



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

---

**COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA**

**EL TEXTIL INDÍGENA EN MÉXICO  
COMO FUENTE DE INFORMACIÓN FACTIBLE DE  
ORGANIZARSE EN EL ACERVO DE ARTE INDÍGENA  
DE LA COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO  
DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS**

**TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGÍA**

**PRESENTA:  
CYNTHIA DE JESUS RIOS FLORES**

**ASESORA:  
DRA. BRENDA CABRAL VARGAS**



**CDMX,**

**2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Dedicatorias

- A mi madre.** Por representar las raíces y la base de lo que soy.  
Por representar las alas que necesito para lo que seré.  
Porque eres una persona muy importante y valiosa en mi vida y sin tus consejos, tu apoyo y tu amor, nada lograría.
- A mi padre.** Por enseñarme a ser fuerte en todo momento.  
Por darme las armas para salir adelante.  
Por estar conmigo y por ayudarme siempre, tienes toda mi admiración y amor.
- A Yahell.** Porque tu sola existencia le da luz a mi vida.  
Porque eres el amor de mi vida.  
Porque los tiempos que no pudimos estar juntos, los leerás en estas páginas. Te amo con todo mi corazón hijo.

## **Agradecimientos**

A mi asesora Brenda Cabral Vargas, por todo su apoyo y sus valiosas observaciones, pero sobre todo por compartirme su conocimiento y permitirme conocer su gran calidad humana. Mi más profundo agradecimiento.

Al Prof. Hugo Figueroa Alcántara, porque gran parte de mi formación académica se la debo a todas las pláticas y conocimientos obtenidos en sus clases..

A mis sinodales Blanca Estela Sánchez, Patricia de la Rosa y Verónica Méndez; por todo el apoyo recibido con sus valiosas aportaciones en la revisión y culminación de este trabajo.

A Salvador Coeto, por estar conmigo en este proceso, escucharme y aconsejarme, gracias por tu presencia en mi vida.

A Georgina Yuriko Valdez por todas las enseñanzas que siempre he tenido de ti. Pero lo más importante, gracias por tu amistad.

A la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas por permitirme mi primer acercamiento al arte indígena, riqueza cultural invaluable de nuestro país.

A todo el personal de la CDI que me brindó su apoyo para la elaboración de este trabajo, en especial al Dir. Octavio Murillo, al Subd. Rene Bedolla, Subd. Maura Tapia y Alfredo Ortiz.

A mis hermanos y a todos mis amigos, a Guadalupe Hernández y Martha Montes, por todos sus consejos y por la amistad de tanto tiempo.... no quisiera dejar a nadie afuera y ustedes saben que los llevo en mi corazón, gracias por todos sus consejos y por su compañía en esta aventura llamada vida.

<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1. La organización documental</b>	<b>11</b>
1.1. Documento: ¿información o conocimiento?	12
1.2. Definición de organización documental	15
1.3. Etapas que componen la organización documental	16
1.3.1. Selección y adquisición	17
1.3.2. Catalogación	18
1.3.2.1. Análisis documental	19
1.3.2.2. Análisis de forma	19
1.3.2.3. Análisis de contenido	21
1.3.2.4. Códigos de catalogación	21
1.3.2.4.1 La Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD)	23
1.3.2.4.2 La Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Materiales No Libros ISBD (NBM)	23
1.3.2.4.3 Las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA)	24
1.3.2.4.4 Descripción y Acceso a los Recursos (RDA)	26
1.3.2.4.5 Los modelos de control en Museología	28
1.3.3. Clasificación	30
1.3.3.1 Sistemas de Clasificación	31
1.3.3.1.1 Sistema de Clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington (LC)	31
1.3.3.1.2 Sistema de Clasificación Dewey (SCDD)	32
1.3.4. Automatización	33
1.3.4.1. Sistemas de automatización	33
1.3.4.2. Formato Legible por Máquina (MARC)	34
1.3.5. Servicios al público	36

1.3.6. Almacenamiento físico y conservación de los materiales	37
<b>Reflexiones finales</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo 2. El textil indígena en México</b>	<b>40</b>
2.1. Definición de textil indígena	41
2.2. Presencia indígena en México y su producción textil	42
2.3. El textil indígena a través de los tiempos	45
2.3.1. El textil indígena en la época prehispánica	46
2.3.2. El textil indígena en la Conquista	49
2.3.3. El textil indígena en la época Colonial	52
2.3.4. El textil indígena en el México del siglo XVII al siglo XX	53
2.4. Características del textil indígena	55
2.4.1. Vestimenta de las mujeres indígenas	55
2.4.2. Vestimenta de los hombres indígenas	57
2.4.3. Proceso de elaboración del textil indígena	57
2.4.3.1. Fibras textiles	58
2.4.3.2. Hilado	60
2.4.3.3. Teñido	60
2.4.3.4. Técnica de tejido	62
2.4.3.4.1 Telar	62
2.4.3.4.2 Tejido	63
2.4.3.5. Decoración	64
2.5. Iconografía del textil indígena	65
2.5.1. Chinantecos	67
2.5.2. Tzotziles y Tzeltales	68

2.5.3. Zapotecos	71
2.5.4. Totonacos	71
2.5.5. Nahuas	72
2.5.6. Otomíes	73
2.5.7. Mayas	75
2.5.8. Huicholes	75
<b>Reflexiones finales</b>	<b>78</b>
<b>Capítulo 3. Propuesta de organización documental del textil indígena en el Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas</b>	<b>79</b>
3.1. Justificación	80
3.2. El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas	81
3.2.1. Conservación y Restauración	84
3.2.2. Desarrollo de la colección	84
3.2.3. Documentación y Catalogación	85
3.3. Catalogación	87
3.3.1. Procedimiento para la creación de los registros	87
3.3.2. Plantilla de catalogación	88
3.4. Clasificación	97
3.5. Trabajo interdisciplinario	100
3.6. Métodos de difusión, acceso a la información y disponibilidad de los materiales	101
<b>Conclusiones</b>	<b>118</b>
<b>Recomendaciones</b>	<b>120</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>121</b>
<b>Glosario</b>	<b>127</b>

## **Índice de tablas**

Tabla 1. Estructura de RDA	<b>27</b>
Tabla 2. Comparativo entre RCA y RDA	<b>28</b>
Tabla 3. Componentes MARC	<b>35</b>
Tabla 4. Servicios de información	<b>37</b>
Tabla 5. Nombres de los pueblos indígenas de México en español y en su lengua	<b>42</b>
Tabla 6. Colecciones y subcolecciones del Acervo de Arte Indígena	<b>98</b>
Tabla 7. Códigos de Estados y Pueblos Indígenas	<b>98</b>

## **Índice de imágenes**

Figura 1. Huipil chinanteco	<b>68</b>
Figura 2. Rombo	<b>69</b>
Figura 3. Diamante	<b>69</b>
Figura 4. Alacrán	<b>69</b>
Figura 5. Serpiente	<b>69</b>
Figura 6. Santo	<b>70</b>
Figura 7. Señor de Esquipulas	<b>70</b>
Figura 8. Huipil zapoteco	<b>71</b>
Figura 9. Carpeta totonaca	<b>72</b>
Figura 10. Quechquémitl totonaco	<b>73</b>
Figura 11. Quechquémitl otomí	<b>73</b>
Figura 12. Costal para incienso otomí	<b>74</b>
Figura 13. Quechquémitl nahua	<b>74</b>
Figura 14. Huipil tzotzil	<b>75</b>
Figura 15. Xikúri	<b>76</b>
Figura 16. Traje para Mara´akame huichol	<b>77</b>

## Introducción

Nuestro mundo está lleno de información, inclusive los objetos de nuestra vida diaria son un cúmulo de datos: la música que escuchamos, los muebles que utilizamos, las fotografías que adornan nuestra recámara, hasta la ropa que todos los días elegimos para vestir en nuestras actividades diarias son datos. Es la indumentaria un claro ejemplo de la información que nos rodea y específicamente, los textiles indígenas (como tema de este trabajo) son reconocidos como fuentes de información por otras disciplinas, como la antropología, la etnología, la museografía, etc. pero para la ciencia bibliotecológica representan uno de los soportes menos comunes de tratamiento bibliotecológico.

El presente trabajo tiene la finalidad de presentar al textil indígena como un documento viable para organizarse, describirse y resguardarse en un centro documental. Si bien, la museología es la ciencia más involucrada en el tratamiento de estas obras con fines de conservación y exhibición, también la bibliotecología cuenta con elementos suficientes para su descripción y tratamiento.

Los elementos que se incluyen para organizar los contenidos de los objetos tridimensionales, representan una alternativa factible de llevarse a cabo como un método de organización para poner al alcance del público interesado, piezas de arte indígena que representan información histórica y cultural de México.

Y que mejor representante de nuestra cultura, que esta manifestación que se advierte a primera vista: la indumentaria indígena.

El trabajo que se presenta, está estructurado en tres capítulos; el primero, contiene algunas normas nacionales e internacionales para el tratamiento de objetos tridimensionales; lo cual, da la pauta para tener bases fundamentadas en la creación de registros catalográficos y además se presentan los elementos a considerar.



El segundo capítulo muestra al textil indígena en sus diferentes facetas: desde su elaboración hasta su significado ya como una prenda representativa de un grupo indígena o de una época. También se presenta una muestra iconográfica de algunos grupos indígenas, que concentran la mayor población indígena de México.

El último capítulo presenta una guía para la catalogación, clasificación y estandarización para la organización y descripción de los textiles indígenas; así como los elementos considerados en la creación de un catálogo electrónico que pone a disposición de los usuarios, la consulta de las piezas de arte indígena del Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Con las conclusiones, recomendaciones y bibliografía se concreta el trabajo que pretende servir de guía y como un primer acercamiento a la organización y descripción de textiles, y en su momento, a otros materiales tridimensionales.



## *Capítulo 1*

### *La organización documental*

---

*La imaginación es más importante que el conocimiento*

*Albert Einstein (1879-1955)*



Pensar en la organización documental, remite directamente al documento: ¿Qué se entiende por documento?, ¿Cuáles son los tipos de documentos que existen? Y lo más importante ¿qué se puede obtener de un documento?; estas interrogantes definirán al objeto que se analizará como un ente posible de organizarse y resguardarse para la recopilación de la información contenida en él.

### **1.1 Documento: ¿información o conocimiento?**

Un documento, es una cosa que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado (Real Academia Española, 2016), será entonces, el medio por el cual se obtendrán datos significativos, que posteriormente se transformarán en información o conocimiento, en este punto surge la interrogante ¿la información se contrapone del conocimiento?

La UNESCO (2005) en su documento titulado *Hacia las sociedades del conocimiento* define la información como: un instrumento del conocimiento, pero no es el conocimiento en sí. La información, que nace del deseo de intercambiar los conocimientos y hacer más eficaz su transmisión, es una forma fija y estabilizada de éstos que depende del tiempo y de su usuario: una nota es fresca o no lo es. (p. 19); presenta además la postura de Castells quien menciona que son datos que han sido organizados y comunicados (Castells citado en UNESCO, 2005, p. 230).

Taylor (2009) plantea que la información es necesaria para cualquier ser humano y tenerla organizada permite que esta sea resguardada para la posteridad, para que la humanidad tenga acceso a ella y presenta la importancia que indiscutiblemente tiene la información para los seres humanos ya sea como nota informativa, o el estudio de un tema que permita obtener un conocimiento.

Por otra parte, Daniel Bell (2005) define al conocimiento como un conjunto de formulaciones organizadas de hechos o ideas que presentan un juicio razonado



o un resultado experimental transmitido a otros por un medio de comunicación de forma sistemática (Daniel Bell citado en UNESCO, 2005, p. 230).

Las anteriores definiciones presentan dos nociones diferentes con las que el ser humano trata los datos recibidos del mundo que le rodea, pudiéndolos convertir en información o conocimiento; sin embargo, a pesar de ser diferentes, la información y el conocimiento, convergen, en ocasiones, simultáneamente y tienen en común su organización, ya que el documento o soporte que almacene la información deberá contar con un arreglo que nos permita tener acceso a ella y que ello nos genere o no un conocimiento; sin embargo la organización es indispensable para localizar los datos.

Los documentos pueden presentarse en muchos formatos: electrónicos, impresos, tridimensionales, entre otros que Amat (1988) define como: “todo conocimiento fijado materialmente sobre un soporte que puede ser utilizado para consulta, estudio o trabajo, siendo una herramienta indispensable para transmitir conocimiento, ideas y dar testimonio de los hechos” (p.19).

López Yepes (2007) menciona que un documento debe tener un proceso de análisis documental que potencie la transmisión y difusión del mismo, definiendo al proceso documental como “información sobre información que posibilita la obtención de nuevos conocimientos informativos” (López citado en Clausó, 2007, p. 24).

La autora Nuria Amat (1988) presenta la siguiente clasificación de documentos; en la cual, se ordenan los documentos por su soporte y por la información que contienen de acuerdo a dos criterios:

*Por su naturaleza.*

- Textuales (libros, revistas, catálogos)
- No textuales
  - o Gráficos e iconográficos
  - o Sonoros audiovisuales



- Electrónicos
- Documentos en otros materiales (más bien se refiere a los materiales que son documentos en sí mismos)

*Por su contenido*

- Documentos primarios. Originales en su totalidad, presentadas íntegramente. Se encuentran al alcance del público en general. (libros, revistas, actas, normas, catálogos, literatura gris, patentes, traducciones) (p.53)
- Documentos secundarios. Hacen referencia a documentos primarios y se presentan a modo de inventarios o resúmenes de publicaciones primarias. (Boletines de resúmenes, boletines bibliográficos, boletines de índices, de sumarios, catálogos de bibliotecas y catálogos colectivos) (p. 74)
- Documentos terciarios. Elaboración de informaciones procedentes de los documentos secundarios, como listas de publicaciones secundarias. (Bibliografías de Bibliografías y las Bibliografías críticas selectivas). (p.20)
- Literatura de referencia. Son obras impresas o bien bases de datos de consulta continua y constante, de utilización frecuente, de orientación, de consulta fácil, etc. (diccionarios, enciclopedias, monografías, anuarios, mapas).(p.81)

Esta clasificación comprende los documentos en todas sus presentaciones desde el formato hasta el nivel de información que contienen y que los convierte en fuentes primarias o secundarias de información.

Teniendo definida la categoría del documento que desea organizarse para su posterior recuperación, resulta importante definir la organización documental para conocer los elementos que la integran.



## 1.2 Definición de organización documental

La definición básica de organizar, según la Real Academia Española de la Lengua es: “establecer o reformar algo para lograr un fin, coordinando las personas y los medios adecuados” (Real Academia Española, 2016) y sumándola a la definición, que se trató en el apartado anterior, de documento, se puede decir que la organización documental es la coordinación de medios o personas para establecer algo, en este caso al documento, como un medio para informar un hecho o brindar un conocimiento.

Urrego (2015) define la organización documental como una serie de actividades especializadas de carácter intelectual, informático y administrativo, que tienen como fin generar catálogos para brindar un acceso adecuado y uniforme al conocimiento para aportar al desarrollo de los servicios de información en las unidades de información.

Por su parte, Escamilla (1999) mencionaba que “parte de la disposición y arreglo de los medios de comunicación relacionada con el ordenamiento y control del mundo de la publicación y de las publicaciones. La función primordial de esta organización bibliográfica es lograr que todo documento sea adecuadamente publicado, almacenado y registrado; en tanto que su objetivo es permitir la identificación, selección y localización de esos documentos según la necesidad de los usuarios” (Escamilla, 1999, p. 113).

Y de Miguel y Piatinni (1997) definen un sistema de información como un conjunto de elementos ordenadamente relacionados entre sí de acuerdo con unas reglas que aporta al sistema objeto (es decir, a la organización a la cual sirve y que le marca las directrices de funcionamiento) la información necesaria para el cumplimiento de sus fines, para lo cual tendrá que recoger, procesar y almacenar datos, procedentes tanto de la misma organización como de fuentes externas, facilitando la recuperación, elaboración y presentación de los mismos (de Miguel y Piatinni citado en Tramullas, 1997, p. 220)



Las anteriores definiciones giran en torno de mantener un orden en los documentos, que nos permita identificarlos como una entidad de información que genere la adquisición de algún tipo de conocimiento, en donde la suma de todos los trabajos del profesional de la información permita recuperar y utilizar dicho conocimiento.

Es así como para fines de este trabajo, se elige el término organización documental, porque incluye todo un proceso o etapas, por las que debe pasar un documento para ponerlo al alcance de los usuarios.

Dichas etapas forman parte del quehacer bibliotecológico, en donde inclusive los profesionales de esta área son creadores mismos de nuevos documentos, que finalmente vuelven a resultar en información factible de ser organizada y utilizada para obtener un conocimiento. A continuación se desglosan cada una de estas etapas.

### **1. 3 Etapas que componen la organización documental**

Siendo primordial contar con herramientas que faciliten y unifiquen el trabajo; así como normas que sirvan de parámetros para obtener buenos resultados, los ideales de la organización documental han sido trabajados a profundidad desde finales del s. XIX y todo el s. XX, resultando en parámetros internacionales y herramientas como los sistemas de clasificación y reglas de catalogación que son columna vertebral del trabajo bibliotecológico.

