concreta del pueblo. Las tejedoras, por la naturaleza del trabajo que realizan tejen a la luz del sol, esto sólo es posible hacerlo en los patios, o en los corredores característicos de la arquitectura tradicional de Yalálag. En estas casas que corresponden a la arquitectura tradicional del pueblo, solían atravesar caminos comunes que potenciaban la convivencia y el reconocimiento de los miembros de la comunidad. Esto, como se ha dicho, ha cambiado sobre todo con la imposición de la noción de propiedad privada, que clausura espacios comunitarios en pro de “la seguridad” de los habitantes de estas casas.

*Wzon*, sin embargo, me sirve para explicar algo que aparecía siempre que visitamos a las mujeres ancianas de la comunidad, la traducción de este repertorio en específico no

existe en español, aunque puede acercarse a lo que desde la antropología se ha descrito como reciprocidad. Sin embargo, en zapoteco adquiere un carácter de compromiso que no necesariamente existe en la palabra reciprocidad. En ese sentido *wzon* designa comparte (trabajo, saberes) pero que se sabe que es recíproco, esto describe sobre todo las labores en situaciones de luto o de fiestas. También sirve para describir la actitud que debe tener un visitante cuando llega a alguna casa ajena, esta es la de llevar un regalo en muestra de agradecimiento de ser recibido en esta. A cambio, los o las visitantes tampoco dejan el lugar con las manos vacías, siempre se llevan algo de la cosecha de las personas que visitan, comida, etc.

Cuando nosotras nos presentamos con Eufemia Lonche ella de inmediato hizo referencia a dos momentos. El primero fue que ella había batido pozontle en la boda de mi madre. En Yalálag se sabe que cuando una mujer va a ayudar a una fiesta o a un funeral, es de esperarse que cuando ella requiera ayuda de otras mujeres, son las que han recibido ayuda de estas las que acudirán sin necesidad de hacer una convocatoria para esto. Son las mujeres las primeras en llegar y las últimas en irse cuando se trata de activar este repertorio.

El segundo momento que le vino a la memoria, fue en una situación de crisis que atravesaron ella y su esposo. Fue en esta circunstancia que mis abuelos, padre y madre de mi madre, quienes prestaron sus terrenos para que pudieran sembrar y posteriormente cosechar alimentos mientras salían de sus apuros económicas, sin esperar nada a cambio, pero sabiendo que activaban este repertorio en específico que hemos identificado como *wzon*. El hecho de que ella tuviera tan presentes estos dos momentos habla de maneras de activarlo, incluso de manera intergeneracional algo que a mi parecer es algo que cada vez más está siendo desatendido por las generaciones jóvenes de la comunidad.

La última fotografía que mencionaremos de Citlali Fabián fue publicada el día 17 de junio de 2018 (Fig. 54), en esta aparece Eufemia Lonche haciendo tortillas en una boda realizada en la comunidad, en esta imagen es posible ver la forma característica que toma el arreglo de las trenzas del huipil cuando las mujeres trabajan o realizan alguna actividad, además de que es posible imaginar este repertorio nombrado anteriormente como *bzun*.

Eufemia al ver la foto en la devolución hecha en octubre de 2018 quedó sorprendida pues nunca supo quién o cómo había sido tomada esta foto, tampoco sabía en dónde circulaba. Se trata una vez más de una fotografía en blanco y negro, un retrato en plano

americano que enfatiza una vez más características culturales de la fiesta, pero sin mencionar a Eufemia. En el primer plano de esta fotografía aparece una mancha o sombra negra, que en la lectura realizada con Eufemia es leída como si Citlali Fabián hubiera estado escondiendo la cámara para capturarla.

Es importante recalcar que ellas están conscientes de que estas prácticas se han reproducido desde lo que se mencionó antes como lo que Lorna Scott Fox llama *antropoesía*, en donde se prioriza la “naturalidad o autenticidad” de la toma, ante la agencia y la identidad de las mujeres que son representadas. Una toma similar es encontrada en la colección de fotografías de Julio de la Fuente (Fig. 53). De la misma manera que en la fotografía de Citlali Fabián se puede observar una mujer haciendo tortillas en algún espacio común, aunque en este caso esto es evidente por el segundo plano de la fotografía y no en el título como el caso de la fotografía de Citlali Fabián. Sin embargo, una situación compleja se repite en las dos tomas, se privilegia la autenticidad de la escena, con un interés documental. En ninguna de estas fotografías la mujer en cuestión interpela la mirada que la hace aparecer en las tomas.

En ese sentido las preguntas que nos surgían eran: ¿Cambia en algo la manera de representar/nos como mujeres indígenas a partir del sujeto que elabora la representación si reproducimos las mismas formas y los mismos modos de representar y mirar? ¿Cómo es posible representar estas formas en donde lo común aparece sin reproducir extractivismos epistémicos? ¿De qué manera las auto-historias que elaboramos proponen formas éticas de elaborar conocimiento?

Cuando estuvimos en casa de Eufemia y le pedíamos permiso para tomarle fotos tejiendo ella nos platicó que no solía dejarse tomar fotos mientras realizaba sus actividades cotidianas, puesto que “si les tomaban fotografías se iban a quedar haciendo eso toda la vida e incluso después de la muerte”. Este relato, que pudiera sonar “inocente” o “supersticioso”, fue sin embargo clave para que entendiéramos que en realidad Eufemia, como otras muchas de estas mujeres, tienen clara su posición y desconfianza ante ese tipo de gestos que lucran a través de la extracción de imágenes de mujeres que visten huipil en la actualidad en la comunidad; unas imágenes que, además ellas saben que nunca regresan a sus manos.

Al momento en que nosotras llevamos esta imagen a sus manos, esta no había sido observada por Eufemia y no se le llevó una copia de estas a sus manos por parte de Citlali, la fotógrafa en cuestión. Sin embargo cuando le preguntamos si le había gustado la foto asintió

sonriente y colocó esta fotografía a un lado de ella en donde su cosecha de la temporada se estaba secando (Fig.55).

Es por eso que considero necesario cuestionar la recurrente posición que busca “visibilizar” a las mujeres indígenas y su labor dentro de la comunidad, sin que este gesto tenga en realidad formas éticas de elaborar los procesos de representación y trabajo en conjunto. Es decir, es urgente que se dejen de lado actitudes paternalistas a la hora de conformar imágenes de las mujeres indígenas, actitudes que apuestan por la visibilidad como un valor en sí mismo. Las preguntas, necesarias, pasan por entender o al menos plantear dos cuestiones básicas: visibilizar ¿cómo?, y ¿para quién?

Presentar a las mujeres que producen y visten el huipil como “sujetos otros”, a partir de imágenes que refuerzan y construyen una identidad desde el exterior de ellas mismas, solo ayudan a reproducir esa lógica colonial que construye imaginarios jerárquicos a partir de una mirada extractivista que toma imágenes, conocimientos, imaginarios sin preguntar.

Una de sus consecuencias es que construye el lugar de la mujer indígena como un lugar de “identidad” trascendental, étnica, en donde se suelen colocar cosas como lo originario y lo exótico, reforzando una distancia temporal, geográfica y, por lo tanto, también epistémica, estética y política, que les niega agencia y consciencia no sólo epistémica, sino política.

Esto, aunque es muy ilustrativo desde la singularidad de esta foto, es un fenómeno que se repite en la representación de mujeres indígenas y muchas veces también en la supuesta visibilización de su labor en la práctica textil y en el comercio de las piezas que elaboran. Es común encontrar que muchas veces ni siquiera es importante mencionar el nombre de la mujer fotografiada, lo cual lejos de ser un gesto inocuo reproduce la exotización y la invisibilización de las mujeres en pro de estas actividades o características culturales relacionadas con su supuesta identidad étnica.

Es desde esa “consciencia del otro” característica de lo nombrado en zapoteco como *bzun*, muchas veces inexistente desde la lógica neoliberal del individuo, que a mí me gustaría retomar el concepto de lo común<sup>99</sup> situado específicamente en esta comunidad y ligado

---

<sup>99</sup>Esta búsqueda de lo que puede significar o no lo común en determinadas comunidades se ha nutrido de los trabajos realizados especialmente por Gladys Tzul, quien da pautas para pensar en cómo se encarnan las voluntades colectivas a diferentes niveles por las comunidades indígenas. Gladys Tzul Tzul, “La producción comunal de la autoridad indígena, breve esbozo para Guatemala” en *El Apantle. Revista de Estudios*

estrechamente con la práctica textil. De este modo, lo común aparece como un fenómeno cuyos perfiles podemos situar y dibujar a partir de las observaciones hechas en la comunidad y gracias a las memorias de las mujeres entrevistadas.

De esta manera la práctica textil, desde los repertorios que fueron trabajados en la producción y uso del textil en Yalálag, es una de esas formas cotidianas desde donde se puede subvertir el sentido y la dirección de los proyectos de dominación y colonización, en primer lugar, por ser un conocimiento que en sí mismo tiene el potencial de cuidado y protección del cuerpo y por tanto de la vida, pero también porque es parte de la resistencia de otros modos de ver y actuar en el mundo.

Como ya se dijo la práctica textil, tiene un sentido vigente de lo que implica la comunidad yalalteca en términos de sostenimiento de la vida comunitaria, las fiestas y otros momentos difíciles como los entierros o las enfermedades, sin embargo existen diferentes niveles que deben ser des-tejidos para comprender con mayor profundidad las formas en que se sigue actualizando lo comunitario. Esta forma de “sostenimiento de la vida” se puede entender como un entramado de acciones cotidianas.

Gladys Tzul, describe los sistemas comunales indígenas como “tramas de hombres y mujeres que crean relaciones histórico-sociales, que tienen cuerpo, fuerza y contenido en un espacio concreto [...] las tramas actualizan estructuras de [significación] que han heredado para conservar, compartir, defender y recuperar los medios materiales para la reproducción de la vida humana y de los animales, todo esto aglutinado en el territorio”.<sup>100</sup>

Los entramados como los describe Gladys Tzul, me servirán para posicionar la práctica textil como metáfora de la construcción de la vida en común, dado que ambas tienen la “capacidad de producir y controlar los medios concretos para la reproducción de la vida cotidiana”.<sup>101</sup> Pero no son actividades que se puedan entender en sí mismas, sino que están

---

*Comunitarios*, no. 2, (octubre 2016): 20. Otra referencia de suma importancia ha sido Lorena Cabnal quien desde el feminismo comunitario ha hecho aportaciones para pensar en lo comunitario como un gesto en construcción con las otras, en este sentido, lejos de pensar lo comunitario como algo que se puede “encontrar” o “descubrir” en las comunidades indígenas subraya la importancia de “tejer el pensamiento con otras” es decir, construir lo comunitario. Así, “propiciar espacios y encuentros para reflexionarnos, para atrevernos a hacer desmontajes y para construir en colectividad transgresiones y propuestas para una nueva vida” son las apuestas fundamentales que atraviesan el feminismo comunitario. Lorena Cabnal, “Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* (Nicaragua: ACSUR-Las Segovias, 2010), 10-25.

<sup>100</sup> Gladys Tzul Tzul, *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'*, (Guatemala: Editorial Maya Wuj, 2016), 39.

<sup>101</sup> Gladys Tzul Tzul, *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena*, 39.

tejidas en lo cotidiano con un sin fin de cuidados no sólo de la tierra, sino también de lo otro que rodea la vida en Yalálag, como los animales, las plantas, los astros.

Así, entiendo la práctica textil como una forma de resistencia, que no tiene que ver con luchas identitarias por sí mismas. Tampoco se trata de prácticas romantizadas, sino de luchas “cotidianas” en donde se negocian las formas de enunciación. Producir y vestir el huipil en Yalálag es una de estas formas de enunciar y de resistir.

En ellas lo “cotidiano” y lo extraordinario aparecen “como formas de una misma unidad de tiempo histórico”.<sup>102</sup> En ese sentido, la práctica textil en los pueblos indígenas no puede pensarse como un asunto desligado del cultivo de la tierra, ni de la producción y la comercialización de los textiles, tampoco como algo ajeno a su uso personal. La relación necesaria con el cuerpo, en tanto que se produce con el cuerpo, para el cuerpo y finalmente es usado en el cuerpo es indispensable. Tampoco se puede olvidar que el sostenimiento del uso cotidiano de esta prenda es realizado por mujeres de edad avanzada.

Por otro lado, Raquel Gutiérrez denomina “tramas comunitarias” a “los múltiples mundos de la vida humana que pueblan y generan el mundo bajo diversas pautas de respeto, colaboración, cariño, dignidad y reciprocidad, no plenamente sujetos a las lógicas de acumulación del capital, aunque agredidos y muchas veces agobiados por ellos”;<sup>103</sup> es por eso que, la idea de “trama comunitaria” resulta un término útil para hilar los argumentos de esta discusión y enfatizar así, la responsabilidad afectiva que tenemos cuando hablamos sobre nuestras historias y nuestras comunidades.

Existen casos de diversas naturalezas que están impulsando el rescate de estos saberes y prácticas desde la misma comunidad. Uno de ellos es la iniciativa a la que ha convocado la radio comunitaria “La voz de Yalálag”: una radio impulsada por jóvenes (en su mayoría varones) yalaltecos. Esta iniciativa empezó con una invitación abierta de la radio, en conjunto con autoridades municipales, a todos los artesanos del pueblo para conformar sitios de exposición culinaria, de artesanías<sup>104</sup>, presentación de música, de poesía y otras actividades.

---

<sup>102</sup> Partha Chatterjee, “La nación y sus campesinos”, *Debates Poscoloniales*, (La Paz: Editorial Historias, Ediciones Aruwiwiri, Sepsis, 1997), 209.

<sup>103</sup> Raquel Gutiérrez, “Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro”, *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo*, (Cochabamba: Textos rebeldes, 2011), 35.

<sup>104</sup> En esta categoría concentraban a los textiles, la cerámica, la cestería, la talla en madera y la huarachería.

Se trata de eventos culturales que proponen espacios para problematizar y resguardar saberes, prácticas y formas de hacer situadas en esta villa. Estas llamadas “Ferias Yalaltecas” han sido organizadas, en ediciones anteriores, en la ciudad de Oaxaca; sin embargo, en el año de 2018 fueron organizadas<sup>105</sup> por primera vez en la comunidad de Yalálag; en un esfuerzo consciente de trasladar estos encuentros a la sierra y de re/encontrar a los “paisanos” que regresan de otras ciudades a pasar las vacaciones. Sin embargo, algo problemático de estas ferias es que separan actividades que, bajo mi punto de vista, no deberían aparecer desvinculadas: la producción y uso de los objetos, como los huipiles, en conjunto con la sabiduría ancestral resguardada en la lengua y la memoria.

Al respecto, las tejedoras, en especial Viviana Cano, repetían que no querían asistir a estas ferias porque “perdían el tiempo” puesto que, muchas veces, sus productos elaborados en telar de cintura como el *baidún*, eran poco valorados por las personas allí reunidas. Esta falta de valoración que parte, desde luego, del desconocimiento del proceso de producción, lleva aparejado, en muchos casos, un desprecio de estos trabajos vendidos de primera mano por las tejedoras. En cambio, es común ver cómo piezas de manta industrial y de otros materiales más baratos son adquiridas con mayor frecuencia.

En la segunda edición de esta feria hubo una demostración del trabajo de las tejedoras que se empalmó con la explicación que ellas hicieron de su práctica y el significado de las prendas que elaboraban. Esta demostración se hizo al aire libre y una gran cantidad de personas pudieron conocer el proceso de elaboración de huipiles, rebozos, blusas y demás prendas elaboradas en el telar de cintura. Este gesto, aunque parezca insignificante, puede aumentar la posibilidad de que se valore el trabajo de las tejedoras, que se posibilite el pago justo de sus productos y que se concientice también (se haga más responsable) el trabajo de los revendedores. Además, esto se acompañó de la realización de un pequeño clip que circula en redes sociales en donde se puede observar, a grandes rasgos, un resumen de la demostración. Gracias a esta actividad, pudimos conocer a mujeres jóvenes que están retomando, reelaborando y resignificando el trabajo de sus madres y sus abuelas. Sin embargo, no deja de ser interesante para nuestra reflexión que en ese clip que circula en redes sociales aparece Viviana Cano mientras teje en la demostración antes mencionada. En el momento en que ella se da cuenta de que está siendo filmada sin su consentimiento recoge

---

<sup>105</sup> La segunda Feria Yalalteca tuvo lugar el 28 de marzo del 2018 en la plaza principal de Villa Hidalgo Yalálag.

su telar y sale del encuadre. Cuando la persona que filma el video le pregunta en español: “¿Ya se cansó? ¿Por qué?”, ella contesta, también en español: “No está bueno”. Cabe mencionar que Viviana Cano era una hablante de zapoteco exclusivamente a pesar de que entendía a la perfección el español.