En este punto es importante señalar que el quehacer bibliotecario, se divide en diversas etapas que conducen al destino final del documento; por ello, los documentos al ingresar a una unidad de información presentan un ciclo de vida integrado por las siguientes etapas:

- Selección y adquisición
- Catalogación y clasificación
- Automatización



- Servicios al público
- Almacenamiento físico y conservación

Estos son los procesos que integran el trabajo completo de la organización documental; sin embargo, para fines de este trabajo se dará mayor enfoque a los procesos de catalogación y clasificación presentando una somera explicación de las demás etapas.

### **1.3.1. Selección y Adquisición**

El sustento de las unidades de información se concentra en estas actividades, Clausó (2007) las define como operaciones de entrada ya que es “el acto de elegir los documentos que la unidad de información desea adquirir” (p. 25) teniendo en cuenta los tipos de usuarios a los que se les proporcionará la información y apoyándose de herramientas como bibliografías, catálogos de editores o críticas de los materiales que ayuden a elegir los materiales más idóneos y aprovechables.

Una vez seleccionados los materiales se adquieren en alguna de las siguientes modalidades:

- Compra: es la forma en la que se adquiere la mayor parte de los materiales, de acuerdo a los recursos asignados en un centro de documentación
- Depósito legal
- Canje: mediante un compromiso bilateral se pueden obtener materiales mediante el cambio entre dos instituciones con intereses recíprocos
- Donación: es la forma de adquirir continuamente más materiales, mediante acuerdos institucionales (Clausó, 2007, p. 24).

En el campo de la museología los materiales tridimensionales, también se pueden obtener mediante:

- Depósitos: donde se mantienen piezas por un tiempo más o menos prolongado, pudiendo ser retirado en cualquier momento por su propietario



- Préstamos: donde se entrega temporalmente el objeto, firmando un convenio para que sea devuelto, sistema común para las exposiciones temporales
- Recolección: nos permite obtener piezas directamente del terreno, como resultado de una campaña de excavación arqueológica (Hernández, 1994, p. 123).

Además, se contempla documentar la forma de ingreso de la pieza, numerar la pieza, dándole un número de registro único; mantener el registro en un inventario que según la CIDOC-ICOM, contenga al menos nueve atributos básicos:

- a. Nombre del museo o institución
- b. Número de registro
- c. Nombre del objeto
- d. Clasificación genérica
- e. Historia del objeto
- f. Descripción
- g. Forma, fuente y fecha de ingreso

(Hernández, 1994, p. 123)

Y el catálogo electrónico será el que describa con mayor precisión los puntos anteriores con nuevos campos que amplían la información del objeto.

### **1.3.2. Catalogación**

Es el proceso que identificará al documento por medio de sus elementos descriptivos, López Yepes (2004) define la catalogación como el proceso de identificar y localizar un documento por medio del establecimiento de los puntos de acceso (autorías, títulos o temático) y la asignación de una signatura topográfica con la que se completa la referencia bibliográfica producto de la descripción bibliográfica, basándose en las reglas establecidas en los ámbitos internacionales y nacionales (p. 267).



Además de identificar los elementos que permitan recuperar al documento, existen niveles de catalogación que brindan la opción de profundizar en la información o en los elementos que componen el registro bibliográfico. Acordes a las políticas institucionales y las necesidades identificadas de los usuarios potenciales, a continuación se describen los procesos que permiten profundizar en el rescate de la información de un documento.

### **1.3.2.1 Análisis documental**

Identificar un documento dentro del mundo de la información requiere ejecutar las operaciones relacionadas con el análisis de forma y de contenido. Sin olvidar que previo al análisis de los materiales, se genera un registro que prepara un inventario de los documentos que han entrado en el centro (Clausó, 2007, p. 24).

Cada uno de estos análisis tiene la finalidad de presentar los datos bibliográficos de una obra dentro del control bibliográfico, que permite búsquedas más refinadas de los materiales. Estos procesos son la columna vertebral de la organización documental, si bien, cada uno de los elementos que componen la organización son importantes, aquí es donde se alcanza la cúspide en cuanto a definición, descripción, ubicación y acomodo físico.

López Yepes (2007) define este análisis como el conjunto de operaciones que permiten desentrañar del documento la información en él contenida, concretando su actuación en el análisis formal y de contenido (López Yepes citado en Clausó, 2007, p. 29). A continuación se desarrolla cada uno de estos análisis.

### **1.3.2.2 Análisis de forma**

Este análisis comprende la descripción bibliográfica, que resulta en un registro catalográfico con los datos para identificar unívocamente un documento.



De acuerdo con Ariel Rodríguez (2004) la descripción bibliográfica “tiene como propósito identificar, describir y transcribir los datos bibliográficos de todo tipo de documento para ser representado en los diversos catálogos que se encuentran en las bibliotecas. También sirve para determinar los puntos de acceso por los cuales es posible recuperar los elementos del registro bibliográfico” (Rodríguez citado en Figueroa, 2004, p. 15).

La descripción bibliográfica reúne los datos mínimos para la identificación de un documento, lo que para María Rosa Garrido Arilla (1999) es “la operación de la catalogación descriptiva en la que se exponen, de acuerdo con unos programas, todas aquellas unidades informativas, que permiten identificar e individualizar formalmente cualquier tipo de documento, bajo referencias bien precisas, que contienen los datos externos del documento, que le distinguen de los restantes” (p.29).

En este proceso la prioridad es identificar el tipo de ítem que se catalogará ya que al contar con diversas formas en que se puede presentar la información se requiere identificar características particulares, físicas e intelectuales del documento para encontrar los datos bibliográficos que se necesitan para la descripción y en consecuencia el nivel de registro bibliográfico que se generará.

La catalogación abarcará la creación de los encabezamientos, a través de los cuales se accede al registro descriptivo, dando como resultado el registro bibliográfico que tomará forma de acuerdo con los criterios, normas y experiencia del catalogador; por lo que, las siguientes tres normas internacionales para la descripción bibliográfica son de gran importancia: la Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD); las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCA) y las reglas para la Descripción y Acceso a los Recursos (RDA).



### **1.3.2.3 Análisis de contenido**

Dentro de este proceso se estudian, identifican y seleccionan conceptos que representen el contenido de los documentos, traduciéndolos a un lenguaje documental, con la finalidad de garantizar su directa relación y coherencia. Comúnmente se utilizan herramientas como los tesauros o lenguajes controlados.

Clausó (2007) lo considera un análisis interno que se ocupa del mensaje contenido en el documento para identificarlo, se construye de dos operaciones fundamentales, la indización y el resumen; la indización es la operación donde se expresa la materia principal de un documento, mediante un número dado de términos que representan las características de dicha materia; y para García Gutiérrez es una técnica del tratamiento documental utilizada para la descripción del contenido de documentos o demandas documentales que posibilita la elaboración de estrategias de recuperación mediante conceptos o materias (p. 47).

Es así como la indización resulta del trabajo catalográfico ya que al definir con mayor profundidad y precisión la temática del documento, éste se podrá recuperar mediante términos normalizados.

### **1.3.2.4 Códigos de catalogación**

Las normas que regulan el trabajo catalográfico reflejan las aportaciones de distintas personas e instituciones con el interés de construir una estructura que unifique y permita recuperar la información, sin importar idioma o país de origen.

Dentro del ámbito bibliotecológico el tema no es nuevo, ya que desde el s. XIX ya se presentaban ideas para catalogar este material y darle un tratamiento adecuado. Otlet y Lafontaine son los pioneros en este tema, poniendo énfasis en la organización documental, “ellos crearon la oficina Internacional de



Bibliografía Sociológica en 1893 y el Instituto Nacional de Bibliografía en 1895, como resultado de la Conferencia Internacional de Bibliografía celebrada el mismo año, con la idea de generar un repertorio bibliográfico universal”, cuya finalidad principal era sistematizar la literatura corriente y retrospectiva sin importar idioma, materia o nacionalidad con el apoyo y la unión de los esfuerzos bibliográficos realizados en cada país (Clausó, 2005, p.19).

La institucionalización de la actividad documental significó un gran comienzo en la transformación de la visión, tratamiento y utilización de los documentos; sin embargo la limitante más significativa fue la manera de asentar las fuentes.

Por lo que, surge la necesidad de un acuerdo internacional para normalizar y unificar los datos que presentan los documentos. Los organismos internacionales de comunidades bibliotecarias como la IFLA, UNESCO, ISO y ALA llevaron a cabo la normatividad bibliográfica en varias ocasiones a partir de mediados del s. XX, además de que el desarrollo tecnológico abrió las puertas para conseguir el control bibliográfico.

Actualmente se dispone de varios recursos que facilitan el control bibliográfico, empezando desde el control al momento mismo de publicar una obra hasta llegar a la adquisición y almacenamiento de los materiales, los sistemas de préstamo, el arreglo de los materiales en las bibliotecas, el registro en diversas formas de bibliografías y en bases de datos.

Según la Dra. Escamilla (1999) “si se logra una integración total, el conjunto de todos estos medios de control constituirá un sistema de organización bibliográfica, auxiliada por la moderna tecnología de que se dispone”; realmente, lograr unificar todos los procesos por los que pasa el libro, desde la editorial, pasando por la biblioteca y finalmente el lector; resulta una tarea ambiciosa y ardua (Escamilla, 1999, p. 115).

A continuación se presentan los tres códigos más utilizados en México, recopilando una breve semblanza de algunos apartados que manejan el



tratamiento de los objetos tridimensionales, ya que son los materiales desarrollados en el último capítulo del presente trabajo.

#### **1.3.2.4.1 La Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD)**

Gracias a la Reunión Internacional de Expertos en Catalogación organizada por el Comité de Catalogación de la IFLA en Copenhague en 1969, se establece la Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada que regirá la forma y el contenido de la descripción bibliográfica. Las ISBD nacen con la intención de crear parámetros que permitieran el intercambio internacional de información por medio de estándares de descripción bibliográfica.

La primera de las ISBD que se creó de acuerdo con la reunión, fueron las ISBD (M) publicadas en 1971 como un conjunto de recomendaciones. El alcance de estas normas va dirigido en primer lugar a los registros bibliográficos realizados por agencias bibliográficas nacionales y en segundo lugar a los registros bibliográficos de otras agencias de catalogación, ya sean por máquina o de forma impresa. (ISBD, 1993, p. 5).

#### **1.3.4.2 La descripción bibliográfica internacional normalizada para materiales no libros ISBD (NBM)**

Alrededor de 1973 se comprobó que la información impresa no era el único medio de transmisión documental; por lo que, el Consejo General de la IFLA de Grenoble en 1973 recomendó la creación de un Grupo de Trabajo para ISBD (NBM), el cual; comenzó en 1975 los trabajos que después de dos años dieron como resultado el texto completo.

El comité de catalogación de la IFLA en 1977 publica las ISBD (G) con normas internacionales que se adecuan a todas las clases de materiales bibliotecarios; y siendo que al mismo tiempo se estaban desarrollando las ISBD (NBM), es en la misma fecha que se publica la primera edición, ajustadas a la estructura de la ISBD (G).



A partir de 1977 el Comité Permanente de la Sección de Catalogación de la IFLA, acordó que todos los textos de las ISBD estarían vigentes durante 5 años, tras los cuales se consideraría la revisión de todos los textos o de algunos en particular.

La ISBD (NBM) incluye un índice y cinco apéndices.

El primer apéndice proporciona una recomendación normalizada general para aplicar a la técnica especial de descripción en varios niveles. El segundo apéndice lleva a cabo una aplicación del avance señalado con anterioridad para que sirva de ayuda a los usuarios que trabajan con publicaciones orientales. El tercer apéndice contiene las listas de las designaciones específicas y generales del material, dando definiciones de las diversas categorías de materiales que cubre la ISBD (NBM). El cuarto apéndice ofrece las abreviaturas que se recomiendan para registros en lengua española. Por último, el quinto apéndice presenta los ejemplos confeccionados que dan una demostración del resultado de la aplicación de las normas ISBD a todas las áreas de un registro.

Se entienden como documentos no librarios monográficos a toda una gama de materiales, cuyo fin primordial es la transmisión de ideas, información o contenido estético (ISBD, 1993, p. 5).

#### **1.3.2.4.3 Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA)**

En el afán de buscar principios uniformes para el registro de la información se desarrollan estas reglas, las cuales tienen su origen en las reglas impresas en el Catálogo del Museo Británico de 1841 elaboradas por Panizzi. Después Charles Coffin Jewett compila en 1853 el primer código de catalogación y propone la creación de un catálogo colectivo nacional de las bibliotecas norteamericanas.

Posteriormente en 1883 en la reunión de la ALA en Nueva York se establecieron un conjunto de reglas para la catalogación que fueron publicadas



en el *Library Journal*, pero fue Charles Ammi Cutter quien mejoraría estas reglas para después publicarlas en 1904.

Las reglas de Cutter sirvieron como base del *Catalog rules, autor and title entries*, editado por la ALA en 1908 y que sería *nombrado Anglo-American Cataloguing Rules* en Gran Bretaña, en cooperación con la *Library Association* (Rodríguez, 2013; p.11).

Estas reglas junto con las reglas de la Biblioteca del Congreso comenzaron a usarse en varias bibliotecas; por lo que se intenten integrar ambas propuestas en los Principios de Catalogación de París de 1961 y posteriormente el trabajo se materializa con la primera edición de las Reglas de Catalogación Angloamericanas en 1967. (Rodríguez, 2013; p.11).

Sin embargo; García (2005) plantea la insatisfacción que se tuvo con esta primera edición de las RCA, ya que no abarcaba el tratamiento documental de los diferentes soportes en los que podría presentarse la información. Por ello, en la reunión del 29 de marzo de 1974 en Chicago, los delegados de las Bibliotecas Nacionales de Canadá, Reino Unido y Estados Unidos, acuerdan elaborar la segunda edición de las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA2) (García, 2013, p. 58).

Después de un arduo trabajo de recopilar los estándares de las diferentes normas, que habían surgido para abarcar el tratamiento de todos los tipos de soporte, es en 1978 cuando se publican las RCAA2 y posteriormente se publican diferentes revisiones y actualizaciones que fueron enriqueciendo estas normas para “favorecer la cooperación internacional con el fin de generar e intercambiar información bibliográfica” (García, 2013, p. 61).

Las RCAA2, revisión 2002 fue la última en realizarse y específicamente el capítulo 10, da el tratamiento específico de los materiales tridimensionales, en donde establece que la fuente principal de información es el objeto mismo junto con cualquier material impreso complementario (RCAA2, 1998, p. 267)



#### **1.3.2.4.4 Descripción y Acceso a los Recursos (RDA)**

RDA se plantea como un modelo conceptual diseñado para el entorno digital. Estructurado sobre los tres grupos de entidades que se deben consignar en los registros bibliográficos (descripción, acceso a los datos bibliográficos y acceso por materias) y agrega la terminología más adecuada para el entorno tecnológico.

Se publica en línea a través de RDA Tool Kit en junio de 2010, con la intención de ser un conjunto de instrucciones acordes al nuevo entorno tecnológico existente y en 2013 la Library of Congress comienza a utilizar RDA junto con otras bibliotecas alrededor del mundo (García, 2013, p.278).

En el año 2015 se presenta RDA traducida al español e integrada a RDA toolkit bajo el título: RDA: recursos, descripción y accesos (Godínez, 2016, p.38)

Las bases principales para el borrador de RDA se obtuvieron de los siguientes trabajos, contemplándose como la suma de “conceptos catalográficos con diferentes esquemas de codificación en los entornos electrónicos” (Picco, 2012):

- a) FRBR Requerimientos funcionales de los registros bibliográficos que fungen como un “modelo teórico para representar los conceptos y las relaciones y como un vocabulario para describir los niveles de representación y potencialmente, nuevas formas de visualizar la información en los OPAC’s” (Picco, 2012)
- b) FRAD Requisitos Funcionales para Registros de Autoridad surgidos en 2009
- c) Nueva declaración de principios internacionales de catalogación para su aplicación a los catálogos en línea de las bibliotecas

El código se divide en 10 secciones que incluyen una introducción que explica el alcance del nuevo código, establece cuales son los elementos básicos que hay que registrar y cuál sería el capítulo específico para el tratamiento de los diferentes materiales.