## **5. Conclusiones.**

El 17 de octubre de 2018 en una ponencia que llevaba el título de la presente investigación y que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires presenté algunos de los principales puntos de esta investigación. En esa ponencia usé uno de los huipiles que pude adquirir mientras trabaja con las tejedoras a manera. Este gesto era la manera en que mis abuelas, mi madre y las mujeres que colaboraron con esta investigación me acompañaban (Fig.56). El huipil pertenecía a Bertha Felipe y se trataba de uno de los huipiles que por su edad había dejado de usar, el huipil a la fecha le quedaba grande por lo que lo conservaba guardado en su baúl.

En uno de los encuentros que tuvimos con ella señalaba que, aunque muchas personas de la comunidad habían ido en búsqueda de huipiles usados para adquirirlos, las compras nunca se habían concretado puesto que el costo les parecía excesivo. Bertha estaba contenta de que yo adquiriera el huipil y así alguien más diera uso, al que había sido su huipil de joven. Para ella, era importante no sólo que se usara, sino que fuera usado de manera “correcta”, es decir que las mangas quedaran a la altura de los hombros y el largo no rebasara la altura de las rodillas.

Cuando regresé a Yalálag para hacer las devoluciones correspondientes (Fig. 57) y antes de presentar el borrador final al comité tutorial del presente ensayo académico, Bertha me preguntó si ya había usado su huipil y en qué momento, también me pidió ver fotos de mí misma usando el huipil. Cuando le comenté la ocasión en la que este había sido usado, se sorprendió y me preguntó ¿Qué ha dicho la gente cuando te ha visto con el huipil?

Con esta pregunta, Bertha me confirmaba mis sospechas, Bertha sabía que sería mirada de una forma distinta porque las mujeres que hemos usado el huipil, históricamente hemos sido excluidas de espacios en donde se conforma el conocimiento y por lo tanto nuestras preocupaciones han pasado completamente desapercibidas para la academia, las colecciones textiles y los acervos fotográficos oficiales. Es por eso por lo que, el estudio del

huipil como prenda, pero también como un elemento visual producido desde las mujeres que usan y tejen el huipil, fue la intención principal de este ensayo, en ese sentido tuvo como propósito abarcar diferentes formatos, plataformas, medios de circulación y discursos que lo acompañan.

Ahora, ¿cómo podemos tejer el relato técnico, formal y estilístico con el relato social a la vida comunal y el papel de las mujeres en el sostenimiento de la vida comunitaria? Mientras Eufemia nos platicaba el proceso de elaboración del huipil, mientras se analizaban las piezas y también mientras se hacía la devolución de resultados, con ella principalmente, se colaban historias de las obligaciones que ella tenía con la vida comunitaria.

En específico me gustaría mencionar que, en octubre de 2018, fecha de la más reciente visita a Eufemia, murió un integrante de la comunidad que habitaba en Yalálag, esto mientras se hacían los tradicionales tamales para el día de muertos. Eufemia, como muchas de las mujeres que habitan la comunidad de Yalálag elaboró tamales de frijol para poner en los altares de muertos. Cuando acompañamos este funeral mi madre y yo nos encontramos a Eufemia de regreso del panteón por lo que aprovechamos el recorrido para despedirnos de ella ya que sería nuestro último día en la comunidad antes de la próxima visita en diciembre de 2018, no fue una sorpresa saber que ella ya había apartado los tamales que nos daría a mi madre y a mí, además de los que repartiría a sus seres queridos.

Cuando “amablemente” rechazamos los regalos que con tanta generosidad había preparado para nosotras soltó la expresión *¿Kelh tuzen nhakllo,nhe*? que en español puede traducirse con sus respectivas pérdidas como: ¿Qué acaso no somos una? Esta expresión me explicaba mi madre es usada cuando una persona entra al círculo afectivo más cercano de una persona, que en términos legales es la familia, sin embargo, para efectos de la realidad que se produce al enunciarlo en zapoteco da cuenta de la comunidad que es formada cuando a través de la escucha y de la convivencia se re-estructuran afectos. En mi caso esto se potenció con el trabajo un determinado objeto, que en nuestro caso es el huipil. Revisar y analizar los acervos, las imágenes y las fotografías de manera colectiva crearon una especie de comunidad entre dos generaciones que parecen estar alejadas no sólo espacial y temporalmente sino epistémicamente.

Ahora, esto apunta a retos que deben de trabajarse con mayor profundidad. ¿Cómo se puede elaborar una manera comprometida de saber, un proceso de estar con, de caminar y

hablar con los demás, con todos los problemas, complicaciones y contradicciones que eso conlleva?<sup>106</sup> ¿Cómo se relaciona esto con el uso del huipil? ¿De qué manera los imaginarios de lo indígena han permeado a tal punto la vida comunitaria que existe un rechazo persistente a las formas reales y simbólicas de la vida cotidiana en Yalálag, como en este caso el huipil? ¿Cómo podemos elaborar metodologías éticas para realizar conocimiento, imágenes de manera colectiva?

El repertorio *wzon* activado en la metodología de esta investigación fue detonada gracias a la incorporación del conocimiento que venía de las dos partes, es decir, que fue compartido de manera recíproca, no sólo de manera extractivista. Lo que yo he llamado “devolución de archivos” con la incorporación de saberes que han aparecido en las pláticas en zapoteco fue algo que se tejió mientras se analizaban las piezas de los acervos textiles, las fotografías oficiales, las fotografías hechas desde la comunidad. Pero la más importante, desde el trabajo desde los saberes y memorias de las mismas tejedoras, pieza fundamental para la escritura de este ensayo.

---

<sup>106</sup> Diana Taylor, “¡Presente! La política de la presencia”, *Investigación Teatral* 8, no. 12, (Agosto - Diciembre 2017): 11.

## 6. Glosario.

Zapoteco de Yalálag	Español
<i>Bilha</i>	Palabra para designar a las mujeres cercanas y amadas
<i>Be'ne urash</i>	Paisanx, de Yalálag.
<i>Gub'yelhe</i>	Tejeduría
<i>Ga'llit</i>	Nueve codos
<i>Lhall xha</i>	Huipil
<i>Lhall xee'zilhe</i>	Huipil de diario
<i>Xha bene gulhe</i>	Huipil antiguo o “de las abuelas”
<i>Duxlú</i>	Tlacoyal, rodete.
<i>Xtap</i>	Falda, refajo, enredo.
<i>Pak nhen baidún</i>	Faja (palma y tela)
<i>Baidún</i>	Faja de tela
<i>Yelh</i>	Huaraches
<i>Sab bchadj</i>	Textura de huipiles encontrada también en los rebozos
<i>Bolj Xmon</i>	Pie de cuello
<i>Bolj</i>	Trama gruesa del pie de cuello
<i>Colch</i>	Detalle del huipil
<i>Nlul lhall xha</i>	Dobladillo del huipil
<i>Yechee</i>	Trenza de huipil
<i>Bxonj</i>	Pliegues
<i>Yaidó</i>	Aparejo para formar bobinas
<i>Wenchao yelhe'</i>	Urdidor
<i>Chixga' yelhe'</i>	Acostar el tejido o urdir.
<i>Dux ire'</i>	Julios

<i>Yay nhix'ake</i>	Enjulios
<i>Xis bkan</i>	Bobina para telar
<i>Du xhoz</i>	Cuerdas de mecate
<i>Ya bxha</i>	Vara de paso
<i>Xis yepé</i>	Vara de lizo
<i>Bllib</i>	Machete
<i>Yay nhixee</i>	Templero, vara de ancho de lienzo
<i>lhall</i>	Tela
<i>Du biha' yelhe'</i>	Cuerda de Mecapal
<i>Yid badla' yelhe'</i>	Mecapal
<i>Llin lhao</i>	Tequio
<i>Ke yoitello</i>	Algo que es para todos
<i>Wzon</i>	Reciprocidad
<i>¿Le'ben llenhe gún be urash?</i>	¿Es ella la que quiere vestirse de yalalteca?
<i>Du yichj du lhall'lhe llaklhenlé nheto</i>	
<i>¿Kelh tuzen nhakllo,nhe'?</i>	¿Qué acaso no somos una?

\*Este glosario fue realizado gracias a la colaboración del colectivo *Dill Yel Nbán*, un colectivo de mujeres yalaltecas migrantes hablantes de zapoteco cuya intención es la creación de material pedagógico para la enseñanza del *Dill wllhall Yalhalhj*, colectivo al que ahora formo parte.

## 7. Bibliografía.

Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/ La Frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

Anzaldúa, Gloria E. *Light in the dark, Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality*. Durham y Londres: Duke University Press, 2015.

Arnold, Denise Y. y Espejo, Elvira. *The Andean Science of Weaving. Structures and Techniques of Warp-faced Weaves*. New York: Thames & Hudson, 2015.

Cabnal, Lorena. “Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Editado por Lorena Cabal, 10-25. Nicaragua: ACSUR-Las Segovias, 2010. Disponible en: <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>

Chatterjee, Partha. “La nación y sus campesinos”. En *Debates Poscoloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad*, compilación de Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, 195-210. La Paz: Editorial Historias, Ediciones Aruwiyiri, Sephis, 1997.

Da Costa A. Petroni, Mariana. “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana”, *Dimensión Antropológica*, vol. 46, (mayo-agosto, 2009): 183- 215. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>.

Da Costa A. Petroni, Mariana. “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente”, *Cultura y Representaciones sociales*, Año 3, no. 5, (septiembre de 2008): 156-176.

De la Fuente, Julio. *Yalálag. Una villa zapoteca serrana*, México: CDI, 2012.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. *Viaje de sombras: fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. México: IIE, UNAM, 2013.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada: fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas” *Debate Feminista* Vol. 38 (octubre 2008), 91-113.

Fabián, Citlali. “Soy de Yalálag: Entrevista con Citlali Fabián” Entrevista por Claudia Pretelin, Instruments of Memory, 18 de noviembre, 2018. <https://bit.ly/2T69CZB>.

Grosfoguel, Ramón. “Del extractivismo económico al extractivismo epistémico”, *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, no. 4 (2016): 33-45.

Guadalupe Mastache, Alba “El tejido en el México Antiguo”, *Textiles del México de ayer y hoy. Arqueología Mexicana*, no. 19, (junio, 2005): 20-31.

Gutiérrez Chong, Natividad. *Mitos nacionalistas e identidades étnicas. Los intelectuales indígenas y el Estado mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2012.

Gutiérrez, Raquel. “Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro”, En *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo*. Cochabamba: Textos rebeldes, 2011.

Lache Bolaños, Norma Patricia. “La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los *be'ne urash*”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Lache Bolaños, Norma Patricia. “Yalálag, tradiciones zapotecas”. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Lechuga, Ruth. *Las técnicas textiles en el México Indígena*. México: FONART, 1982.

Ochoa Muñoz, Karina “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización” *El Cotidiano*, no. 184, (marzo-abril, 2014), 13-22.

Rieff Anawalt, Patricia. “Atuendos del México Antiguo” *Textiles del México de ayer y hoy. Arqueología Mexicana*, no. 19, (junio, 2005): 10-19.

Rivera Cusicanqui, Silvia. “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”, entrevista por Kattlin Barnber, *Feminismo Poscolonial*, publicado el 17 de febrero de 2019, <https://bit.ly/2JilB6y>.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Sayer, Chloë. *Mexican Textiles*. London: British Museum, 1985.

Scott Fox, Lorna. “Antropoesía: La fotografía documental en México”, *Poliéster. Pintura y no pintura 2*, no. 5, (primavera 1993): 12-23.

Segato, Rita. *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

Taylor, Diana. "Performance e historia", *Revista Apuntes*, no. 131, (2009): 105-123.

Taylor, Diana. "¡Presente! La política de la presencia". *Investigación Teatral*, 8, No. 12, (agosto - diciembre 2017): 11-34.

Tuck, Eve y Yang, K. Wayne. "R-words: Refusing Research". *Humanizing Research: Decolonizing qualitative inquiry with youth and communities*, (2014): 223-248.

Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas: A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, Santiago: LOM Ediciones, Kindle.

Tzul Tzul, Gladys. "La producción comunal de la autoridad indígena, breve esbozo para Guatemala". *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, no. 2, (octubre 2016): 17-36.

Tzul Tzul, Gladys. *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'*. Guatemala: Editorial Maya Wuj, 2016.

## 8. Imágenes



Fig. 1. Yalibeth usando un *lhall xha* o huipil actual “tradicional”, de gala o de fiesta de la comunidad de Yalálag en la Segunda Feria Cultural y Gastronómica Yalalteca organizada por la estación radiofónica “La 102.7 FM La voz de Yalálag la que pega donde llega” en coordinación con las

autoridades municipales el pasado 28 de marzo de 2018 en las canchas centrales de la comunidad. Fotografía de Ariadna Solis.

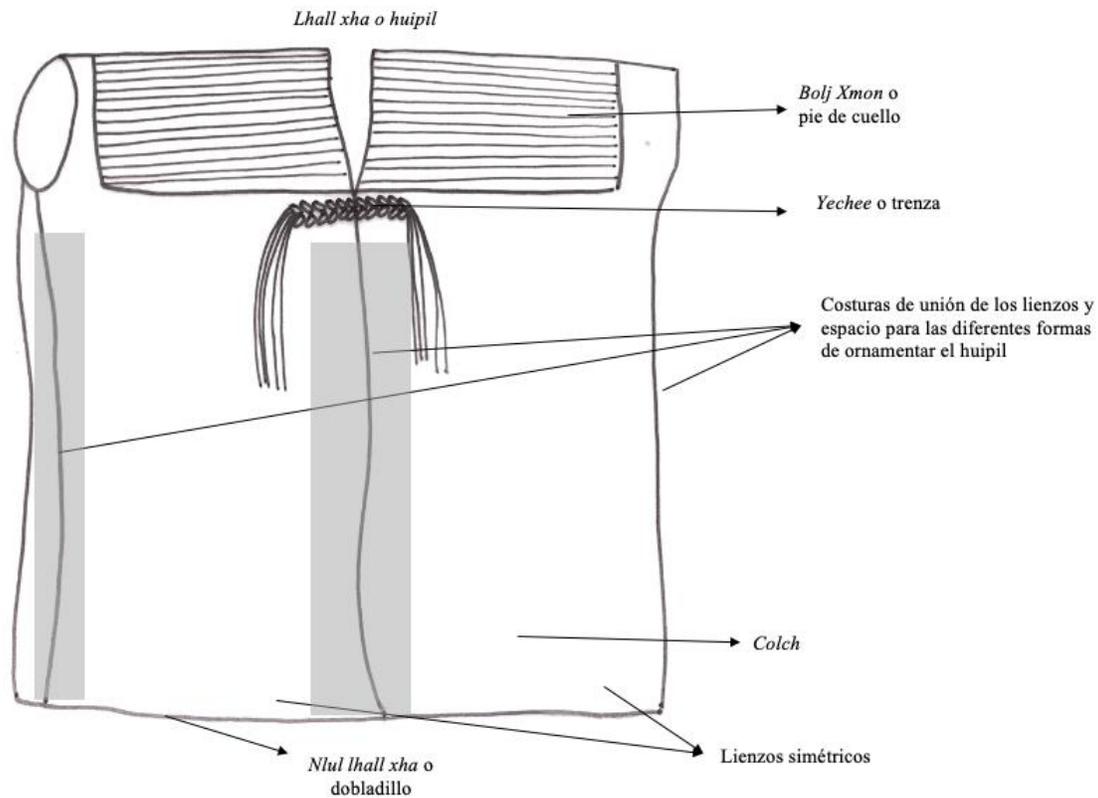


Fig. 2. Estructura general de un huipil de Yalálag. Esquema de Ariadna Solis.

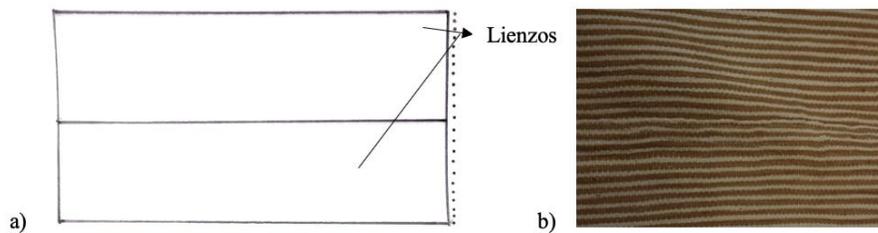


Fig. 3. a) Estructura general de un *xtap* antes de ser acomodado en el cuerpo. b) Detalle de refajo encontrado en el acervo textil del INPI. Esta pieza está acompañada de la descripción: “Enredo de algodón, tejido en telar de cintura, color blanco y café de algodón coyuchy. Cultura zapoteca”. Está conformado por dos lienzos simétricos unidos horizontalmente con una costura hecha a máquina. Tiene 93 cm largo x 170 cm de ancho y corresponde al número de inventario 11192. Dibujo y fotografía de Ariadna Solis.