La autora Paola Picco, desglosa la estructura de RDA, en la siguiente tabla:

**Tabla 1. Estructura de RDA**

Introducción	Propósito y alcance. Objetivos y principios. Estructura. Elementos básicos (core elements). Puntos de acceso. Ejemplos y codificación de los datos a partir de las RDA.
<b>SECCIÓN 1-4 REGISTRO DE ATRIBUTOS</b>	
Sección 1. Manifestación-Ítem (Entidades del modelo FRBR)	Instrucciones generales para registrar los atributos de las manifestaciones y de los ítems.
Sección 2. Obra-expresión (Entidades del modelo FRBR)	Instrucciones generales para registrar atributos de la obra y expresión. Identificación de las obras y expresiones. Descripción del contenido.
Sección 3. Persona, familia y entidad corporativa (Entidades del modelo FRAD)	Instrucciones generales para registrar los atributos de las personas, familias y entidades corporativas. Identificación de las personas, familias y de las entidades corporativas.
Sección 4. Concepto, objeto, evento y lugar. (Entidades del modelo FRBR)	Instrucciones generales para el registro de los atributos y la identificación de los conceptos, objetos, eventos y lugares. Se incluye solo el capítulo general y el referido a la identificación de los lugares, los otros se encuentran en desarrollo.
<b>SECCION 5-10 REGISTRO DE RELACIONES</b>	
Sección 5. Primarias entre la obra, expresión, manifestación y el ítem (Relaciones del modelo FRBR)	Instrucciones generales para el registro de las relaciones primarias.
Sección 6. Personas, familias y entidades corporativas (Relaciones definidas por el modelo FRAD)	Instrucciones generales para el registro de las relaciones asociadas con una persona, familia, entidad corporativa con un recurso. Relación entre las personas, familias, entidades corporativas con una obra, expresión, manifestación e ítem.
Sección 7. Hacia los conceptos, objetos, eventos y lugares. (Relaciones definidas por el modelo FRBR)	Capítulo 23. Instrucciones generales para el registro del tema de una obra (Capítulo que se encuentra en desarrollo)
Sección 8. Entre las obras, expresiones, manifestaciones e ítems (Relaciones primarias del modelo FRBR)	Instrucciones generales para el registro de las relaciones entre las obras, expresiones, manifestaciones e ítems. Relaciones entre obras, expresiones, manifestaciones, ítems.
Sección 9. Entre las personas, familias y las entidades corporativas. (Relaciones definidas por el modelo FRAD)	Instrucciones generales para el registro de las relaciones entre personas, familias y entidades corporativas. Entre personas, familias y entidades corporativas.
Sección 10. Entre los conceptos, objetos, eventos y lugares. (Relaciones definidas por el modelo FRBR)	Capítulo 33. Instrucciones generales para el registro de las relaciones entre conceptos, objetos, eventos y lugares (capítulos en desarrollo).

*Fuente: Picco, Paola. "RDA, el nuevo código de catalogación: cambios y desafíos para su aplicación". En: Revista Española de Documentación Científica, 35, 1, ene.-mar., 145-173, 2012. Recuperado en: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/727-1218-1-PB.pdf>.*



Es así como el nuevo código RDA, amplía las posibilidades de dar tratamiento y organización documental a nuevos materiales que proporcionan información y conocimiento.

Las RCA2 representan un conjunto de reglas con una larga historia; sin embargo, es bien sabido el rápido avance tecnológico que caracteriza el siglo XXI, por lo que el surgimiento de las RDA, brindan la posibilidad de organizar de mejor manera el universo de la información que el día de hoy se presenta en diferentes formatos. Haciendo un análisis de los dos formatos, se puede decir que los principales cambios son:

**Tabla 2. Comparativo entre RCA y RDA**

RCA	RDA
Descriptores para materiales impresos, que desarrollen un catálogo en ficha	Metadatos que describen a los recursos de información en diferentes y diversos soportes
Se manejan términos especializados en el área documental como: autor, compositor, encabezamiento	Terminología más directa, ejemplo: creador, punto de acceso
Uso generalizado de abreviaturas	Se eliminan las abreviaturas y se presenta la información completa, tal y como aparece en la fuente.
Uso de abreviaturas para identificar errores: [sic.] [i.e]	Captura completa de los datos, tal y como aparece en la fuente, con posteriores notas completas, ejemplo: Título debe leerse como:
Uso de DGM (Designación General del Material)	Nuevos campos reemplazan el uso de DGM: Tipo de contenido, tipo de medio, tipo de soporte

Fuente: Tabla de autoría propia, 2015

#### 1.3.2.4.5 Los modelos de control en Museología

El campo de la Museología es la ciencia que enfoca sus estudios en las colecciones de objetos tridimensionales; por lo que se considera relevante mencionar el siguiente modelo que describe el tratamiento que da esta ciencia a dichos objetos, en un país hermanado con México: España.

En España se tienen las “Instrucciones para la redacción del Inventario general, Catálogos y registros en los Museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos de 1942” (Hernández, 1994, p. 142) en donde se diseñan las normas a seguir para elaborar:



- Inventario general: que brindará la identificación de cada una de las piezas con elementos básicos de nombre, materia, dimensiones, peso, forma de ingreso, entre otros.
- Catálogo sistemático: que aportará las características artísticas, científicas e históricas, ordenando los registros mediante el criterio cronológico-cultural
- Catálogo monográfico: proporcionará la información sobre los trabajos y estudios que se hayan realizado sobre la pieza

Siguiendo con estas normas en 1982, se actualizan estas instrucciones, publicando el trabajo sobre Sistemas de Documentación para Museos en colaboración con el ICOM, donde se estructura la documentación de las piezas con los siguientes elementos:

- Ingreso de la pieza
- Registro y numeración de la pieza
- Elaboración de la ficha de inventario
- Realización de fichas de catálogo (Hernández, 1994, p. 142)

Además, el Comité Internacional del ICOM para la documentación (CIDOC) y el Centro de Documentación UNESCO-ICOM (creado en 1946 y situado en la Secretaría General del ICOM de la UNESCO en París) han establecido normas de aplicación universal (Hernández, 1994, p. 142).

Finalmente, en México, cabe mencionar otra herramienta específica para el tratamiento de las piezas de arte indígena el “Manual de Diferenciación del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías” (FONART, 2009); el cual, fue elaborado por expertos en arte indígena y brinda las pautas para conocer y revisar el historial de una pieza, presenta definiciones y un diagrama estructurado que permite evaluar cada característica de una pieza para tener un enfoque más preciso a la hora de su clasificación.



### 1.3.3 Clasificación

Es considerada un lenguaje de notación que representa el contenido conceptual de un documento; y mediante esta notación se podrá ordenar físicamente en la estantería correspondiente, agrupando los materiales bibliográficos sobre un mismo tema o con características similares. Martínez de Sousa (2004) la define como un conjunto de objetos, hechos o conceptos en cierto número de clases o categorías según un principio de jerarquización lógica (p.178).

Para Van Slype clasificar se refiere a “convenciones artificiales que consideran al conocimiento dividido en una serie de apartados y, por tanto, sitúan el documento de forma sintética, más amplia” Van Slype citado en López, 1995, p.132).

Como una operación eminentemente intelectual, propia del conocimiento humano, que trata de discernir el contenido fundamental de los documentos (temas o temas principales) para formalizarlos y representarlos con la ayuda de un lenguaje preestablecido lo define Pinto Molina, quien también menciona que el objetivo principal de la clasificación es el permitir el agrupamiento de materias o relaciones en clases, a fin de poder almacenar y recuperar con posterioridad la información (Pinto Molina en López, 1995, p. 138).

Desmenuzar un documento en temas que engloben el contenido del mismo, requiere de un análisis preciso de concentración absoluta; ya que, de esta operación dependerá la recuperación del documento dentro del universo temático correcto.

Por otra parte, el resumen es la presentación abreviada del contenido de un documento original, al elaborar un registro catalográfico se genera esta herramienta que proporciona mayor precisión en la ubicación del tema del material.



Los resúmenes más utilizados son los indicativos, descriptivos (abstracts), analíticos y críticos. Para López Yepes (2007) el resumen es separar lo sustancial de lo accidental y asegurar el conocimiento de la verdadera aportación científica (López Yepes citado en Clausó, 2007, p. 50). Es así, como el resumen le brinda al usuario de forma precisa y abreviada el contenido de un documento.

### **1.3.3.1 Sistemas de clasificación**

Las herramientas que nos permiten organizar el conocimiento de manera lógica y sistemática por medio de clases son los Sistemas de Clasificación. Estos sistemas permiten asignar un tema definido al ítem y ubicar sus datos para la recuperación dentro de la unidad de información de manera fácil.

A nivel mundial, los sistemas de Clasificación más utilizados son el Sistema de Clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington (LC) y el Sistema de Clasificación Dewey (SCDD).

Sin olvidar, que existen otros sistemas de mayor o menor complejidad, (como el Sistema Decimal Universal) que aún siguen vigentes en muchos centros documentales; además, la creación de clasificaciones locales, proporcionan otra alternativa para ser más específicos a las necesidades de organización (física y temática) y recuperación de información de cada centro.

#### **1.3.3.1.1 Sistema de Clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington (LC)**

En 1897 Herbert Putnam crea este sistema de clasificación sobre las bases del CCD, pero en comparación, presenta mayor flexibilidad, las materias están representadas por una letra, las cuales combinándose con otras letras y números específica la temática. Este sistema de clasificación es el designado para todas las bibliotecas de Estados Unidos, además de ser el más utilizado fuera de las fronteras estadounidenses (Rodríguez, 2013, p.13).



El sistema se compone de las siguientes clases principales:

A	<i>Obras generales</i>		<i>América Inglesa,</i>	P	<i>Lengua y</i>
B	<i>Filosofía,</i>		<i>Holandesa,</i>		<i>literatura</i>
	<i>psicología,</i>		<i>Francesa y Latina</i>	Q	<i>Ciencia</i>
	<i>religión</i>	G	<i>Geografía.</i>	R	<i>Medicina</i>
C	<i>Ciencias Auxiliares</i>		<i>Antropología.</i>	S	<i>Agricultura</i>
	<i>de la Historia</i>		<i>Recreo</i>	T	<i>Tecnología</i>
D	<i>Historia, General</i>	H	<i>Ciencias Sociales</i>	U	<i>Ciencia militar</i>
	<i>y Antigua</i>	J	<i>Ciencia Política</i>	V	<i>Ciencia naval</i>
E	<i>Historia, General</i>	K	<i>Derecho</i>	Z	<i>Bibliografía,</i>
	<i>y Antigua</i>	L	<i>Educación</i>		<i>biblioteconomía,</i>
F	<i>Historia Local de</i>	M	<i>Música</i>		<i>recursos</i>
	<i>los Estados</i>	N	<i>Bellas Artes</i>		<i>informativos</i>
	<i>Unidos y de</i>				<i>(general)</i>

### 1.3.3.1.2 Sistema de Clasificación Dewey (SCDD)

Melvin Dewey desarrolla este sistema en 1876, mientras trabajaba como bibliotecario en el Amherst College (Massachusetts, USA), divide el conocimiento en diez grandes clases las cuales se subdividen en diez clases cada una. Este sistema ha sido modificado 23 veces, siendo la edición de 2012 la más reciente (Rodríguez, 2013, p.13).

Las diez clases principales de este sistema de clasificación son:

- 000** *Ciencia de los computadores, información y obras generales*
- 100** *Filosofía y psicología*
- 200** *Religión, teología*
- 300** *Ciencias sociales*
- 400** *Lenguas*
- 500** *Ciencia*
- 600** *Tecnología*
- 700** *Artes y recreación*
- 800** *Literatura*
- 900** *Historia y geografía*



### **1.3.4 Automatización**

Este punto implica la recuperación de los documentos mediante los instrumentos disponibles de un catálogo electrónico, el éxito de una búsqueda dependerá del buen procesamiento que se haya realizado con anterioridad.

El usuario diseminará la información al momento de identificar sus necesidades reales y compilará físicamente los documentos para ser analizados.

#### **1.3.4.1 Sistemas de Automatización**

Actualmente, existen diversos programas de automatización que brindan muchas opciones para almacenar, grandes o pequeñas cantidades de información; Valdéz (2015) especifica que en México los programas más comerciales son ALEPH, Logicat, Siabuc, Altair, Alephino, Alexandria, Unicorn, CDS-ISIS (también conocido como Microisis), JANIUM, así como software libre para bibliotecas y otros centros de Información (p.93). Todas tienen en común un lenguaje estandarizado para el almacenamiento de los datos, que permiten el intercambio universal.

Además, la creación de bases de datos locales que almacenen la información a bajos costos son opciones viables para el registro de la información. Sin embargo, se presenta una breve semblanza de lo que representa ALEPH, debido a su importancia como un software capaz de almacenar grandes cantidades de información y por ser el software que se utilizará en la propuesta del tercer capítulo.

#### Automated Library Expandable Program Hebrew University of Jerusalem (ALEPH)

Es un software diseñado para la administración de bibliotecas o unidades de información, creado en 1980 en la Universidad Hebrea de Jerusalén por analistas, programadores y bibliotecarios (Cabrera, 2007, p. 38).



El sistema consiste de componentes modulares que pueden ser combinados en diversas maneras para lograr modelos adecuados para las bibliotecas, desde la más sencilla a grandes consorcios que podrían administrar hasta 100,000,000 de registros (Andrade, 2007, p. 21).

Además tiene un diseño de base de datos flexible compuesto de siete módulos interrelacionados: Autoridades, Bibliográfica, Acervos, Administrativa, Préstamo interbibliotecario, Lectura de Cursos y un módulo de administración para todo el sistema. (Cabrera, 2007, p. 47).

Andrade (2007) menciona que los componentes de ALEPH son adaptables permitiendo crear un sistema de administración adecuado a cada biblioteca, su interface transparente con otros sistemas y bases de datos provee capacidades para compartir recursos y permite expandir el hardware y software de su sistema sin complicaciones. (p. 21)

Independientemente de la base de datos que se elija para el tratamiento de los documentos, se considera de vital importancia mantener el lenguaje internacional de almacenamiento de los datos, por lo que a continuación se hablará del Formato MARC.

#### **1.3.4.2 Formato Legible por Máquina (MARC)**

Un registro MARC es un registro catalográfico legible por máquina (MAchine-Readable Cataloging) creado en los años 60 por la Biblioteca del Congreso de Washington; por lo que representa una fuente primaria de consulta internacional. Este formato permite unificar los registros, al decodificar las etiquetas, campos, subcampos e indicadores que lo conforman.

El formato MARC permite intercambiar datos bibliográficos con otras instituciones extranjeras.

Clausó menciona que la estructura del formato se formalizó en la Norma ISO 2709 en el año de 1973, identificando las siguientes partes:



- La cabecera: primer elemento del formato y contiene la información codificada numéricamente sobre el registro como tal.
- El directorio o índice de los campos utilizados en la zona de datos del registro.
- La zona de datos que recoge el contenido del registro bibliográfico y está formada por: campos de longitud fija y variable.

La siguiente tabla muestra los componentes de un registro MARC:

**Tabla 3. Componentes MARC.**

<b>Campos</b>	
<i>Etiquetas</i>	<i>Código numérico de tres caracteres que identifican los campos en que se divide el registro</i>
<i>Indicadores</i>	<i>Código de dos dígitos que aporta información complementaria</i>
<i>Subcampos</i>	<i>Se representan a través del símbolo \$ seguido de una letra minúscula que sirve para separar una información de otra.</i>
<i>Delimitadores</i>	<i>Símbolo que se utiliza para delimitar cada código de subcampo, en este caso se utiliza \$</i>

*Fuente: Clausó, Adelina (2007). Manual de análisis documental: descripción bibliográfica. 4ª ed. España: EUNSA.*

Los 5 tipos de formatos MARC que sirven a un propósito específico son:

- **MARC Bibliográfico:** Codifica los datos para describir, recuperar los materiales bibliográficos como son libros, publicaciones seriadas, recursos electrónicos mapas, etcétera.
- **MARC Autoridades:** Codifica información de autoridad de nombres, materias y series.
- **MARC Fondos/Existencias:** Codifica por ejemplo, signatura topográfica y cantidad de ejemplares.
- **MARC Clasificación:** Codifica la información del sistema de clasificación elegido.



- **MARC Comunidades:** Codifica información de recursos no bibliográficos tales como organizaciones, programas, eventos, servicios, etcétera (Rodríguez, 2013, p. 15).

### 1.3.5 Servicios al público

Los resultados de una organización documental idónea, se ven reflejados en los servicios que brinda un centro documental a sus usuarios, son estos últimos, los dictaminadores de todo el esfuerzo dedicado a cada documento.

Existen diferentes tipos de usuarios (como tipos de bibliotecas o centros documentales) y se debe tener conocimiento de ellos para dirigir cada una de las etapas de la organización documental, hacia sus intereses y necesidades.

De acuerdo a un estudio previo de la comunidad, se podrán definir los servicios más adecuados; en general, se pueden mencionar los siguientes servicios básicos: orientación y consulta en sala, buzón de sugerencia de adquisiciones, servicio de alerta, servicio automatizado de recuperación de información en bases de datos, búsquedas bibliográficas, préstamos interbibliotecarios, asesoría en la ubicación de otros sitios de interés, venta de publicaciones (Váldez 2015, p. 117); sin olvidar que el horario de servicio es uno de los primeros que se brinda y debe estar estipulado en un área visible para todos los visitantes.

Mientras que el bibliotecario brinda estos servicios, puede identificar necesidades de información que le dan las bases para generar fuentes secundarias que apoyen sus labores de orientación a los usuarios. La siguiente tabla presenta una agrupación de los distintos servicios que se brindan en cualquier centro documental, explicando las herramientas utilizadas o que se pueden generar:



**Tabla 4. Servicios de información**

<b>Servicios de información</b>	<b>Descripción</b>
<i>Consultas de respuesta rápida</i>	Resolución de cuestiones sencillas utilizando obras de consulta de la biblioteca
Consultas bibliográficas	Elaboración de repertorios bibliográficos sobre temas específicos y comprobaciones bibliográficas
Acceso al documento	Préstamo interbibliotecario, fotodocumentación, envío electrónico, etc
Información sobre novedades	Boletines informativos, de adquisiciones, novedades editoriales, etc.
Difusión Selectiva de la Información	Entrega de información sobre novedades según los temas elegidos por los usuarios
Orientación bibliográfica y documental	Guías de lectura, selecciones de documentos, asesoramiento bibliográfico, etc.
Asesoramiento técnico	Preparación de informes y recopilación de información sobre un tema
Formación de usuarios	Uso del servicio, de la colección, etc.