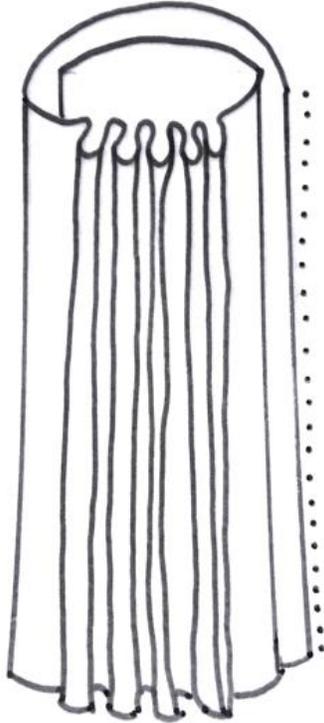


Fig. 4. Esta imagen corresponde a un dibujo mío realizado gracias a las aportaciones que Viviana Cano y Bertha Felipe hicieron para la realización de este ensayo, esta información es importante dado que implica un repertorio específico del uso del *xtap*. El acomodo de estos *bxonj* o pliegues es hecho antes de ser asegurado con el *baidún* o refajo y antes de acomodar el huipil. Dibujo de Ariadna Solis.



Fig. 5. *Pak nhen baidún*, ceñidor o sollate. Pieza del acervo textil del INPI. Le acompaña la siguiente descripción: “Faja tejida en telar de cintura. Acrílico y palma en color rosa”. Tiene 315 cm largo x 9 cm ancho y su número de inventario es 7626. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 6. *Yelh* o huaraches de Yalálag elaborados por César Bautista Poblano. Fotografía de Ariadna Solís.

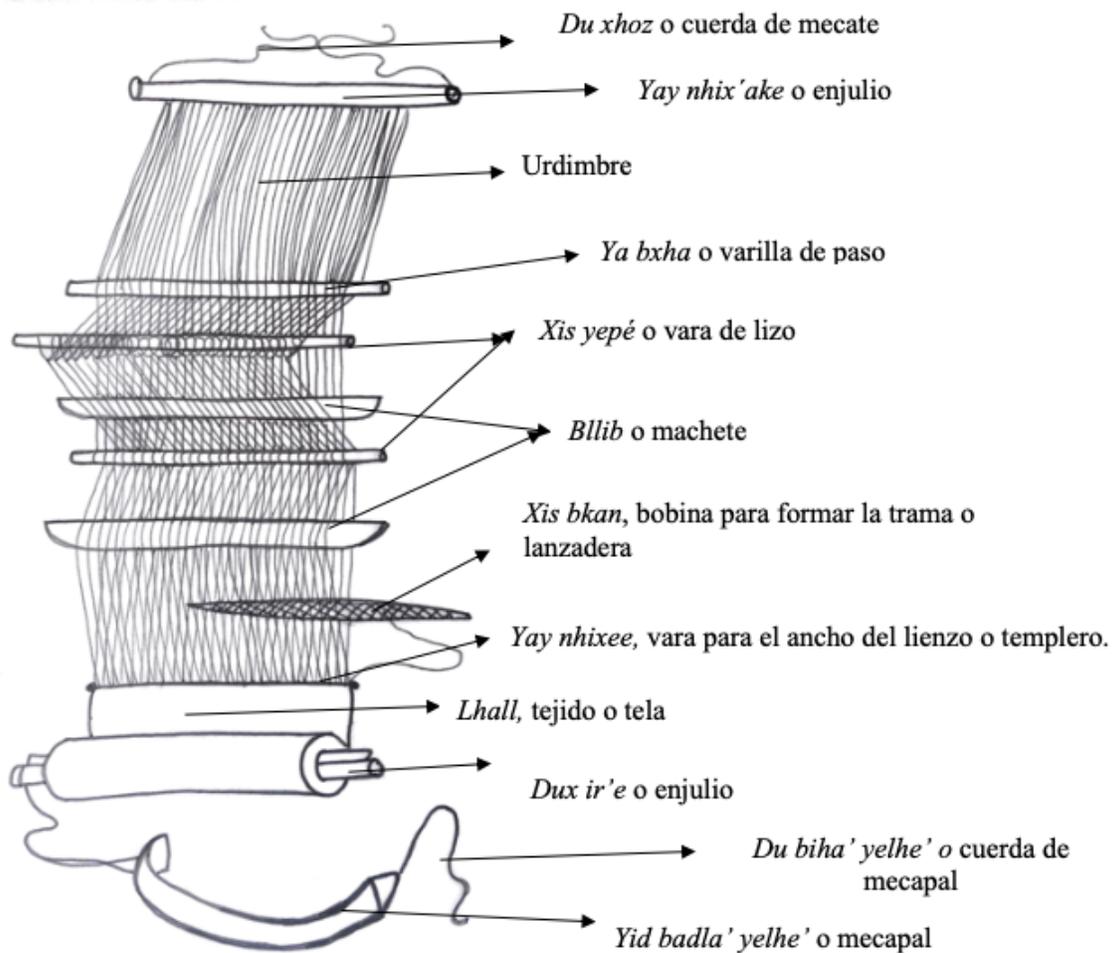


Fig. 7. Estructura general de telar de cintura de Yalálag reelaborado a partir de los saberes de Inés Cano y Eufemia Lonche, retomado de las anotaciones de Juana Vásquez Vásquez y Alicia Molina Vásquez y la imagen “Telar de cintura” en *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 55, pp. 80-81.



Fig. 8. Tipo de lienzo 1, estructura de lienzo elaborado con tafetán sencillo utilizado para el *lhall xha* o huipil “tradicional”, de gala o de fiesta. Fotografías de Ariadna Solis.

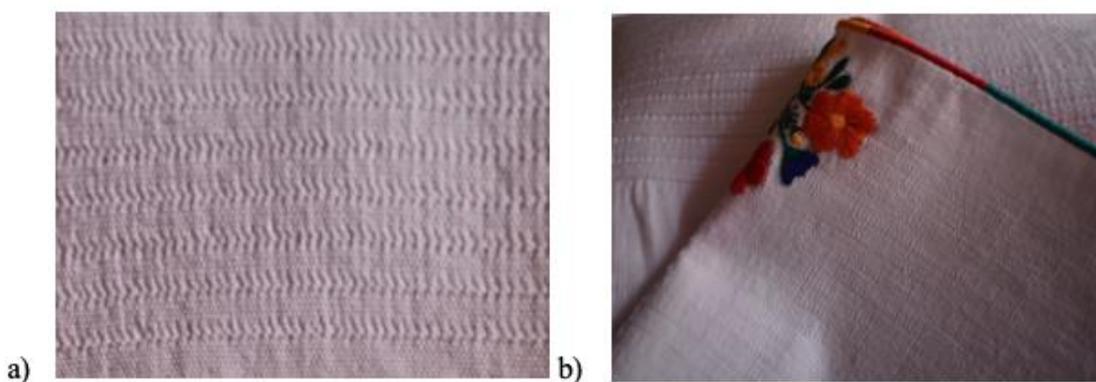


Fig. 9. a) Tipo de lienzo 2, estructura de lienzo elaborado con *sab bchadj* o gasa generalmente utilizado para elaborar el *lhall xee 'zilhe* o huipil de diario. b) Detalle de la textura lograda con la técnica *sab bchadj* o gasa, en un huipil perteneciente a Eufemia Lonche. Fotografías de Ariadna Solis.

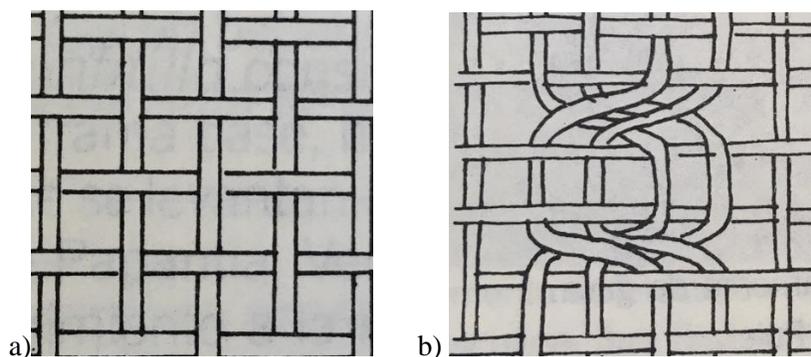


Fig. 9.b Dibujos tomados de Ruth Lechuga. *Las técnicas textiles en el México Indígena* (México: FONART, 1982), 36-37. a) Tipo de lienzo 1. b) Tipo de lienzo 2.