Fuente: Merlo Vega, José Antonio. El servicio bibliotecario de referencia. En: Anales de documentación, No. 3, 2000, p. 98. Recuperado en: file:///C:/Users/cybercom/Downloads/2471-11841-1-PB.PDF

### **1.3.6 Almacenamiento físico y conservación de los materiales**

Una vez asignada la clasificación de los materiales, estos deben almacenarse físicamente en un espacio diseñado específicamente para ellos.

Lo ideal es tener las mejores condiciones físicas y químicas, de acuerdo al tipo de soporte; para resguardar los materiales y ponerlos a disposición de los usuarios. Para que el centro documental “pueda desarrollar sus funciones y cumplir los fines de estudio, educación y deleite se requiere una serie de ámbitos específicos apropiados a las colecciones, al personal y al público, de forma que su distribución, volumen y disposición están supeditados al programa y al funcionamiento general de la institución” (Hernández, 1994, p. 123).



Además de elegir el tipo de estantería y/o mobiliario que resguarde los materiales, se debe contemplar la conservación y preservación de los mismos; ya que el personal capacitado será el encargado de controlar la temperatura, la humedad relativa, la polución atmosférica y la iluminación del área donde se encuentren.

Según Hernández (1994) se pueden considerar los siguientes parámetros para tener un ambiente idóneo en la conservación de los materiales: la temperatura debe mantenerse dentro de unos límites constantes entre 17 y 24 grados centígrados, evitando cambios bruscos que influyan en la humedad relativa, ya que si la temperatura aumenta, la humedad relativa disminuye y viceversa, en donde la luz solar o la artificial influyen directamente. Esto puede generar la formación de seres biológicos de tipo vegetal o animal (p. 241).

La humedad dependerá de la naturaleza de los materiales; por ejemplo para los objetos de naturaleza orgánica se recomienda una humedad relativa entre el 50 y 60%, mientras que los objetos minerales o los que proceden de excavaciones arqueológicas se recomienda una humedad relativa del 100%. (Hernández, 1994, p. 237)

Lo mismo sucede con la iluminación, la cual debe elegirse de acuerdo a la naturaleza de los objetos, para los extremadamente sensibles, se recomiendan 50 lux, para los sensibles 150 y los que proceden del mundo inorgánico pueden alcanzar niveles mucho más altos. (Hernández, 1994, p.251)

Las medidas que se tomen, definirán el futuro de cualquier tipo de colección; ya que, con base en ello se puede frenar un deterioro y se pueden tomar medidas preventivas para evitar daños irreparables. (Valdéz, 2015, p.124)

Todo lo anterior representa un ciclo con un fin primordial: proporcionar la información necesaria, oportuna y veraz para ser transformada en conocimiento por el usuario; por lo que, el trabajo específico y eficaz en cada uno de las anteriores etapas, corresponderá al éxito que se obtenga al final; ya que uno no es sin el otro.



## **Reflexiones finales**

Todos estos parámetros nos dan las pautas para que el profesional de la información tenga herramientas, conocimientos y normatividad internacional para colaborar en la organización documental de cualquier tipo de documento; que si bien, son los museos los principales encargados de resguardar estos materiales, también se encuentran colecciones particulares o acervos de arte dentro de otro tipo de instituciones que requieren el trabajo interdisciplinario del bibliotecólogo, museólogo, antropólogo, entre otros especialistas que aportan mayor información a la documentación de las piezas.

La organización documental integra cada una de las etapas que completan un sistema adecuado y especializado para adquirir, describir, ordenar, conservar, automatizar y poner al alcance de los usuarios los documentos que contengan datos relevantes para obtener una información o conocimiento.

Cada uno de los elementos presentados, brindan la posibilidad de poder organizar cualquier material que sea considerado valioso para el conocimiento humano.

El especialista, será el que diseñe cada una de las etapas que compongan el trabajo integral para incluirlo en un sistema adecuado y especializado.

A continuación, se presentará un panorama general del objeto tridimensional específico del presente estudio: el textil indígena.



## *Capítulo 2*

### *El textil indígena en México*

---

*Una jarra de vidrio, una canasta de mimbre, un huipil de gruesa tela de algodón...su belleza es inseparable de su función...las artesanías pertenecen a un mundo que existe desde mucho antes de la separación de lo útil y lo bello.*

*Octavio Paz (1914-1998)*



## 2.1 Definición de textil indígena

Etimológicamente la palabra textil proviene del latín “textilis” que, a su vez lo hace del verbo “texere” – tejer y a su vez del supino “textum”; y se aplica a toda clase de tela fabricada por medio del tejido (Monlau, 1944, p. 1075).

A sí mismo, indígena proviene de “in, inde, en y gignere, genitum” que significa engendrar, nacer, esto es nacido en el lugar que habita (Monlau, 1944, p. 781).

Por otro lado, se define como “la composición de hilos tejidos por los originarios de una región o país” (Real Academia, 2014, p. 506).

Conjuntando los términos se puede decir que el textil indígena es un tejido elaborado por los originarios de un lugar específico, que sirve para vestir; y es así, como se tratará este término en el presente trabajo; el cual, representa una de las actividades diarias de las mujeres indígenas, acción tan arraigada a la cotidianeidad que se puede decir que, ellas (las mujeres indígenas) lo sienten más de lo que podrían definir.

Los textiles representan una de las ramas artesanales más importantes de México, ya que conservan, en gran medida, la pureza de estilo y técnicas de las prendas usadas por los prehispánicos. Para Marín (1974) son “de entre todas las artesanías, las que se manifiestan con mayor diversidad en sus tejidos, decorados y teñidos, y ello contribuye a otorgarles un valor de primerísimo orden entre las demás...” (p.78)

Los indígenas, especialmente las mujeres, son los creadores de estas piezas; por lo que a continuación se presenta un panorama general de su situación actual, con ellos mismos y con sus trozos de historia: los textiles.



## 2.2 Presencia indígena en México y su producción textil

México, aún, está muy lejos de comprender la importancia de tener una nación multicultural. La población mexicana está absorta en la cultura occidental, producto de la imposición de la conquista, en donde no se toma en cuenta que la pluralidad de las diferentes culturas precolombinas enriquece y vivifica la historia nacional. Reconocer a los pueblos indígenas hará recobrar las raíces de la nación mexicana.

Y en este punto, son los indígenas los que día a día luchan por conservar sus propias raíces, en todos los ámbitos, desde la cosmovisión por herencia prehispánica hasta en sus creaciones llamadas “artes populares”, que se transformaron en su forma de sustento.

México cuenta con 112,336 538 habitantes; de los cuales 6,695 228 son indígenas lo que refleja un porcentaje del 5.95% del total de la población (INEGI, 2010); los cuales, se subdividen en una gama de diferentes culturas indígenas formando los siguientes 52 grupos:

**Tabla 5. Nombres de los pueblos indígenas de México en español y en su lengua.**

Español	Lengua indígena
Amuzgo	Tzañcue
Chatino	Cha'cña
Chichimeca jonaz	Uza
Chinanteco	Tsa jujmi
Chocholteca	Chocho
Chontal de Oaxaca	Slijuala xanuk
Chontal de Tabasco	Yokot'an
Chol	Winik
Cora	Naayeri
Cuicateco	Nduudu yo



Guarijío	Varogío
Huasteco	Teenek
Huave	Mero ikooc
Huichol	Wirr'árika
Jacalteco	Abxubal
Kikapú	Kikapoa
Kiliwa	K'olew
Kumiai	Kamia
Lacandón	Hach tan
Mame	Qyool
Matlatzinca	Botuná
Motuzintleco	Mochó
Mayo	Yoreme
Mazahua	J ñatio
Mazateco	Ha shuta enima
Mexicanero	Mexicanero
Mixe	Ayook
Mixteco	Ñuu Savi
Mochó	Mochó
Nahua	Náhuatl
Ocuilteco	Tlahuia
Otomí	Hña hñu
Paipai	Kwa'ala
Pame	Xigüe
Pápago	Tohono O'odham, Tohono O'otham, Tono ooh'tam
Pima	Otam
Purépecha	P'urhépecha
Seri	Konkaak
Tarahumara	Rarámuri



Tarasco	P'urhépecha
Tepehua	Hamasipine
Tepehuán del Norte	O'damí del Norte
Tepehuán del Sur	O'dam del Sur
Tlapaneco	Mepha
Tojolabal	Tojolwinik'otik
Totonaco	Tachihuiin
Triqui	Driki
Tzeltal (tseltal)	K'op
Tzotzil (tsotsil)	Batzil k'op
Yaqui	Yoreme
Zapoteco	Diidzaj
Zoque	O' de püt

Fuente: Instituto Nacional Indigenista (1998). *La diversidad cultural de México*. México: Conaculta. mapa. (Colección Pueblos Indígenas de México)

Sin embargo, a pesar de tener una diversidad étnica de un poco más de media centena, la población hablante de una lengua indígena se concentra en: náhuatl (1, 586 884), maya (796 405), lenguas mixtecas (494 454) y el tzeltal (474 298), son estas cuatro lenguas las que representan el 50% de la población y las lenguas zapotecas (460 683), tzotzil (429 168), otomí (288 052), totonaca (250 252), mazateco (230 124) y el chol (222 051) representan el 28%. Los estados que presentan mayor porcentaje de población hablante de una lengua indígena son Oaxaca (33.8%), Yucatán (29.6%) y Chiapas (27.3%). (INEGI, 2010).

Las principales actividades económicas de la población indígena son: el trabajo agropecuario, la manufactura tradicional de artesanías y el comercio; en las que participan la mayoría de los integrantes de la familia desde edades muy tempranas



Las mujeres tienen un papel importante dentro de las actividades económicas de la comunidad a la que pertenecen; sin embargo, son las mujeres indígenas que emigran a la ciudad las que reciben una remuneración por sus trabajos, los cuales, son consideradas actividades diarias por las mujeres que se quedan en sus comunidades de origen, como son: la cría de animales, cultivo de hortalizas o elaboración de artesanías (INEGI, 2004, p. 97).

Actualmente la elaboración de textiles indígenas representa una de las principales formas de sustento, produciendo una cantidad considerable para la venta en centros turísticos y asociaciones, en apoyo a los indígenas.

Con el fin de disminuir costos y esfuerzos, en muchas partes del país, las mujeres indígenas han cambiado el telar de cintura y el hilado a mano por telas industriales como la manta e hilos industriales que facilitan el trabajo, esta situación es el resultado de todo un proceso político-social-económico del país, que no deja de ser parte del proceso evolutivo de los objetos mismos.

Llegando a este punto, se considera vital, presentar el siguiente recorrido histórico del textil indígena en México.

### **2.3 El textil indígena a través de los tiempos**

Desde que el hombre de las cavernas sufre las inclemencias del tiempo, surge la necesidad física de cubrirse, de buscar algo que los proteja del frío, principalmente; y de acuerdo con Kittler (2003) en su estudio biológico genético, el ADN de los piojos sugiere que la vestimenta apareció hace 70 000 años, cuando el hombre deja el continente africano y el cubrirse le permite extenderse hacia climas más fríos.

En un principio eran las pieles de los animales, la materia prima de estas primeras indumentarias, “la mujer cosía con agujas hechas de espinas de pescado las toscas pieles para que la tribu no pereciera de frío...” y posteriormente el sedentarismo propició el uso de otros materiales, surgiendo



así las fibras textiles. La evidencia más antigua de un textil se encuentra impresa en arcilla que se remonta a hace 27 000 años y en el aspecto tecnológico las agujas más antiguas tienen alrededor de 40 000 años. (Valdiosera, 1992, p. 8).

Por lo anterior, la indumentaria ha acompañado al ser humano desde épocas muy antiguas, desde primitivos cortes de pieles de animales hasta prendas más elaboradas gracias al perfeccionamiento de técnicas, instrumentos y el uso de otras materias primas. Este concepto más complejo de la vestimenta se propició porque mediante ella se revelan diferencias y similitudes geográficas, períodos históricos; textos que decodifica cada sociedad como indicadores culturales, de clases sociales, de funciones y oficios, de edad y sexo. Y con mayor relevancia códigos de vida cotidiana y ritual.

En México la indumentaria representa las raíces y continuidad cultural del país desde aprox. 1500 años antes de Cristo, por lo que a continuación se presenta el desarrollo de la indumentaria indígena desde la época prehispánica hasta la mezcla que se produjo en la conquista con los españoles, su transformación en las posteriores etapas históricas como el virreinato, la independencia y la modernidad en donde aún se pueden encontrar piezas que conservan la esencia y propósito para la que fue creada originalmente.

### **2.3.1 El textil indígena en la época prehispánica**

Básicamente la indumentaria de los pueblos mesoamericanos coincidía en rasgos esenciales que eran propios de la región pero infinitamente variados en sus realizaciones; según los códices “el vestido indígena era generalmente sencillo de líneas, aunque rico en su diseño textil; rara vez carecía de adornos especiales en forma de franjas, aditamentos, plumas, conchas o algún otro método de ornamentación” (Weitlaner, 2005, p. 9).

En la Gran Tenochtitlán el arte de tejer era una actividad obligada en la vida cotidiana de las mujeres indígenas desde el día de su nacimiento hasta su



muerte, inclusive se consideraba un don divino, comparable a la maternidad (Lechuga, 1991, p.23).

Además, las deidades del hilado estuvieron presentes en diversas culturas indígenas; así se tiene a “Xochiquetzal” (diosa de las flores que se le atribuyó el invento del hilado y el tejido) en los aztecas, “Ixchel” de los mayas conocida también como Diosa de la Luna, “Iztlacolihqui” Dios de las tejedoras mencionado en el Códice Laud, “Tlazoltéotl” patrona de las hilanderas mexicas símbolos de la riqueza cosmogónica que tenía esta actividad en la vida común del México antiguo (Lechuga, 1991, p. 24).

Las mujeres portaban un enredo sujeto a la cintura por una faja mientras la parte superior del cuerpo se cubría por un huipil o un quechquémitl; los varones usaban un máxtlatl, y una tilma.

El enredo consistía en una pieza hecha en telar de cintura con muchas variantes de longitud y tintes, que a cada aldea le servía como símbolo de distinción.

Dentro de las prendas masculinas el máxtlatl era una estrecha banda de tela usada como taparrabo, frecuentemente acompañada por la tilmatlí, rectángulo o cuadrado que pasaba bajo un brazo y se anudaba sobre el hombro opuesto. Las variedades en la vestimenta no sólo marcaban el lugar de origen de sus portadores sino también diferenciaba a las clases sociales, por mencionar algunos ejemplos el tipo de fibra que se utilizaba en la confección de las prendas era de acuerdo a la posición social; ya que el algodón era destinado a las clases privilegiadas como los sacerdotes, mientras que las fibras duras eran para los macehuales la gente “común y menuda”, el calzado rara vez era usado por éstos, mientras que los grupos de elevada posición se calzaban casi siempre, para distinguirse de los demás (Weitlaner, 2005, p. 9).

Mención aparte merece la vestimenta de las clases privilegiadas, una especie de burocracia de alto rango, tanto civil como militar.



Los dirigentes mostraban la categoría que les correspondía mediante una manta otorgada por el rey, en Arqueología Mexicana, Patricia Rieff (2005) menciona que las tilmas eran el signo de estatus por excelencia, en donde, los miembros de la clase dirigente tenían autorización para usar tilmas de algodón hasta el piso y con ricos adornos. (p.14)

La manufactura de estas prendas incluía toda la amplia gama de tejidos y bordados conocidos, incluyendo ornatos adicionales como coser conchas, caracoles, cascabeles, etc. También las joyas que portaban correspondían a su estatus social, estos adornos eran fabricados de múltiples materiales como oro, piedras preciosas, perlas, ámbar, caracoles, etc.

Los guerreros durante la batalla utilizaban el “ixcahuipilli” que era una prenda con forma de coraza acolchada de tela de algodón que servía para proteger al combatiente contra las flechas y los dardos; dependiendo de su decoración distinguía durante la batalla a un personaje de alto rango o a un jefe. Stresser (2012) menciona que Bernal Díaz del Castillo en su Historia verdadera de conquista de la Nueva España, describe el Ixcahuipilli de Moctezuma: como una coraza llena de plumas de colores. (p.98)

Por otro lado, estaba el Tlahuiztli que era un atavío de guerra reservado para los que habían destacado en el combate y les daba el rango de jefes del ejército, era una prenda también de atributos religiosos, ya que quien la vestía asumía inmediatamente la apariencia del animal temible y se le atribuían poderes sobrenaturales que debían permitirle vencer al enemigo y arrastrar a sus tropas al combate. El tlahuiztli era un traje completo recubierto de plumas y motivos de vivos colores con una especie de casco que representaba la cabeza de un animal y estaba dotado de un imponente penacho (Stresser, 2012, p. 117).

Finalmente, los atavíos del rey eran los más exclusivos. Se elaboran mantas que sólo él podía usar, adornadas con una tiara en forma triangular totalmente cubierta por un mosaico de turquesa. Y durante la ceremonia de coronación de



un rey se le llevaba hasta el santuario del Dios llevando únicamente un pañete, el cual era cambiado por el maxtlátl y mantas correspondientes a su rango, únicamente cuando ya estaba en presencia de la deidad. En el festejo se obsequiaban a cada uno de los asistentes unas fajas y tilmas ricamente elaboradas, además de plumas y joyas para adornarse. Carrillo (1959) menciona como Cortés sorprendido de la majestuosidad de las prendas que usaba y tenía Moctezuma, decía que no había comparación alguna con la seda, ni que en todo el mundo se podía hacer ni tejer otra igual (p. 42).

Los textiles tenían tanta importancia para los prehispánicos que, es bien sabido, como fueron agasajados los españoles con ricas mantas de diversos colores ya que representaban los más grandes presentes que podían otorgarles a las personas importantes y estos fueron los primeros contactos que tuvieron los conquistadores con las culturas mesoamericanas.

### **2.3.2 El textil indígena durante la Conquista**

La mezcla de razas que se fue dando gracias al contacto de los indígenas con los españoles y con la raza negra, propició ocupaciones reglamentadas y normas para la distinción de la indumentaria. Así se tiene que tanto a la clase aristocrática de los pueblos indígenas como a los que se habían aliado a los conquistadores, o la que fue sojuzgada; además de bautizada, adoptaron nombres españoles y vestían ropa europea.

Sin embargo, el siglo XVI se caracterizó por ser un período violento para los pueblos originarios, por toda la vertiente de cambios que se originó tanto en lo político como en lo religioso, económico, social y cultural. Sucediendo paulatinamente, la conquista del territorio.

Durante los inmensos enfrentamientos que tuvieron los indígenas y los españoles durante la Conquista, se puede destacar que la vestimenta de los guerreros indígenas estaba hecha de un algodón muy pesado y excesivamente grueso para que no pasará ninguna flecha "...porque son buenas para entre



indios, porque es mucha la vara y flecha y lanzadas que daban, pues piedra era como granizo” (Carrillo, 1959, p. 95).

Mientras que los españoles al contrario de lo que comúnmente se cree, no vestían una armadura de hierro completa, en palabras de Bernal Díaz los españoles debían “...que todos los soldados llevarsen muy buenas armas y bien colchadas, y gorjal y papahígos y antiparas y rodela...” (Carrillo, 1959, p. 98).

La manufactura textil indígena sobrevivió mucho tiempo, los primeros cronistas del siglo XVI relatan el fuerte comercio que había de textiles en las plazas públicas, los tianguis y los altos tributos que los pueblos dominados pagaban en mantas de finos tejidos a sus entonces dominadores los aztecas (Marín, 1974; p.79) y Francisco Cervantes de Salazar relata en su descripción del “Tianguistli” como todos los días, los tianguis de Tlatelolco y el de México se llenaban de rica mercadería de diferentes mantas de algodón de todos los colores y tamaños, con hilo de oro y de seda, labradas con pelo de conejo o plumas de aves. Además, el cultivo del algodón tenía un gran valor y se trataba con esmero, ya que era uno de los materiales con mayor demanda de exportación a España.

La vestimenta española exigía técnicas y materiales desconocidos en América, las telas, al formar gran parte del tributo que se seguía pagando, generó protestas de las tejedoras al exigírseles mayor cantidad y tamaño en las mantas, cosa imposible con el telar de cintura ya que las indígenas no podían tejer un ancho mayor al que les daban los brazos, motivo de frecuentes muertes por obligarlas a cumplir con extrema tarea (Lechuga, 1991, p.76).

Carrillo (1959) menciona la carta de Diego Ramírez en donde el 17 de agosto de 1553 le comunica al príncipe Don Felipe los tributos que debían pagar los indígenas

*...los encomenderos en gran daño de los naturales, de diez y ocho años a esta parte, les han hecho hacer las dichas mantas muy mayores y más anchas y tupidas que los que solían dar de antes y por se las haber acrecentado vale ahora más una manta de*



*las que dan los indios en tributo... otros excesos que ha habido, han subido los tributos de los encomenderos y los naturales se han ido acabando porque como las mujeres que han tejido y tejen esta ropa no tienen otros telares más de sus propios brazos y ha sido excesiva de ancha, han recibido tan grande tormento que muchas han movido (sic) y he sido causa de impedir la multiplicación y por haber sido los tributos tan excesivos, y convirtiéndose en los encomenderos, los maceguales ya no tienen posibilidad para dar lo que justamente debían a sus casiques y principales (p. 22)*

Este problema se solucionó con la introducción del telar de pedales que permitía tejer esas grandes dimensiones que demandaba la indumentaria española; además los españoles trajeron nuevos materiales para tejer como la lana y la seda, los cuales, se establecieron prolíficamente en las nuevas tierras (Lechuga, 1991, p. 82).

El comercio de la Nueva España incrementó su riqueza con estos nuevos materiales y con un importante acontecimiento: el establecimiento de la ruta marítima que comunicaba al puerto de Acapulco con las Filipinas, por donde llegaron sedas manufacturadas de muchas maneras, telas de lana, de algodón, de lino y de pelo de cabra. Además el Galeón de Manila amplió las fronteras del comercio llegando a Centro y Sudamérica (Lechuga, 1991, p. 91).

Mientras que los españoles vivían con una opulencia desbordante, manifestada en su vestimenta, donde se utilizaba ropa confeccionada con ricas sedas, terciopelos y telas de oro adornadas con piedras y metales preciosos; los indígenas confinados al servicio de los conquistadores no tuvieron ninguna restricción para usar la indumentaria española, por lo que, los grupos cercanos a las ciudades pronto utilizaron la indumentaria de corte europeo (Lechuga, 1991, p. 96).

Y Lechuga (1991) continúa: “sin embargo, para los indígenas que vivían lejos de las ciudades y centros de producción, los cambios y reglamentaciones que se producían en la ciudad tuvieron poco significado, su manera de vivir y su modo de producción textil no se alteró fundamentalmente por circunstancias exteriores. La indumentaria la seguían confeccionando exclusivamente las



mujeres con materiales que ellos mismos sembraban y cosechaban, siguiendo los mismos patrones. Pero los profundos cambios ocasionados por la abolición de la hegemonía indígena, se reflejaban en otros aspectos de la indumentaria: ya no se elaboraban los suntuosos uniformes de los guerreros en forma de animales sagrados o deidades, porque ya no existía la casta guerrera que podía portarlos; los complicados penachos de plumas resultaron obsoletos puesto que ya no habían gobernantes indígenas que vistieran con el esplendor de antaño. Por otro lado habían desaparecido también las jerarquías establecidas para el uso de la indumentaria; los macehuales ya no estaban obligados a utilizar prendas confeccionadas con henequén y comenzaron a elaborarse prendas de algodón cuando su economía se los permitía. Asimismo, se perdió el significado de ciertas prendas reservadas a determinadas ocasiones o personalidades, por lo cual todos podían usar los diseños que más les gustaban” (p. 96).

Otro cambio en la vestimenta de las mujeres fue el uso del quechquémitl que ya no era exclusivo de las diosas o sacerdotisas y se podían tejer ellas mismas, mantas con dibujos y colores que antes estaban reservadas a las clases privilegiadas.

Por otra parte, “al ya no existir la casta sacerdotal desapareció la interpretación y la evolución del simbolismo de los diseños. Estos quedaron en parte estáticos, asimismo experimentaron influencias europeas, de manera que a través de los siglos, los portadores les han impartido un significado propio, a veces muy diferente al que originalmente tenía en la época prehispánica” (Lechuga, 1991, p. 97).

### **2.3.3 El textil indígena en la época Colonial**

Durante esta época se tiene conocimiento de que los indígenas adoptaron prendas nuevas; sin embargo, no se tiene preciso el momento en que aparecieron.



Por un lado la mujer se mostró más conservadora al utilizar las mismas prendas que usaba desde antes de la Conquista, complementando con una cantidad mínima de prendas nuevas; mientras que, por el contrario, el hombre cambió su vestimenta indígena por el pantalón, la camisa y el sombrero como partes básicas de su vestimenta. Este cambio radical del hombre, se puede explicar mediante su vida cotidiana ya que el hombre era el que salía y servía de enlace con el mundo exterior, mientras que la mujer se centraba en las labores de la casa (Lechuga, 1991, p. 100).

Después del siglo XVI, la indumentaria fue evolucionando paulatinamente ya sea por imposición o por el desarrollo natural de las culturas.

### **2.3.4 El textil indígena en el México del siglo XVII al siglo XX**

Durante el siglo XVII la vestimenta de la Nueva España se mantuvo regida por la moda española, introduciéndose poco a poco la moda francesa; la cual, se acentuó durante el siglo XVIII, sin perder su característica de derroche manifestado en materiales y accesorios costosos. No por nada, en México corría el refrán: “en México se hallan cuatro cosas hermosas: las mujeres, los vestidos, los caballos y las calles” (Carrillo, 1959, p. 109).

Por otro lado, la mezcla de razas que se produjo en los primeros años de la Conquista dio como resultado un complejo sistema de castas que se representó y diferenció con la indumentaria.

Así se tiene que la mujer indígena, la mestiza casada con indígena y la hija de matrimonio entre indígena y hombre perteneciente a una casta, vestían huipil, enredo y a veces un lienzo con el que llevaban la carga. La mestiza casada con español y la mujer de sangre negra, al igual que la española y la castiza, usaban ropa a la usanza europea (Lechuga, 1991, p. 107).

Las mujeres de todas las razas y castas se cubrían con rebozos, fueran españolas ricas o indígenas, es en el siglo XVI cuando Durán hace la primera mención del rebozo “... una bieja con un paño de caveza... lo primero que hice fue quitalle el rebozo” (Lechuga, 1991, p. 108).



Mientras que el hombre indígena y el hombre mestizo llevaban un cotón, pantalones cortos y un lienzo largo echado sobre un hombro.

Durante el siglo XVIII se incrementó el número de inmigrantes españoles quienes venían a hacer fortuna, ocupando los principales empleos reales y acomodándose entre la clase especial de la sociedad. Y estos personajes y sus familias no escatimaban en el lujo de su vestimenta, derrochando en la moda francesa que tuvo gran influencia durante este siglo.

El diario de sucesos notables de Robles, de donde Vicente Riva Palacio tomó el Informe, el gobierno del segundo duque de Alburquerque (1702-1711) menciona: “se singularizó por el lujo y magnificencia que desplegó el virrey y por el cambio de modas en los trajes de hombres y mujeres que se ajustaron a las de Francia, desde el 6 de enero de 1703, día en que los soldados que daban la guardia en palacio se presentaron con uniforme francés, causando en México gran novedad aquel cambio” (Carrillo, 1959, p. 140).

La vestimenta femenina se caracterizó por el “parnier” lo que se conocía como la pollera que primeramente tenía forma de embudo invertido y posteriormente de cúpula oval, los cuales hacían lucir la falda; el “demi-parnier” o pollera corta que no alcanzó gran popularidad; la “polonesa” que se forma de una cola, dos faldones y alas sobre los costados; llevaba mangas cortas hasta el codo y se adornaba con cintas, flores sobre el corpiño y el “caraco” de forma parecida a la casaca masculina (Carrillo, 1959, p. 140).

Además este siglo se caracteriza por el uso de la casaca, la peluca blanca y el sombrero de tres picos. Los rebozos fueron de uso general en México y en este siglo estaban hechos de una tela denominada “pañó de rebozo” de tejido finísimo, eran muy apreciados los rebozos dorados de Puebla y los de seda con fleco de oro que posiblemente eran elaborados en la capital del Virreinato.

La mujer indígena continúa vistiendo el amplio huipil, evolucionado a un cuello circular y mangas cortas hasta el codo, la falda formada de un paño de forma



de un cilindro y el lienzo plegado sobre la cabeza. Las mujeres indígenas incorporadas a la vida novoespañola llevaban una camisa con sisas en el cuello, anchas cintas de color al centro del pecho y en la terminación de las mangas como remembranza de las cenefas de la parte inferior de los huipiles indígenas (Carrillo, 1959, p. 151).

En el México independiente del siglo XIX ocurrieron grandes cambios, desde la cruenta lucha por la Independencia, hasta las intervenciones extranjeras y reajustes internos. Pero por otro lado en la joven república comenzaba a darse una incipiente industria textilera. En sus inicios, los empresarios tuvieron diversas dificultades, entre las que figuraban la falta de dinero ocasionada por el retiro del capital español; la maquinaria, que al ser exportada, podía quedarse en el camino ya sea porque el barco naufragaba o se quedaba en bodegas por falta de recursos económicos, entre otros. Pero el problema más grave durante todo el siglo XIX fue que la producción de algodón resultó insuficiente, por primera vez en la historia de México (Lechuga, 1991, p. 109).

Es así, como en los siglos XIX y XX se pone al alcance de los pueblos indígenas las telas e hilos industriales que darán como resultado prendas elaboradas con nuevas técnicas y coloridos.

## **2.4 Características del textil indígena**

Existe una gran variedad de prendas que los indígenas utilizan tanto en su vida cotidiana como en grandes ceremonias o rituales.

Para fines del presente trabajo sólo describiremos las dos piezas básicas de la indumentaria femenina y masculina, con el fin de poder abarcar los otros elementos de técnica y descripción que conforman al textil indígena.

### **2.4.1 Vestimenta de las mujeres indígenas**

Como ya se mencionó, la mujer indígena siempre estuvo a cargo de las labores del hogar, siendo una de las principales, la confección de las prendas de toda



su familia. Al no estar en constante contacto con los españoles, que tenían la necesidad imperiosa de topar la desnudez de los indígenas, aún están vigentes muchas de las prendas de uso prehispánico. Actualmente como en el pasado, la mujer indígena utiliza la enagua o enredo con un huipil y/o quechquémitl que cubre su busto.

La enagua o enredo es un rectángulo de tela que puede estar formada por varios lienzos y la cual se utiliza sujetándola a la cintura con una faja.

Su denominación, Stresser (2012) la explica con el desconcierto que sentían los cronistas del siglo XVI ante la falda indígena prehispánica ya que, al no ser tan pesada como la falda española, quisieron hacer la alusión a su ligereza (p. 56).

El huipil es una de las prendas de vestir, de uso más extendido en Mesoamérica, consta de una tela rectangular de dos o tres lienzos tejida en telar de cintura que cubre la parte superior del cuerpo femenino. Aunque su uso ya existía desde la época prehispánica, es con la llegada de los españoles que se reafirma, ya que no estaba bien visto que las mujeres llevaran el busto desnudo.

El quechquémitl significa en náhuatl kechtli (cuello) y kemitl (tela); lo cual se traduciría, como una prenda que se lleva alrededor del cuello. Al parecer era una prenda que no conceptualizaban bien los españoles, porque no sabían ni cómo llamarlo, como menciona Molina (2012) que lo denominaba “papahigo” es decir “gorro de paño que cubre el cuello y parte de la cara para resguardar del frío” (Molina citado en Stresser, 2012, p. 70).

Estas prendas extendieron su uso por todo el país, el huipil emerge en el sur y avanzó a la parte meridional de México y el Quechquémitl originario del noroeste de México se extendió a todo el valle; de igual manera su decoración obedecía a las reglas sociales.



#### **2.4.2 Vestimenta de los hombres indígenas**

Actualmente el hombre indígena viste dos prendas básicas de manta: la camisa y el pantalón; los cuales sustituyeron al taparrabo y la tilma.

El taparrabo era una pieza de tela rectangular que iba enrollada alrededor de la cintura y pasaba entre las piernas, fue sustituido por el pantalón de manta que cubre la mayor parte inferior del cuerpo y además, resulta más económico y fácil conseguir esta tela para confeccionar la prenda. Sin embargo, en estos pantalones, aún podemos encontrar delicados y complejos brocados con iconografías de la cosmovisión de diferentes pueblos indígenas

Ruth Lechuga (1991) hace mención, que esto se debió al choque cultural con los españoles; los cuales, vinieron a enseñarnos o inculcarnos el pudor y la vergüenza de mostrar el cuerpo desnudo y los hombres al estar la mayor parte del tiempo en mayor contacto con los caciques, fueron perdiendo sus originales prendas: el taparrabo y la tilma (p.101). Sin embargo; el cambio ha sido paulatino, e inclusive, el arqueólogo Guy Stresser-Pean (2012) documentaba en 1951 como los huastecos de Tamaletom (Tancanhuitz, S.L.P.) usaban taparrabo para ir a la milpa (Stresser, 2012, p. 42).

La tilma, manta o manto, era una pieza de tela rectangular o cuadrangular que iba anudada en el hombro derecho y ocasionalmente al frente, dependiendo del status social iba adornada en mayor o menor grado. Como las tilmas ceremoniales con ricos adornos, las de uso cotidiano muy probablemente eran blancas. Esta prenda era muy útil en la vida diaria del indígena, para transportar pertenencias o para darse cobijo después de la jornada laboral.

#### **2.4.3 Proceso de elaboración del textil indígena**

Teniendo presentes las prendas básicas que forman la indumentaria de los indígenas, y que cada una de ellas tiene una denominación específica dependiendo de la comunidad indígena, además de complementarse con otras



prendas según la región, se procede a describir cada uno de los procesos que intervienen en la confección de las prendas.

#### **2.4.3.1 Fibras textiles**

El análisis técnico de un textil indígena abarca en primer lugar, la materia prima con la que se elabora, en donde se debe tomar en cuenta que, generalmente por las condiciones socioeconómicas en las que viven los pueblos indígenas se toman los materiales que proporciona la naturaleza o actualmente telas industriales que ahorran tiempo, dinero y esfuerzo; sin embargo, es tema de interés para este trabajo las materias primas naturales que pasan por todo un proceso de hilado y/o teñido que posteriormente mediante un telar se tejen con la técnica correspondiente a la tradición del pueblo indígena.