Fig.10. *Mujeres Yalaltecas hilando con rueca*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm. Número de inventario: 201467. Trabajos de campo en la serie: Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 11. *Mujeres en un taller de costura*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm. Número de inventario: 201165. Trabajos de campo en la serie: Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 12. Eufemia Lonche preparando las madejas de hilos. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 13. Eufemia Lonche preparando el *yaidó* o aparejo para formar bobinas o madejas para urdir un telar. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 14. Eufemia Lonche colocando los hilos en el *wenchao yelhe'o* urdidor. Fotografía de Ariadna Solís.



Fig. 15. Eufemia Lonche separando las cruces formadas en el urdidor. Fotografía de Ariadna Solís.



Fig. 16. Hilos secándose al sol en la casa de Marga Aceves. Foto tomada el día 29 de marzo de 2018 mientras Marga nos explicaba el proceso de preparación de los hilos antes de ser montados en el telar de cintura colocado en el corredor de su casa. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 17. Colocación de urdimbre en los julios o *dux ire'*. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 18. Detalle de *colch* elaborado por Eufemia Lonche. Está compuesto con unas líneas que lo atraviesan horizontalmente y a veces, unos cuadros pequeños formados de igual manera en la estructura de la tela. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 19. Detalle de la textura que adquiere el pie de cuello o *bolj xmon*. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 20. *Mujer tejiendo con telar de cintura*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm. Número de inventario: 201990. Trabajos de campo en la serie: Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

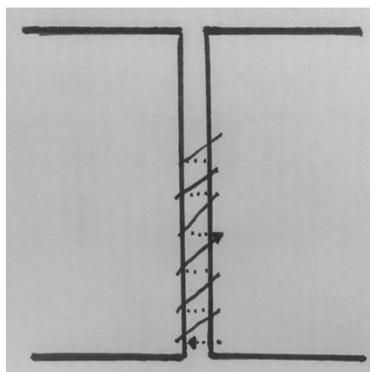


Fig. 21. Estructura de una costura pasada. Dibujo de Ariadna Solís.



Fig. 22. Ornamento y terminado característico de los *lhall xee'zilhe* o huipiles de diario, la flor bordada puede variar en estilo, proporción y colores, según la época en que fue elaborado y el gusto de las personas. Este detalle pertenece a una pieza elaborada y usada por Viviana Cano, en zapoteco *Vivian Can Ure*. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 22.b Detalle de *lhall xee'zilhe* o dobladillo que forma la característica orilla característica de los huipiles actuales de Yalálag. Fotografía de Ariadna Solis.

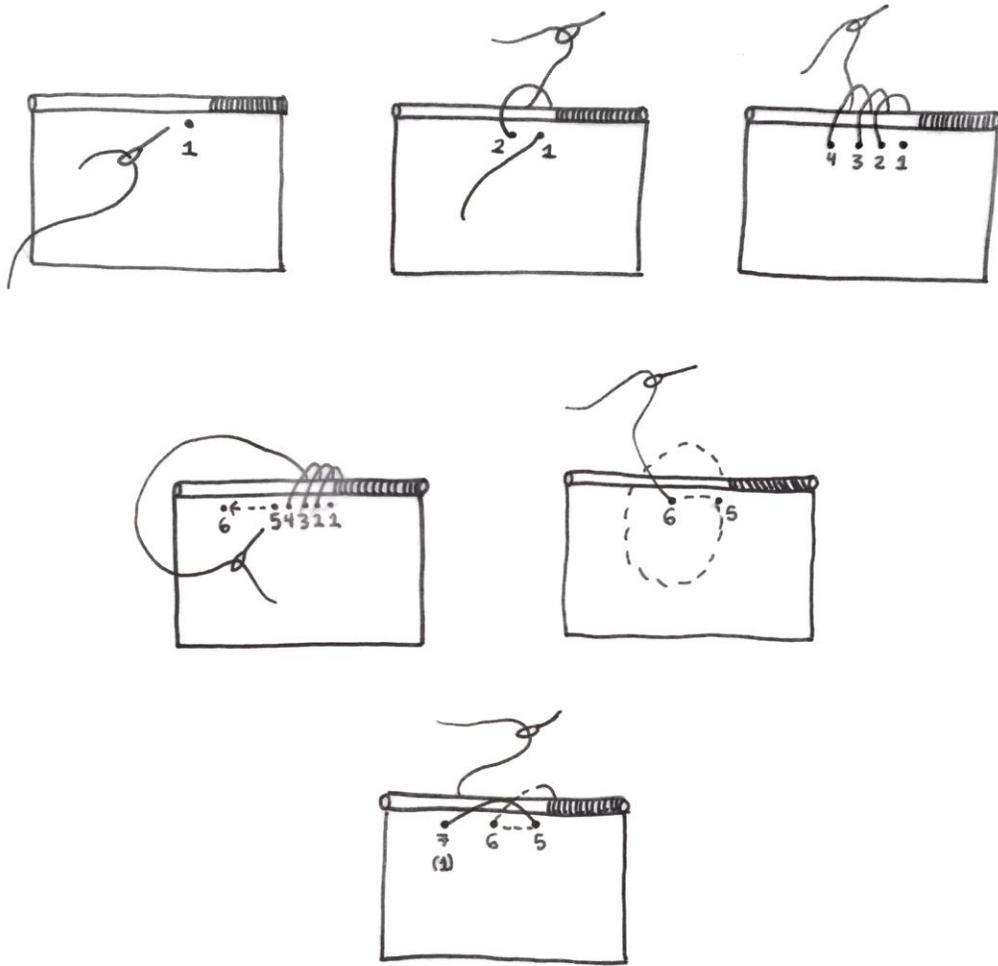


Fig. 23. Esquema de la elaboración del *nlul lhall xha* o el dobladillo del huipil. Esquema de Ariadna Solis.



Fig. 24. Detalle de *yechee* de seda en huipil usado por María Félix en la película Tizoc: amor indio, estrenada en 1956. Este huipil es conservado en el acervo del Claustro de Sor Juana y fue expuesto en la muestra “México Textil” realizada en el Museo de Arte Popular del 14 de abril del 2018 al 02 de septiembre de 2018. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 25. Aurora Tizo mostrando su trabajo de *yechee* o trenzas de artisela en una feria gastronómica y cultural realizada en Yalálag el pasado domingo 10 de junio de 2018. Fotografía de Ariadna Solís.



Fig. 26.b Colocación antigua de las *yeches* o trenzas de artisela en un huipil perteneciente a la abuela de *Lich Mech Ure*. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 27. Huipil usado por María Félix en la película Tizoc: Amor Indio, estrenada en 1956. Conservado en el acervo del Claustro de Sor Juana y expuesto en la muestra "México Textil" realizada en el Museo de Arte Popular del 14 de abril del 2018 al 02 de septiembre de 2018. Nota: El refajo mostrado en esta exposición en específico no correspondía a la indumentaria de Yalálag, además de que el acomodo se mostraba de manera incorrecta. Fotografía de Ariadna Solís.



Fig. 28. Detalles de las maneras de bordar el *lhall xha* o huipil “tradicional” de gala o de fiesta. Fotografías Ariadna Solís.

- a)Detalle, Museo Textil de Oaxaca, probablemente de la primera mitad del siglo XX.
- b)Detalle, Museo Textil de Oaxaca, 1960.
- c)Detalle, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1963.
- d)Detalle, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- e)Detalle, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- f)Detalle, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1972.
- g)Detalle, Instituto Nacional de los Pueblos indígenas, 1983.
- h)Detalle, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1999.



Fig. 29. Tipos de bordados actuales en las uniones de los lienzos del *lhall xha* o huipil de Yalálag “tradicional” de gala o de fiesta actual, de derecha a izquierda los huipiles pertenecen a Yalibeth, a Rebeca y a Citlali respectivamente. Fotografías Ariadna Solis.



Fig. 30. Detalle de un *lhall xha* o huipil encontrado o en el acervo textil del INPI. En este se puede apreciar la tira bordada que complementaba la ornamentación del huipil de gala o de novia. La descripción del acervo de este objeto es “Traje de mujer, dos piezas, huipil y enredo. Cultura zapoteca.” Tiene 180 cm largo x 177 cm ancho. Corresponde al número de inventario 10826. El año ubicado dentro del archivo para esta pieza es de 1983, sin embargo, es muy probable que su manufactura sea de al menos veinte años antes, es decir de 1963. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 31. Eufemia Lonche Tomás, *Pem Lonch* en zapoteco y su esposo Francisco Felipe Zacarías *Fiac'ro* en zapoteco, en la entrada de su casa. Eufemia porta un huipil de uso diario con un refajo blanco de manta. El huipil está adornado con un pequeño ramillete de flores pequeñas y la característica trenza de artisela rosa. También lleva puesto el collar de cuentas rojas y doradas y unos huaraches con los motivos tradicionales, floreados, aunque sin las típicas aplicaciones de terciopelo. Ambos sonríen y Eufemia mira directamente a la cámara, esta foto fue tomada en junio de 2018, mientras nos despedíamos. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 32. Detalles de las maneras de bordar el *lhall xee'zilhe* o huipil de diario de Yalálag. Fotografías Ariadna Solís.