Al elaborar el tejido se da origen a una tela que por último, sin que sea obligatorio al final, será decorada con los signos característicos de cada pueblo, detalles que representan la cosmovisión y tradición de profundas raíces culturales.

En épocas remotas las fibras que proporcionaba la naturaleza no sufrían ninguna modificación para la vestimenta simplemente se ataban o anudaban auxiliándose de un tallo u hoja larga; de esta manera el anudado fue la primera técnica de sobrevivencia que conoció. Sin embargo, debieron haberse hecho miles de pruebas para encontrar las fibras más largas que permitieran su manejo. Velasco (1995) menciona que una de las primeras técnicas a base de fibras vegetales puede ser la falda estilo “Hawái” de fibras largas anudadas a una cuerda o cinturón, o bien, a un delantal para cubrir las partes pudendas utilizada tanto por hombres como por mujeres. (p.32)

Posteriormente la invención de herramientas como el malacate o huso de hilar permitieron que la primera fibra corta en usarse fuera el algodón que aunado al telar fijo y al de cintura dieron como resultado el desarrollo de una industria textil en Mesoamérica, con una importancia y significado de tal magnitud que



hasta la fecha se sigue utilizando en partes de México y Centroamérica (Velasco, 1995, p.33).

Antiguamente había algodón de árbol así como algodón que crecía en plantas, además del algodón de color “leonado” o sea café amarillento llamado algodón coyuchi, el cual, se trata de una especie genética, exclusiva de América como lo indica su nombre botánico *gossypium mexicanum*, que en la actualidad se sigue utilizando (Lechuga, 1991, p. 13).

Otras fibras utilizadas fueron: el heno, que fue una planta usada de manera natural para conservar el fuego, elaborar mechas y antorchas o quizá como papel higiénico. Según Velasco (1995) el cadáver del hombre de Nuremberg llevaba fibra de heno dentro de sus zapatos de cuero, quizás a manera de medias para calentar sus pies, o como aislante de la humedad provocada por el hielo (p.35).

Los agaves a partir de su descubrimiento jugaron un papel muy importante en la vida de los habitantes de las regiones donde crecía. Se explotaron sus hojas anchas y largas como recipientes para comer y beber, se consumió el jugo segregado del tronco llamado aguamiel, que al fermentar tomó el nombre de “octli”. Las flores sirvieron de alimento a los animales y se observó que éstas estaban formadas por filamentos fuertes y flexibles que al anudarlos podían usarse en diversas actividades como la pesca, elaboración de armas, prendas de vestir, construcción de chozas, entre otras. Fue tanta la importancia de esta planta que fue deificada con “Mayahuel” diosa a la que se le atribuía el descubrimiento y protección de su cultivo (Velasco, 1995, p.35).

Finalmente, mención aparte merecen la seda y lana, la primera es el filamento producido por ciertos gusanos que forman un capullo que les sirve de nido que después de pasar por todo un proceso de preparación queda lista una fibra de gran suavidad para tejer textiles de gran calidad (Lechuga, 1991, p. 98). La lana extraída de las ovejas traídas por los españoles tuvo gran aceptación entre los habitantes especialmente de las zonas frías, ya que se produjeron



prendas que guardaban perfectamente el calor, para combatir las heladas de ciertas regiones como en la actualidad la utilizan los Tzotziles de los Altos de Chiapas (Lechuga, 1991, p. 97).

#### **2.4.3.2 Hilado**

Después de preparar las fibras, éstas quedan listas para el hilado, que consiste en la unión de filamentos aislados en un solo hilo mediante la torsión, que da a la hebra la resistencia necesaria para su uso posterior. El método más rudimentario consistía en torcer las hebras con las manos o bien con la mano apoyada sobre el muslo o una superficie plana, el hilado sobre vasija de barro variante poco común del hilado sobre el muslo y posteriormente, como ya se hizo mención, surge la invención del huso y malacate que permite mayor velocidad y uniformidad en el hilado. La aparición del malacate dividió las tareas del hilado por sexo: los hombres continuaron con la elaboración de cuerdas con el método de hilado sobre el muslo y con el torcido con los dedos elaborado entre dos o más hombres y la hilatura con malacate que producía hilos más finos se convirtió, con el tiempo en actividad exclusiva de las mujeres (Lechuga, 1991, p. 22).

#### **2.4.3.3 Teñido**

El color estaba presente en la vida cotidiana de los mesoamericanos se obtenía en forma de pigmentos y colorantes que provenían de los reinos animal, vegetal y mineral; también habían pigmentos provenientes de rocas y óxidos metálicos.

Los colorantes vegetales se extraían de las plantas, raíces, tallos, hojas, frutos y flores, tenían tal conocimiento de las plantas que supieron aprovechar hasta sus atributos medicinales. Maderas como el palo de Brasil o palo de Campeche que dan un color rojo, semillas como el achiote que dan un color encarnado, de hojas y tallos el añil y el muictle que tiñen de azul, entre otros de uso local que producían una amplia gama de tonos (Velasco, 1995, p.88).



Carrillo (1959) menciona que en la Relación de Chinantla de 1579 se asienta textualmente que “tienen vna yerva que llaman añil con que tiñen de azul, tienen vn árbol que llaman Achiotl con que tiñen de azul, tienen vn árbol que llaman Achiotl con que tiñen de colorado, tienen otras yerbas con que tiñen otros colores pero son colores de poca dura...” (p. 48)

Generalmente se extraía el colorante por medio de la infusión o cocción y se concentraba por medio de la evaporación del agua o de alguna sustancia que ayudaba a la precipitación del polvo. Valdiosera (1992) menciona que el achiote fue usado por todas las culturas, la savia se usaba para teñir el algodón, pieles, plumas, lacas y pinturas del cuerpo y que el añil destacaba por su gran variedad de 200 especies alrededor del mundo, que se derivan de las especies mexicanas (pp. 123,124).

Y Marín (1974), aún más específica “entre los de origen vegetal se usan la raíz de peña que produce los ocres; el índigo (indigofera anil y sufruticosa mill) productora de azules intensos y negros; el zacatlaxcalli (cuscuta americana), parásito vegetal de tallos delgados que da tonos anaranjados y que invade los alfalfares; el palo del Brasil (Haematoxylum brasiletto) da tonos en rojo y el hollín de pino (Tilliocatl) tiñe en negro (p. 79).

Del reino animal, destaca el colorante obtenido de la grana cochinilla, insecto que se alimenta de la planta del nopal; de éste existe una especie que se cultiva y es la que produce el color rojo fino, Valdiosera (1992) relata que Sahagún lo llamaba “sangre de tunas” y para él, la mejor grana era la de Oaxaca que fue suplida en el siglo XVIII por el Palo de Campeche, de fácil corte y manejo (p. 124); y por otro lado, el colorante obtenido de un molusco (el caracol *Púrpura patula pansa*) que habita a lo largo de la costa rocosa del pacífico, el cual se extrae soplando sobre él y como medio de defensa segrega una baba que expuesta al sol adquiere un tono intenso del color morado y se obtiene toda una gama de tonos púrpura.



Los pigmentos minerales generalmente, provienen de tierras o piedras por ejemplo, el yeso para el color blanco; la malaquita para el verde, y varios óxidos de hierro que daban diferentes tonos, desde ocres hasta rojos intensos los cuales se lograban con el fuego. “De origen mineral, el óxido de hierro (tlauitl) para los rojos; el tecozahuatl para el amarillo ocre y el tlaliac utilizado como mordente que junto con el palo de Brasil da tonos negros” (Marín, 1974, p. 79).

En general, el proceso para teñir las fibras consiste en sumergirlas en la solución tintórea caliente agregándole un mordente que fija el color y este proceso puede realizarse en diferentes etapas de elaboración de la materia prima, como al algodón esponjado antes de hilar o a toda la madeja, o a la tela ya terminada.

#### **2.4.3.4 Técnica de tejido**

La elaboración de la tela consta de dos elementos: el telar y la técnica empleada; el primero representa el medio con el cual se elabora la diversidad de técnicas que se encuentran en los textiles mexicanos; sin embargo es la habilidad y creatividad del artesano las que finalmente dan vida a los telares para tener como resultado los complicados entrecruzamientos de hilos que componen a la indumentaria.

##### **2.4.3.4.1 Telar**

Desde épocas prehispánicas los telares han sido las herramientas básicas para producir los textiles, en Mesoamérica el uso generalizado es el del telar de cintura; el cual, sigue vigente hasta nuestros días, por otro lado en el lado norte se generalizó el uso del telar de estacas.

El telar de cintura o telar de otates lleva ese nombre porque la tejedora lo amarra al talle de un extremo y del otro a un punto fijo, comúnmente se utiliza un árbol, y de otate por provenir de otatl “caña o carrizo; a pesar de su sencillez permite realizar telas muy complicadas y adornadas. Consta de dos



varillas paralelas llamadas enjulios entre los cuales se extiende la urdimbre, una de las varillas se amarra con una cuerda a un lugar fijo y la otra se sujeta con algún cinturón al talle de la tejedora. Suárez de Peralta (2012) menciona que las tejedoras gustaban de adornar con flores o con una correa de colores el nudo que servía para fijar la cuerda del telar a un tronco de árbol (Suárez de Peralta citado en Stresser 2012, p. 232).

El telar de estacas horizontal o rígido consiste en clavar en el suelo cuatro estacas a distancia conveniente para sostener la urdimbre; se usan los mismos utensilios que en el de cintura pero las telas hechas con este método pueden tener un ancho mayor; ya que la tejedora tiene mayor libertad de movimiento (Velasco, 1995, p. 135).

Finalmente, mención aparte, tiene el telar de pedales ya que fue una de las aportaciones de los españoles al panorama textil de México. “Con él se tejen sarapes, jorongos y gabanes, así como los rebozos con un dibujo repetido, lienzo para enredos y las faldas usadas en algunos grupos indígenas. Si bien todos los telares trabajan bajo los mismos principios técnicos, éste se caracteriza por un cierto grado de mecanización, lo que permite hacer telas de gran dimensión y mayor rapidez, sin perder su condición de tecnología artesanal.” (Herrera)

#### **2.4.3.4.2 Tejido**

Los ligamentos son el resultado del entrecruzamiento de los hilos, puede realizarse de múltiples maneras lo que nos permite tener una gran gama de texturas y diseños en los tejidos. El conocimiento de las técnicas más usuales amplía la visión de la manufactura de las prendas:

- **Tafetán:** ligamento sencillo que consiste en cruzar alternativamente un hilo de la trama con un hilo de la urdimbre.
- **Taletón:** se entrecruzan alternativamente un hilo de trama y dos hilos de urdimbre y viceversa.



- **Esterilla:** entrecruce alternativo de un número variado de hilos de trama y urdimbre, con lo cual se obtienen ligamentos y efectos diferentes.
- **Sarga:** se realiza pasando varios hilos de trama sobre otros de urdimbre, pero en la hilera siguiente se corre el comienzo de la siguiente basta, formando un dibujo de líneas diagonales.
- **Tapiz:** ligamento de tramas múltiples, donde los hilos de colores contrastantes se entrelazan de trecho en trecho, apretando mucho la trama para cubrir completamente la urdimbre. Con esta operación se obtienen dibujos multicolores que se ven igual por ambos lados de la tela
- **Gasa:** se forma con un número de hilos de la urdimbre que se pasan encima de un número igual de hilos subsecuentes; este cruce se fija con el paso de la trama. Resultando en laboriosos encajes.
- **En curva:** consiste en voltear en un momento dado, uno por uno, los hilos de la urdimbre para convertirlos en hilos de la trama; según la anchura de la franja de hilos que se voltean el tejido en curva puede ser apenas una línea o puede ocupar casi toda la prenda y darle un aspecto de capa redondeada (Documentos Internos de la CDI).

#### 2.4.3.5 Decoración

En cuanto a los efectos decorativos que se pueden realizar con la técnica en que se teje la prenda se encuentran:

- **Confitillo:** Consiste en dejar flojas algunas hileras de trama y con una espina se dejan bucles, dejando un aspecto afelpado.
- **Brocado:** se elabora introduciendo hilos adicionales a la trama y a la urdimbre en trechos convenientes para formar un adorno, es una especie de bordado que se realiza al mismo tiempo de la manufactura de la tela.
- **Bordado:** Técnica de tejido con aguja e hilo donde se rellenaban iconos del textil



- **Aplicaciones:** Comúnmente se remataban las prendas con diferentes adornos como borlas, pompones, flecos, plumas enteras o torcidas en hebras, hilos de pelo de conejo, conchas, caracoles, colmillos, metales preciosos o piedras labradas.
- **Adornos pintados:** Pudiendo ser la decoración de adornos pintados sobre la tela o la técnica de tinturas con reserva, en la cual se tiñen pedazos de tela y también se conoce como “plangi” (Marín, 1974, p. 80).

## 2.5 Iconografía del textil indígena

El arte indígena está lleno de simbolismos, creencias y costumbres que representan las raíces de la comunidad que lo produjo; por lo que la tradición prehispánica persiste en cada una de las obras de los artesanos.

La vestimenta indígena por si misma representa un vehículo de simbolismo, de la esencia del pueblo al que pertenece, desde el uso mismo de la prenda hasta su proceso de manufactura. Todos los diseños, considerados comúnmente decoración, representan la cosmovisión y raíces de culturas milenarias que encontraron en los textiles una de las expresiones más representativas de sus pueblos. Es así como estos íconos hacen al textil un documento invaluable para el rescate de información de una comunidad específica.

Un ejemplo, es el símbolo geométrico del cuadrado que para muchas civilizaciones de América representa la principal figura de orden del pensamiento, símbolo dinámico que Carrasco (2006) menciona “bien puede representar un mapa estelar o casa solar por donde transita la tierra equidistante, estrellas octagonales que se repiten infinitas en un universo que se ordena sin intermitencias” (p.13).

Los colores, por otra parte, también tenían su significado; los puntos cardinales; los atributos de las deidades y cada elemento de la naturaleza; Velasco (1995) menciona como ideas teogónicas muy antiguas:



*el color blanco se relacionaba con el crepúsculo o el tiempo remoto, el color rojo era la sangre y el fuego, el color del Dios Sol, Tonatiuh, también de Xipe Totec, Dios de la primavera y de los joyeros. A veces, el dios de la muerte se pintaba de rojo, cuando de su corazón brotaba el precioso líquido que alimentaba al Dios Sol. El rojo y el negro simbolizaban la escritura y la sabiduría; el azul representaba el metal, la turquesa y también el agua. La lluvia y el rumbo del sur era el color de la diosa del agua y de los tlaloques, dioses de la lluvia. El color verde fue el color de la realeza, simbolizado por las plumas de quetzal... (p. 86)*

Los mesoamericanos al no poder explicarse los acontecimientos naturales, buscaban la forma de comprenderlos mediante: la mitología y supersticiones, tomando a los dioses como protectores o amuletos que se hicieron necesarios llevar con ellos a todas parte; por lo que, primeramente el cuerpo fue el medio por el cual podían llevar a sus dioses, mediante los tatuajes y con el paso del tiempo, los tejidos se encargaron de llevar los símbolos asociados a las deidades. Por ejemplo, al no comprender la fertilidad, asociaron al sapo y a la lagartija, y algunas veces a la serpiente, como seres con el poder de fecundar a la mujer “probablemente esta idea vino al asociar el parecido de los abortos fetales con estas criaturas” (Velasco, 1995, p. 119) y es así, como estas figuras zoomorfas fueron plasmadas en los trajes de las mujeres embarazadas y en los trajes de los sacerdotes o curanderos por estar asociados a la idea de fecundidad y vida.

Por otro lado, el cielo era considerado sagrado por sus características de inalcanzable, de altura sin límites, entre otras, que le dieron la particularidad de infinito. Los mexicas lo llamaron “Ilhuícatl” y en los códices lo representaron mediante una franja horizontal de tres colores: rojo, amarillo y azul, rematada con estrellas en la parte superior o inferior de esta franja; estos colores, actualmente, se usan con mucha frecuencia en las prendas indígenas. Pero además en el cielo habitaban los dioses, cada uno colocado en un diferente nivel, en un arreglo piramidal donde el séptimo nivel correspondía al dios principal. De acuerdo con el movimiento del sol, por un lugar se ascendía y por



otro se descendía, con lo que se formaba una perfecta pirámide escalonada; según varios antropólogos, la anterior cosmovisión fue la razón de que surgiera el diseño de grecas, en toda la civilización mesoamericana, cómo símbolo de un ciclo interminable del día y la noche o la vida y la muerte “este símbolo forma un ciclo, que en apariencia, termina, pero que, de hecho, vuelve a comenzar; si observamos con detenimiento las grecas, notamos que una escalinata sobresale, mientras que la otra queda hundida en la sombra, porque sombra y relieve forman una misma figura” (Velasco, 1995, p. 119).

Cada cultura indígena tiene una propia cosmovisión de acuerdo a sus tradiciones, cultura e historia de cúspides y derrotas, resultando en una riqueza iconográfica ampliamente diversa y que además sigue en continua transformación; es por esto, que se complica, sino es que se amplifica, la tarea de recabar toda la simbología de los pueblos indígenas.