- a) Detalle de huipil de 1963 del acervo etnográfico del Museo Nacional de Antropología, en donde se puede apreciar el *lhall xee'zilhe* o dobladillo de un solo color.
- b) Detalle de un huipil de 1963 de la Colección Etnográfica del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.
- c) Detalle de reverso de un huipil de 1963 de la Colección Etnográfica del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Este huipil cuenta con una tira bordada cosida con una costura pasada directamente al huipil, sin embargo, debajo de esta tira bordada se encontraba un bordado que difería mucho en tamaño y estilo al de la tira bordada. Fue adquirido por Rafael Ramírez en Abril de 1963 y tuvo un costo de cincuenta pesos mexicanos en la comunidad.
- b) Detalle de un huipil de 1964 de la Colección Etnográfica del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.



Fig. 33. *Lhall xee'zilhe* o huipil de diario elaborado con manta, colgado en la casa de Eufemia Lonche después de ser lavado. Fotografía Ariadna Solis



Fig. 34. Esta fotografía fue tomada el pasado 29 de marzo de 2018 en la casa de la señora Eufemia Lonche, mujer zapoteca de 71 años, una de las pocas mujeres que aún elaboran y usan el huipil en Yalálag. En la foto se la puede observar usando un huipil blanco, con motivos en color rosa, y su collar tradicional. Está parada en el espacio en donde recibe visitas en su casa y en donde guarda el maíz que su esposo cosecha en el campo. Fotografía de Ariadna Solis.



Fig. 35. *Yalalteca con huipil de bandas anilladas*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm. Número de inventario: 201161. Trabajos de campo en la serie: Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 36. Detalle de huipil adquirido por la colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología en el año 2000, es muy probable que este huipil haya sido elaborado a partir de una reinterpretación de los llamados “huipiles antiguos”. Se sabe que fue adquirido en la ciudad de Oaxaca y tuvo un costo de mil pesos mexicanos. Fotografía Ariadna Solís.



Fig. 37. Luis Márquez Romay. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig. 38. Blusas de manta y de telar expuestas en la Segunda Feria Cultural y Gastronómica Yalalteca organizada por la estación radiofónica “La 102.7 FM La voz de Yalálag la que pega donde llega” en coordinación con las autoridades municipales el pasado 28 de marzo de 2018 en las canchas centrales de la comunidad. Fotografía de Ariadna Solís.



Fig. 39. *Mujer engalanada*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro 6x6cm. Número de inventario: 201248. Trabajos de campo en la serie Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. Anotaciones: Tipos físicos. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 40. *Mujer yalalteca mostrando su peinado*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro 6x6cm. Número de inventario: 201181. Trabajos de campo en la serie Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. Anotaciones: Tipos físicos. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 41. *Familia afuera de vivienda*. Julio de la Fuente Chicosén. Fotografía en blanco y negro 6x6cm. Número de inventario: 201194. Trabajos de campo en la serie Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. Anotaciones: Tipos físicos. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 42. Reprografía de Ariadna Solís de fotografías la Sra. Apolonia Morales, fotógrafo desconocido, 1965.



Fig. 43. . Reprografía de Ariadna Solís de fotografías la Sra. Apolonia Morales, fotógrafo desconocido, 1960.



Fig. 42.b. Apolonia Morales en su casa, ella elaboró rebozos principalmente. Fotografía Ariadna Solís.



Fig. 44. Huipil infantil de Yalálag en “Vestir a los hijos con amor, ropa infantil de México y Guatemala”. Museo Textil de Oaxaca, Sala Caracol, exposición que tuvo lugar del del 03 de marzo al 01 de julio de 2018. Oaxaca, México. Fotografía Ariadna Solís.



Fig. 45. Vista trasera del monatje del huipil infantil de Yalálag en “Vestir a los hijos con amor, ropa infantil de México y Guatemala”. Museo Textil de Oaxaca, Sala Caracol, exposición que tuvo lugar del del 03 de marzo al 01 de julio de 2018. Oaxaca, México. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 46. Rodete completamente desecho en el archivo del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, lana hilada a mano y trenzada, 1960. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 47. Detalle de Huipil del INPI, trenza mal colocada. "Traje de mujer, dos piezas, huipil y enredo. Cultura zapoteca" 180 cm. largo x 177 cm. ancho. Número de inventario: 10826. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 48. "Huipil de dos lienzos color blanco con diseños de flores al centro y en ambas orillas en colores: rojo, azul, rosa y naranja." Detalle trenzas mal colocadas MTO. Colección H. Arellano, 1960. Número de inventario: HUI0120. 96 x 88 cm. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 49. Esta foto fue tomada del Instagram de Citlali Fabián, el pie de foto en dicha plataforma es: “Anette dressed in her traditional clothes from Yalálag ☐ #bennyalhalhj #blackandwhitephotography #hallazgosemanal #yalalag #oaxaca”<sup>107</sup> Fotografía en Blanco y Negro. De la serie “Ben’n Yalhalhj”, 2017. Tomada de Citlali Fabián, Instagram, consultado el 17 de junio de 2018. <https://www.instagram.com/p/BTmAmkVAhtZ/>.

---

<sup>107</sup> Estas fotografías están expuestas en diferentes plataformas físicas y virtuales, se ha decidido conservar los pies de fotos que aparecen en su cuenta personal de Instagram, por ser la plataforma en donde más visibilidad tiene con personas de la misma comunidad y hacia afuera de la misma.



Fig. 50. Imagen tomada de Instagram, página personal de Citlali Fabián. En la descripción de la foto se puede leer: “Martha y Jimena, madre e hija #yalaltecas #filmisnotdead #blackandwhitefilm #oaxaqueñas #oaxaca #sierranorte #rolleiflex #120mm #ilfordhp5 #yalalag.” Citlali Fabián. Fotografía en Blanco y Negro 35.43 x 35.43 cm. De la serie “Ben’n Yalhalhj”, 2017. Tomada de Citlali Fabián, Instagram, consultado el 17 de junio de 2018, <https://www.instagram.com/p/Bar7O2xFoa/>.



Fig. 51. *Mujeres cargando a sus hijas*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro 6x6cm. Número de inventario: 201148. Trabajos de campo en la serie Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. Anotaciones: Tipos físicos. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Fig. 52. Imagen tomada de Instagram, página personal de Citlali Fabián. En la descripción de la foto se puede leer: “Yalalteca de tiempos modernos. Febrero, 2018. ☐☐☐☐ #yalalteca #oaxaca #serrana #yalhalhaj #silvergelatín #socialmedia #filmisnotdead #rolleiflex #mediumformat #peliculablancoynegro #film #oaxaqueña #ilfordhp5 #ilfordfilm #ilford #everydaylatinamerica #everydayoaxaca #mexico #mexigers #igersoaxaca ☐ = encuadre completo.” Citlali Fabián. Fotografía en Blanco y Negro. De la serie “Ben’n Yalhalhj”, 2017. Tomada de Citlali Fabián, Instagram, consultado el 17 de junio de 2018. <https://www.instagram.com/p/BhpS2fOlrFU/>.

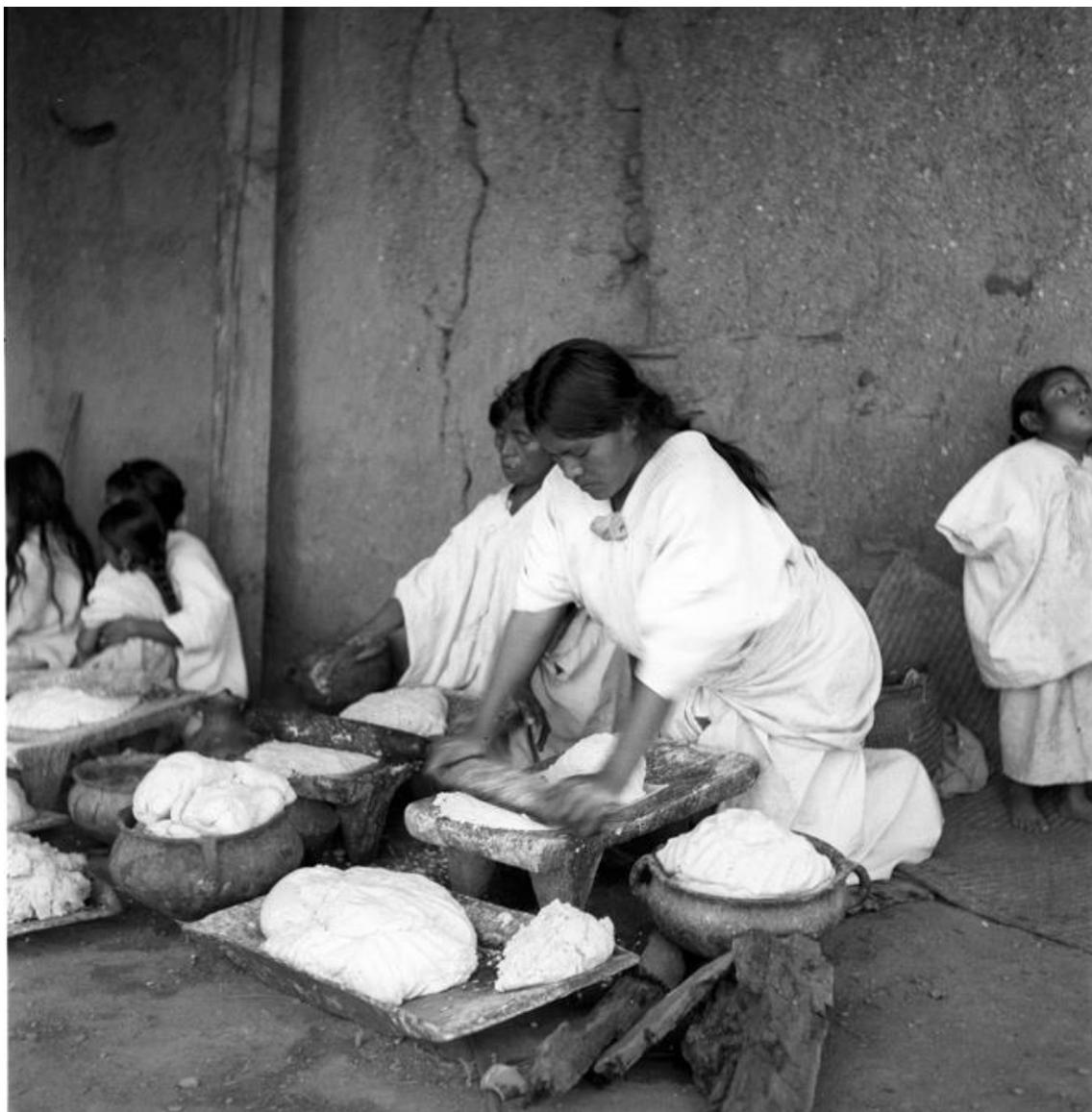


Fig. 53. *Mujeres Yalaltecas moliendo maíz en metate*. Julio de la Fuente Chicoséin. Fotografía en blanco y negro 6x6cm. Número de inventario: 201444. Trabajos de campo en la serie Acciones y vida cotidiana en Yalálag, municipio de Villa Alta, Oaxaca, México. 1939. Anotaciones: Tipos físicos. D.R. Autor / Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

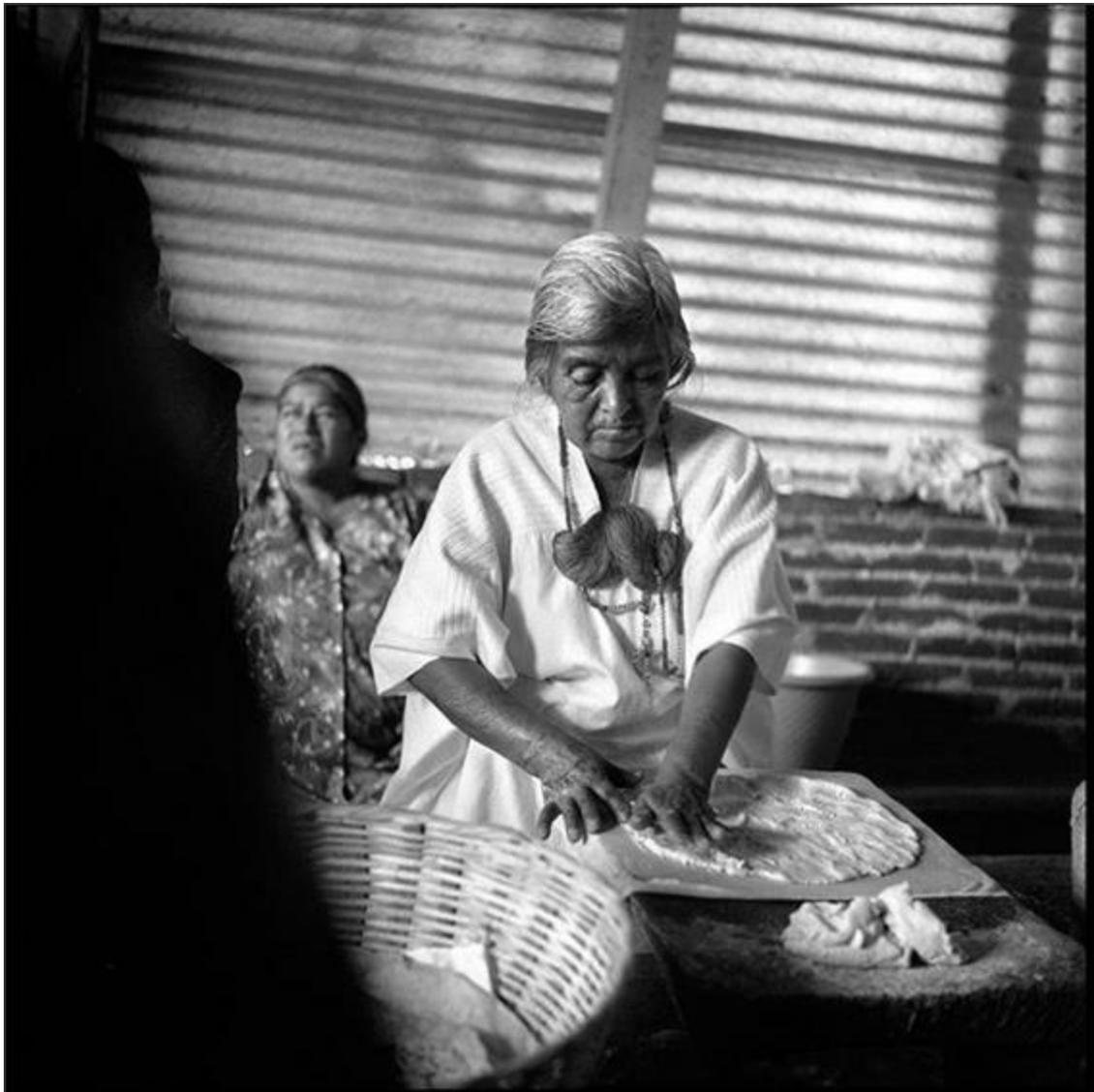


Fig. 54. Imagen tomada de Instagram, página personal de Citlali Fabián. En la descripción de la foto se puede leer “Cada invitada espera su turno para pasar a “echar” una tortilla. Es una manera de contribuir y hacer la fiesta posible. Yo no sé hacer tortillas tan grandes. Espero poder un día no tan lejano” Febrero, 2018. Tomada de: Citlali Fabián, Instagram, consultado el 17 de junio de 2018. <https://www.instagram.com/p/BkJIMUwHW56/?taken-by=citlalifabian>.



Fig. 55. *Entierro en Yalalag*. Lola Alvarez Bravo, 1946. Lola Alvarez Bravo Archive. © 1995 Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation CCP Rights & Reproductions.



Fig. 56. Fotografía realizada en la devolución de octubre del 2018. Eufemia Lonche colocó las fotografías en la cosecha de temporada que se secaba en el corredor de su hogar. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 56. IV Encuentro de Jóvenes Investigadores CAIA, Buenos Aires, Argentina. Fotografía Roberto Holguin.



Fig. 57. Bertha Felipe, retrato escogido por ella. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 58. Genoveva Bautista y Viviana Cano conversando en la II Feria Cultural Yalaltéca, realizada el 28 de marzo de 2018 en las canchas de la plaza principal de la comunidad de Yalálag. Fotografía Ariadna Solis.



Fig. 59. Marga Aceves elaborando un rebozo en su casa. Fotografía Ariadna Solis.