Para fines de este trabajo, se tomaron en cuenta los pueblos indígenas que hablan la lengua indígena con mayor población, concentrados en la parte sur de México, rica en variedad textil y de ellos se rescata una serie de significaciones relevantes; además, se eligió a los huicholes por la riqueza en su cosmovisión.

### **2.5.1 Chinantecos**

La cosmogonía de los chinantecos está plasmada en sus huipiles, principalmente en los huipiles de lujo de las mujeres chinantecas. Robledo (1994) menciona que en sus bordados se registra el origen mítico, la historia y la trayectoria de una familia o de un pueblo (p. 18).

Abundan los motivos florales, geométricos y de pájaros, Lechuga recuerda: “hace algunos años se acostumbraba bordar una maceta, de la cual salían ramas y hojas estilizadas... además, hay bellas estilizaciones de extrañas aves de largas colas, de serpientes enroscadas en rectángulo y de pájaros de dos cabezas” (Lechuga, 1991, p. 236).



Dentro de la tradición oral se cuenta que el ave de dos cabezas fue el ave mensajera, que tuvo que surcar el “universo pequeño” para decirles a los animales que no iban a poder con el hombre porque éste tenía mucho entendimiento.

**Figura 1. Huipil chinanteco**



*Huipil*, hacia 1950. Cultura chinanteca. San Felipe Usila, Oaxaca. Algodón y lana tejidos en telar de cintura con técnicas de teletón, gasa y brocado, sobreteñido con fucsina, con aplicaciones de listón y encaje. 100 x 92 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 14512. Foto: Michel Zabé.

## 2.5.2 Tzotziles y tzeltales

Provenientes de la familia maya-quicheana, los tzotziles y tzeltales, tienen una gran variedad de trajes y es de gran importancia la vestimenta de sus santos, como un medio para implorar los favores divinos, por lo cual, se realizan majestuosas ceremonias rituales para vestirlos e inclusive para el lavado de sus trajes.

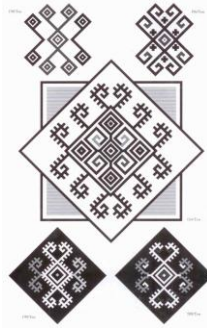
El trabajo de las tejedoras consiste en plasmar los diseños que simbolizan la esencia de su pueblo, rescatando diseños de esculturas y pinturas mayas, observaciones del mundo que las rodea ya sea en forma geométrica y/o estilizada. El ejemplo más destacado está en el Huipil de Magdalenas, usado para ceremonias y vestido de santos, con la siguiente riqueza iconográfica:

Los rombos. -Representan la armonía entre el cielo y la tierra. Contiene los cuatro puntos cardinales del mundo cuadrado de los mayas.



Presenta tres planos: el cielo, la tierra y el inframundo, al centro va la mariposa solar. Los rombos en su forma más sencilla son estrellas “k’analetik” y en su forma más compleja son la imagen del cosmos.

**Figura 2. Rombo**



*Morris, Walter S. (2006). Diseño e iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación / coord. Walter S. Morris, Jr. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.*

El gran diseño o “muk’ta luch”. – Diamante dividido y proyectado en tercera dimensión, donde cada plano corresponde a los cuatro ángulos del cielo, las esquinas de la milpa y los ángulos del inframundo.

**Figura 3. Diamante**



*Fuente: Morris (2006)*

Figuras zoomorfas.- Camino de la serpiente “bechor”, escorpión “tzek”, gran serpiente “bolom chon” y tigre “bolom”, entre otros.

**Figura 4. Alacrán**



*Fuente: Morris (2006)*

**Figura 5. Serpiente**



*Fuente: Morris (2006)*



El gran santo “muk'ta santo”. – Remembranza de la diosa maya “Xlan Le Ox” figura que forma una X con los pies abiertos y las manos en alto, también se le identifica como diosa de Pintura (o teñido) de brocado y de tejido.

**Figura 6. Santo**



*Fuente: Morris (2006)*

Diseño de Nuestro Señor de Esquipulas en la Santa Cruz. – Figura técnicamente más elaborada, con un gran valor estimativo para las tejedoras; significando dentro del huipil la penitencia y el sacrificio.

**Figura 7. Señor de Esquipulas**



*Fuente: Morris (2006)*

En resumen, el significado principal de los símbolos de este valioso huipil ceremonial se basa en la tradición oral, lo que en palabras de Turok significa: “simboliza tres aspectos básicos y vitales en la vida magdalenera. En forma más abstracta está el diamante y sus nexos cosmogónicos, en particular, la visión del universo. Sirviendo como enlace entre el hombre y las deidades se hallan las figuras zoomórficas con atributos sagrados y cristianos. Aquí es donde el magdalenero se empeña en controlar fuerzas de la naturaleza a base de rezos y súplicas. Al final están los motivos florales, tangibles, como el maíz, el frijol, la bromelia, todos sustento del hombre y de los dioses” (Turok, 1987).



### 2.5.3 Zapotecos

Esta cultura tiene como mayor fuerza simbólica y decorativa: al tigre. Valdiosera (1992) lo dice así: “todo es felino en esta cultura desde tocados, vasijas, danzas hasta instrumentos musicales. Su fastuosa vestimenta denota la fina y sólida manufactura de sus atuendos y sobre todo la gran riqueza en la plumería que adquirirían en las selvas de Chiapas y Guatemala” (p. 51).

**Figura 8. Huipil zapoteco**



*Huipil*, anterior a 1950. Cultura zapoteca. Santiago Choapam, Oaxaca. Algodón hilado a mano, tejido en telar de cintura con técnica de gasa figurada con tramas discontinuas. 96 x 96 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7280.

Foto: Sergio Pérez.

### 2.5.4 Totonacos

Habitantes de la sierra de Puebla y en la parte norte del estado de Veracruz, son los grandes cultivadores de la vainilla, la cual en algunas partes de Veracruz se da silvestre.

En su iconografía está el águila bicéfala, que según Valdiosera (1992) es de herencia francesa, debido a que en la sierra hicieron muchos prisioneros; y los pumas vigilantes y estilizados que recuerdan a los pumas toltecas (p. 149).



**Figura 9. Carpeta totonaca**



**Carpeta**, hacia 1970. Cultura totonaca. Papantla de Olarte, Papantla, Veracruz. Algodón tejido en telar de cintura con técnica de confitillo. 73 x 59 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 11103.

### **2.5.5 Nahuas**

Los nahuas de Puebla tienen un simbolismo conformado por la herencia autóctona y las modificaciones del período colonial. Arturo Gómez (2009) menciona que los nahuas de este estado pueden estructurarse por regiones culturales, presentando la siguiente significación:

- la sierra norte tiene vínculos con la región cultural de la huasteca y prevalecen elementos serranos y costeños de la época prehispánica y de la colonia con símbolos que remiten a los mitos originarios de la creación del universo, la pareja primigenia, el árbol de la vida, los seres fantásticos y los elementos naturales.

-la sierra nororiental se caracteriza por el predominio de la cultura totonaca, para quienes la greca tiene vital importancia, además de elementos cosmológicos y de la mitología primigenia (p. 11).

Los nahuas tienen en general, dentro de su simbolismo, ejes temáticos sobre la estructura del universo, el cielo, la tierra y la región subterránea; representaciones de grecas vinculadas con el agua, la lluvia, la tierra, el cielo, el árbol de la vida; imágenes de la flora y fauna relacionadas con su entorno de tipo realista y estilizaciones geométricas (Gómez, 2009, p. 14).



**Figura 10. Quechquémitl totonaco**



**Quechquémitl ceremonial**, hacia 1950. Cultura totonaca. Mecapalapa, Pantepec, Puebla. Algodón y lana tejidos en telar de cintura con técnicas de brocado y tejido en curva, bordado. 68 x 74 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7152. Foto: Martha Covarrubias.

**Figura 11. Quechquémitl otomí**



**Quechquémitl**, hacia 1960. San Pablito, Pahuatlán, Puebla. Cultura otomí. Algodón y lana tejidos en telar de cintura con técnica de tejido en curva, bordados en punto de cruz. 69 x 96 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7163.

### 2.5.6 Otomíes

Los otomíes del Sur de la Huasteca tienen un tejido característico en su quechquémitl: el tejido en curva. Probablemente los toltecas, provenientes del norte trajeron con ellos el quechquémitl y este tejido en curva, el cual se practica únicamente en México.

Stresser (2012) lo describe así: “el quechquémitl de Santa Ana Hueytlalpan es de dos colores principales: blanco (algodón) y rojo (lana). La franja de lana roja es de anchura variable (entre 12 y 23 cm), pero presenta siempre el mismo rasgo peculiar: el trayecto de los hilos de urdimbre de lana roja que alterado en cierto momento durante el proceso de tejido para formar una curva, sin recurrir al corte ni a la costura. Así pues, esa franja ornamental de lana roja está tejida



“en curva”: de allí que la forma de ese quechquémitl se asemeje a la que llevan algunas figurillas de Xochitécatl (Tlaxcala)” (p. 253).

Las tejedoras plasman toda su fantasía en las prendas desde chivos de cuya cola salen flores, pequeñas macetas que llenan con sus enredaderas todo el espacio, gran variedad de animales, pájaros, flores y como modelo favorito el águila sobre el nopal (Lechuga, 1991, p. 205).

**Figura 12. Costal para incienso otomí**



**Costal para incienso**, siglo XIX. Ixmiquilpan, Hidalgo. Cultura otomí. Algodón y lana hilada a mano, tejidos en telar de cintura con técnica de tela doble. 30 x 23 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7618. Foto: Michel Zabé.

**Figura 13. Quechquémitl nahua**



**Quechquémitl**, hacia 1950. Cultura nahua. San Francisco Atotonilco, Acaxochitlán, Hidalgo. Lana hilada a mano, tejida en telar de cintura y bordada. 69 x 78 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 14381.



### 2.5.7 Mayas

Los mayas tienen su propia concepción del universo y son las mujeres las que plasman en los textiles de manera muy particular sus propias representaciones, además de firmar sus trabajos con un diseño personal. Los íconos son diversos; sin embargo en todos los huipiles ceremoniales se representa el mundo con un rombo, en Diseño e iconografía de Chiapas lo describen así:

“Los cuatro lados de la figura son las fronteras del tiempo y del espacio; los pequeños rombos en cada esquina, los puntos cardinales. El este donde el sol sale, se encuentra arriba; el oeste, el fin del día, está abajo. El norte se halla a la izquierda, para los mayas el norte es insignificante; en los cielos tropicales el sol pasa directamente sobre la cabeza, inclinándose ligeramente hacia el norte o hacia el sur según la estación” (Morris, 2006, p. 19).

Figura 14. Huipil tzotzil



*Huipil*. Cooperativa Sna Jolobil, 2006. Cultura tzotzil. Larráinzar, Chiapas. Algodón tejido en telar de cintura con técnica brocado. 75 x 102 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 17601.

### 2.5.8 Huicholes

Hablar de los huicholes es hablar de un mundo colorido y rico en significado, según ellos sus antepasados se hicieron imágenes para quedarse a convivir entre ellos y llegan a través de los sueños y de las visiones del peyote: “los wixaritari abren su mente y su corazón para recibir sus mensajes y con el fin de



trascender, hilan, tejen, bordan, esculpen y labran la palabra de sus antepasados con su *iyari* (corazón), plasmando en los objetos de su vida cotidiana y sagrada la esencia del “ser *wixaritari*” (Abascal, 1994, p. 173).

En los diseños del considerado estilo clásico huichol, se pueden observar motivos geométricos, abstractos y figurativos con representaciones de astros, elementos de la naturaleza, trayectos de los animales y de los héroes culturales que les dieron origen, plantas míticas y líneas zigzagueantes (Abascal, 1994, p. 174).

La cosmovisión huichola mantiene conectada la naturaleza, el tiempo, el espacio, la sociedad y lo sagrado, sus antepasados diseñaron un símbolo para el territorio sagrado el *tsikuri* (ojo de dios) donde se ubican los principales sitios sagrados que visitan periódicamente a través de peregrinaciones.

**Figura 15. Xikúri**



*Xikúri*, hacia 1970. Cultura huichol. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco. Algodón bordado a mano en punto de cruz. 83 x 83 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 11155.



**Figura 16. Traje para Mara´akame huichol**



**Traje para Mara´akame**, hacia 1980. Cultura huichol. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco. Traje de algodón bordado a mano en punto de cruz y sombrero de palma tejida con técnica de petatillo, decorado con chaquira y plumas. 190 x 138 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 15775.

Los anteriores ejemplos de simbolismo, muestran los significados que tienen los íconos utilizados en los textiles indígenas, de ahí, que parte de la importancia de estas piezas de arte indígena sea la cosmovisión plasmada en cada una de ellas.

## Reflexiones finales

El textil indígena es una de las más ricas representaciones de la cultura mexicana, principalmente en Mesoamérica por la riqueza de sus recursos naturales. Cada detalle está cargado de información histórica y cultural de nuestro país; desde su evolución histórica hasta los materiales y procedimientos con los que se elaboran; se pueden observar datos históricos y rescate de una cosmovisión indígena.

Dentro del capítulo se pudieron conocer datos históricos que datan la existencia de la vestimenta en hace miles de millones de años, lo que reafirma la importancia de estos objetos tridimensionales como testigos de la evolución de la humanidad.

En México, la indumentaria diferenció jerarquías sociales en la época prehispánica, durante la Conquista, reafirmó su grandeza, sirviendo como pago de tributo de las más altas denominaciones. Inclusive en la época Colonial, llena de influencia española y francesa, se pueden rescatar valiosos ejemplares de la indumentaria indígena.

Actualmente, pueden observarse reminiscencias de la grandeza de los atavíos, que se utilizaban en la época prehispánica, a pesar de que se utilizan materiales industrializados, existen piezas de una impresionante maestría y de dominio de diversas técnicas.

Toda la información que representa el textil indígena lo hace un documento tangible de la cosmovisión de un pueblo indígena, pudiéndolo encontrar en gran variedad de representaciones, resultando un documento único sin oportunidad de copias. De ahí la importancia de la propuesta presentada en el siguiente capítulo, para conservar en un acervo documental estos materiales textiles que permitan a los investigadores enriquecer líneas de trabajo relacionadas.



## *Capítulo 3*

# *Propuesta de organización bibliográfica del textil indígena en el Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*

---

*El hombre que trabaja con sus manos es un trabajador manual; el que lo hace con  
sus manos y su cabeza es un artesano, pero el que trabaja con manos, cabeza y  
corazón es un artista.*

*Louis Nizer (1902-1994)*



La propuesta que integra este capítulo describe los elementos considerados en el Proyecto de Organización Documental de la Colección “Textiles del Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

La colección, que ahora está bajo resguardo de dicha institución gubernamental, tiene toda una historia y un peso cultural para la nación mexicana. Por lo que; la descripción de los procesos realizados en esta colección se pretende sirvan de testimonio de un trabajo catalográfico, pionero en México.

### **3.1 Justificación**

La importancia de tratar este tema desde la perspectiva bibliotecológica resulta de la consideración de que cada textil representa un documento en sí mismo, que nos brinda información en cada uno de sus detalles. Sin perder de vista que estos documentos se sustentan con otras fuentes de información que están directamente asociados con el documento (textil) cómo inventarios, libros con referencias visuales, consultas a especialistas en la materia u otros.

Por ello, la colaboración de diferentes especialistas en ramas como la Etnología, Antropología, Etnomusicología, Bibliotecología, entre otras, resultan en un trabajo interdisciplinario que enriquece la información factible del documento textil indígena.

Es así, como se formó parte de un trabajo integral para la organización, conservación y difusión de estos tesoros nacionales. La presente propuesta muestra la mayor cantidad de elementos que se consideraron en el Acervo de Arte Indígena (AAI) de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), para el trabajo de estos materiales con el objetivo de crear un catálogo especializado de piezas de arte indígena, al alcance de los usuarios interesados.



El acervo está formado por piezas de gran valor patrimonial que lo convierte en un acervo de importancia internacional como muestra del patrimonio cultural mexicano; de esta manera, se presentan los antecedentes de este loable acervo y el desarrollo del trabajo realizado entre los años 2006-2013 para la organización documental de los materiales.

### **3.2. El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)**

Los antecedentes del Acervo de Arte indígena de la CDI se remontan al extinto Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP) del Instituto Nacional Indigenista (INI), el cual, ocupaba parte del edificio del Ex Templo de Corpus Christi ubicado en la Avenida Juárez de la Ciudad de México. Inaugurado el 23 de mayo de 1951 por el Dr. Alfonso Caso, Director del Instituto Nacional indigenista, el Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, Director del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla como primer director de dicho museo, impulsando diversas acciones de investigación, rescate, conservación, fomento económico y promoción de las artes populares (Murillo, 2014, p. 190).

En esa época el Museo abrió sus puertas con salas para exposiciones temporales, una tienda, área administrativa, bodega para colecciones y taller museográfico. Los visitantes podían contemplar alguna de las exposiciones temporales o adquirir alguna pieza con la seguridad de ser una de la más alta calidad y técnica artística, el Estado apoyaba a los artesanos con acciones de investigación, capacitación, financiamiento, comercialización y difusión.

Posteriormente cada una de las siguientes Administraciones, en mayor o menor medida, contribuyeron al fortalecimiento y promoción del arte indígena de nuestro país; Octavio Murillo (2014), Director de Acervos de CDI destaca: “la fuerza política en materia de cultura indígena durante la administración de María Teresa Pomar Aguilar, quien logró convertir a la artesanía en una de las



herramientas de desarrollo social y reactivación de la economía popular” (p. 191).

El museo pertenecía al INI, quien estaba sectorizado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) pero en 1988 pasó a depender de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), lo cual no fue conveniente para el Museo, ya que esta Secretaría distraída en otros temas sociales descuido la estructura administrativa y los objetivos del museo.

Además el edificio que lo albergaba (el Ex Templo de Corpus Christi) sufre graves afectaciones por el terremoto del año 1985 y se ordena su evacuación, lo cual deja en el desamparo a la colección del Museo que ya presentaba problemas de pérdida de calidad de las piezas artesanales que vendía en su tienda y ya no tenía ingresos, por lo que cierra definitivamente el 31 de mayo de 1998 y con ello comienza una peregrinación constante de su acervo al no tener una sede establecida.

Por tales circunstancias, en 1998 el INI crea el Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM) como una de sus últimas intervenciones para mejorar las condiciones administrativas e integrar el volumen de su acervo (Murillo, 2014, p. 201).

Sin embargo, a pesar de estas desavenencias, la colección permaneció unificada y es en el año de 2003, cuando el patrimonio de lo que había sido el INI pasa a formar parte de la CDI, creándose el Acervo de Arte indígena, ubicándose en el primer piso de sus oficinas centrales en Av. México Coyoacán No. 343, Col. Xoco, Del. Benito Juárez, C.P. 03330, Ciudad de México.

Además, la creación de la Dirección de Acervos de la CDI en el año 2006 promovió la conservación, catalogación y documentación de los bienes culturales de la Comisión, por lo que desde esa fecha: “el Acervo de Arte Indígena ha operado bajo lineamientos definidos para conservar y documentar el patrimonio que resguarda y como una herramienta de información para el



diseño de políticas públicas dentro de la CDI. En los últimos tiempos, también se ha concebido como un instrumento esencial para fortalecer el diálogo intercultural en la sociedad mexicana, eliminar la discriminación hacia las culturas indígenas, promover el valor de las obras de arte que resguarda y difundir los aspectos sociales, económicos, culturales y los procesos tecnológicos que rodean la producción material de los Pueblos Indígenas del país” (Murillo, 2015, p. 205).

Bajo estos preceptos, la Dirección de Acervos planifica una serie de proyectos que impulsen el trabajo documental de todos sus acervos y actualmente la CDI (2015) tuvo la asertiva decisión de impulsar de nueva cuenta un espacio específico para la colección de Arte Indígena, creándose el Museo Indígena que difunde la diversidad cultural indígena de México. Las exposiciones y actividades del recinto permiten ampliar el acceso a las culturas indígenas como medio para la formación de los ciudadanos, así como a proteger y preservar el patrimonio de los pueblos originarios. Este Museo se encuentra ubicado en la Antigua Aduana de Peralvillo en Paseo de la Reforma Norte No. 707, Col. Morelos, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México.

Es así como, después de un breve recorrido por la historia del Acervo de Arte Indígena (AAI), hasta el día de hoy mantiene sus funciones vigentes con tres tareas principales:

- Conservación y restauración
- Difusión en exposiciones
- Documentación y catalogación

A continuación se describen cada una de estas actividades, presentando mayor énfasis en la documentación y catalogación, donde se colaboró directamente durante el trabajo desarrollado para la creación del catálogo que contiene cada uno de los registros con la información de las piezas de arte indígena.



### **3.2.1 Conservación y restauración**

El espacio donde se encuentra el AAI es un espacio reducido pero con diversas adaptaciones que favorecen el resguardo de los materiales.

Debido a la naturaleza de los materiales orgánicos, se tienen condiciones microclimáticas estables, con una temperatura promedio anual de 19.9 °C y una humedad relativa de 41%. La iluminación es óptima ya que no entra la luz natural y las lámparas existentes están protegidas con filtros ultravioletas e infrarrojos y cuentan con un programa permanente de fumigación preventiva (Murillo, 2014, p. 215).

Las piezas se encuentran resguardadas en estantería especializada conformada por planeros, rolleros, mobiliarios abiertos, cajoneros de diferentes medias, y para transportar los materiales se utilizan guardas del no-tejido de polipropileno.

Además se cuenta con un área de restauración que continuamente atiende las necesidades específicas de los materiales.

### **3.2.2 Desarrollo de la colección**

El AAI resguarda las piezas de arte consideradas únicas, que destaquen en técnica por parte de las manos del artesano, por su antigüedad o valor cultural. Así se tiene un acervo de más de 25 mil piezas de las colecciones: Textiles, Cerámica, Lacas, Miniaturas, Cartón y Papel, Fibras, Instrumentos Musicales, Tecnología, Juguetería, Joyería, Lapidaria, Metales, Escultura, Mobiliario, Impresos, Gráfica y Pintura, Máscaras, Vidrio, Arte plumario, Hueso y Concha, Talabartería y Manufacturas diversas. Las cuales han sido tipificadas de acuerdo a la rama artesanal, el material de base de las piezas, su formato y uso. Y se subdividen de acuerdo con la funcionalidad de la pieza dentro de su contexto de producción: uso cotidiano, ornamental y ritual.



Además se mantienen en comodato préstamos de colecciones con otros museos regionales en el país como el Museo Regional de la Cerámica, en Tlaquepaque, Jalisco; el Museo de Arte Popular de Yucatán en Mérida y el Museo Universitario de Artes Populares “María Teresa pomar” en la Universidad de Colima, los cuales forman parte de la política extensiva que tuvo el Museo Nacional de Arte e Industrias Populares y hoy dependen de diversas entidades.

Cada una de las colecciones del AAI, requiere el tratamiento documental para tener su registro en el catálogo y que este llegue a ser una herramienta completa, útil y veraz.; por ello se programan anualmente una serie de proyectos documentales con una cierta cantidad de registros que abarque la documentación de las colecciones.

### **3.2.3 Documentación y catalogación**

La mayor parte de las piezas que conforman el AAI datan del período del Museo Nacional de Arte e Industrias Populares, se han recibido donaciones y la adquisición de las piezas está estrechamente ligada a la curaduría, es decir, las tareas de investigación, interpretación, conservación, administración y exhibición del contenido de un objeto o colección, lo cual permite que la colección esté en continuo crecimiento.

Además, la colección se ha enriquecido e incrementado por tres proyectos significativos: el trabajo integral de 1997 que consistió en el registro, investigación y adquisición de 800 obras sobre las doce culturas indígenas del noroeste de México; las compras sistemáticas en concursos de arte popular y directamente en comunidades indígenas entre los años 2004 y 2009, donde se adquirieron alrededor de 500 piezas y dos proyectos de documentación y representación del patrimonio cultural tangible de los pueblos indígenas en 2012 y 2013, que enriquecieron el acervo con piezas de pueblos que no tenían mucha presencia como lo fueron los Chol, Chuj de Chiapas, Nahuas del Distrito Federal, entre otros.



El trabajo documental de los textiles indígenas, formó parte del Proyecto de Organización Documental del Acervo de Arte Indígena de la CDI, durante los años 2006, 2007, las demás colecciones (cerámica, lacas, máscaras, joyería metalistería, hueso y concha, entre otras) se siguieron trabajando hasta el año 2013.

Pieza fundamental para lograr la organización documental de las colecciones, fue el inventario de datos básicos de las piezas que han ingresado en el acervo, el cual se integra de los siguientes elementos:

- i. Clave de Colección
- ii. Número de inventario
- iii. Clave de estado y pueblo indígena
- iv. Número de partes que componen la pieza
- v. Descripción general
- vi. Procedencia
- vii. Lugar de resguardo
- viii. Dimensiones de la pieza
- ix. Fecha de adquisición
- x. Autor de la pieza
- xi. Subcolección
- xii. Observaciones
- xiii. Otras claves

El número de adquisición es único e irrepetible; el cual, en el caso de los textiles, se coloca mediante una etiqueta textil que se marca con un plumón y dicha etiqueta se hilvana a la pieza en una parte oculta.

Muchas de las piezas provenientes del MNAIP, contienen un membrete de cartón, en donde se colocaban los datos de inventario; actualmente se siguen rescatando estos datos que proporcionan claves antiguas y mayor información



de las piezas. Es así, como se obtenían los primeros datos del registro de una pieza textil.

### **3.3. Catalogación**

La CDI es pionera en la conceptualización de crear un catálogo con la documentación de piezas de arte indígena, si bien los primeros esfuerzos para catalogar estas piezas fueron en la época del CIIDPIM, el diseño metodológico actual y la adquisición de tecnologías para catalogar los acervos son del siglo XXI.

La fuente primera de información es la pieza en sí misma, se consulta bibliografía existente del tema que representa la fuente secundaria de información y se enriquecen los registros con entrevistas realizadas a especialistas en arte popular y artesanos.

La catalogación de las piezas permite un mayor control de la colección, ya que proporciona mayor información de cada una de las piezas, se identifican plenamente cada una de ellas, se pueden hacer valuaciones más exactas y proporciona información más completa y veraz para montar exposiciones. Todo ello se conjunta en el catálogo electrónico, el cual representa un recurso económico en cuanto a tiempo y ahorro de espacio.

#### **3.3.1. Procedimiento para la creación de los registros**

Teniendo como objetivo recabar toda la información posible o disponible en el AAI y posteriormente enriquecer los registros con la colaboración de especialistas documentales y en arte indígena, se llevó a cabo el siguiente procedimiento para la elaboración de los registros:

- I. Análisis de literatura bibliotecológica y museológica que brindarán las herramientas, las normas y los parámetros adecuados para registrar la información de estos objetos tridimensionales



- II. Análisis de literatura especializada en arte indígena para obtener conocimiento de los piezas a trabajar
- III. Recopilación de datos de un inventario antiguo, de los tiempos del INI
- IV. Recopilación de datos del inventario actual del AAI de la CDI
- V. Llenado de plantilla catalográfica a mano (para tener las fichas en papel como respaldo informativo), en donde se usaron las siguientes herramientas para normalizar los campos:
  - a. Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002.
  - b. Inventario actual del AAI de la CDI
  - c. Manual de descripción de la Colección Textiles para el llenado de la etiqueta 534
  - d. Catálogo PANTONE
- VI. Previamente llenada la plantilla catalográfica se procede a la evaluación de cada una de las piezas con un especialista en la colección de textiles indígenas
- VII. Una vez obtenida la nueva información y la valoración de los datos del registro, se procede a unificar y parametrizar toda la plantilla, enviando las plantillas a la Subdirección de documentación y catalogación de la CDI para su aprobación.
- VIII. Registro fotográfico de la pieza
  - IX. Las plantillas aprobadas se capturan y se dan de alta en el OPAC junto con su registro fotográfico.

La presentación de los registros en el catálogo, son los determinantes para el éxito del trabajo, ya que un usuario satisfecho con sus búsquedas y presentación de la información en el catálogo, es el resultado de un trabajo atractivo y útil.

### **3.3.2 Plantilla de catalogación**

El diseño de la plantilla de descripción catalográfica se concibió con la idea de identificar específicamente a las piezas de arte indígena, con el fin de unificar datos y reunir piezas dentro de su colección adecuada. Y de reunir la mayor



cantidad de datos que sean útiles para el conocimiento, acceso y organización de la colección.

Al no contar con trabajos específicos que describieran los elementos necesarios para su registro, la Subdirección de Documentación de la CDI presenta una plantilla base tomando como referencia las Reglas de Catalogación Angloamericanas, específicamente el Capítulo 10 y el Formato MARC para definir las etiquetas más adecuadas y adaptando la plantilla a los requerimientos que fueran surgiendo durante el desarrollo del trabajo.

La plantilla consta de los siguientes elementos:

### **1. Clasificación.**

**Etiqueta 082:** Se registra la clasificación asignada

**\$a** Registrar la clave correspondiente a la colección precedida de la leyenda ARTE

**\$b** Registrar la clave correspondiente al estado y la clave del pueblo indígena que se establecen en los diagramas de los documentos internos de la CDI

### **2. Título.**

**Etiqueta 245:** Se anota el nombre completo de la pieza en lengua indígena y/o denominación local de la misma; de no contar con dicha información se registrará la denominación del objeto mencionada en los manuales.

**\$a** Denominación de la pieza

**\$c** Mención de responsabilidad. Se anota en singular el nombre del pueblo indígena

**\$h** Se registra la designación general del material: realia



### 3. Título paralelo.

**Etiqueta 246:\$a** Se registran los nombres en español y/o títulos alternos que tenga la pieza. Se requiere asiento secundario por cada uno de ellos.

### 4. Título alterno.

**Etiqueta 246:\$a** En donde se registra otras formas o nombres de la pieza en lengua indígena o denominación local. Se requiere asiento secundario por cada uno de ellos.

### 5. Pie de imprenta.

**Etiqueta 260:** Se registrará la procedencia de la pieza:

**\$a** Lugar de elaboración. Se registra el lugar específico en el orden: localidad, municipio, estado, tal y como aparecen estipulados en dos referencias bibliográficas base: “Localidades por municipio y su distribución según tamaño de localidad XII censo de población” de INEGI e “Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México” de INI.

**\$b** Nombre del fabricante. Se registra el nombre del autor o artesano; si el fabricante es desconocido no se registra nada. También puede registrarse la organización, cooperativa, taller escuela o familia a la que pertenece el autor, si se conoce.

**\$c** Fecha de elaboración. Se registra el año de elaboración de la pieza, año desconocida o probable, década o período.

### 6. Descripción física.

**Etiqueta 300:**

**\$a** Extensión física. Se describe la cantidad de partes que conforman la pieza, estableciendo los siguientes casos:

- i. Se describen en su totalidad las partes que conforman un ítem



- ii. Se describen los componentes extras de una pieza
- iii. Se describen piezas individuales, estableciendo el título de la pieza o en caso de que las piezas individuales tengan una forma particular, se agrega la denominación de su forma.

**\$b** Color. Se registra un concepto general del color de la pieza: natural, monocromo, bicromo y/o policromo

**\$c** Dimensiones. Se registran las medidas de la pieza en centímetros (cm.) en el orden de alto x ancho x fondo o profundidad y en el caso de piezas cilíndricas o esféricas alto x diámetro, en el caso de piezas planas como textiles alto x ancho. En el caso de los conjuntos las medidas a registrar serán las de la pieza armada, las medidas individuales se consignarán en una nota de contenido

**\$e** Material complementario. Este campo se utiliza cuando las piezas tienen un soporte museográfico especial.

## **7. Título de la serie.**

**Etiqueta 440:** De acuerdo al tabulador de claves y colecciones del Acervo de Arte Indígena, registrar la colección a la que pertenece.

**\$p** Subserie o colección. De acuerdo al tabulador de claves y colecciones del Acervo de Arte Indígena, registrar la subcolección a la que pertenece, la cual se refiere al uso de la pieza.

## **8. Nota general.**

**Etiqueta 500:\$a** Se registra toda la información relevante y que no se hayan registrado anterior o posteriormente u observaciones relacionadas directamente con la pieza.

## **9. Nota de Contenido.**

**Etiqueta 505: \$t** Aquí se registran las piezas que están formadas por conjuntos, registrando las dimensiones de cada uno de los elementos



que integra el conjunto, iniciando con el nombre de la pieza y las dimensiones entre paréntesis.

#### **10. Nota de participante o interprete.**

**Etiqueta 511:\$e** Se registra el nombre y la función de las personas (coautores) que participaron en la manufactura de la pieza.

#### **11. Nota de fecha y/o lugar de un evento.**

**Etiqueta 518: \$a** Se registra la información u observaciones indirectamente relacionadas con la pieza, como información complementaria acerca de la relación de la pieza con otras piezas o información relativa a la historia de la técnica así como comparaciones con otras manifestaciones artísticas y datos relacionados con el contexto de la producción.

#### **12. Nota de versión original.**

**Etiqueta 534:** En este campo se establece la información específica de la pieza, detallando sus características con base en el Manual de descripción de la Colección Textiles para el llenado de la etiqueta 534 elaborado en el Acervo de Arte Indígena.

**\$a** Descripción de la pieza. Con base en los descriptores y conectores elaborados por la Subdirección de documentación del Acervo de Arte Indígena, se elabora la descripción formal de la pieza.

**\$e** Técnica. Con base en los descriptores y conectores elaborados por la Subdirección de documentación del Acervo de Arte Indígena, se detalla el procedimiento de manufactura de la pieza.

**\$m** Uso. Se registra el uso específico de la pieza de acuerdo a su contexto de procedencia. Incluye datos espaciales y temporales sobre la función de la pieza.

**\$n** Iconografía. Se anota la simbología que tiene la pieza en términos de sus diseños, ya que cada uno de ellos tiene



un significado propio de cada pueblo y comunidad indígena.

**\$p** Se registra la referencia bibliográfica de donde se haya obtenido alguna información que se establezca en el registro de la pieza.

**\$t** Se registra título de la referencia bibliográfica de donde se haya obtenido alguna información que se establezca en el registro de la pieza.

**\$c** Se registra pie de imprenta de la referencia bibliográfica de donde se haya obtenido alguna información que se establezca en el registro de la pieza.

**\$e** Se registra la descripción física de la referencia bibliográfica de donde se haya obtenido alguna de la información que se establezca en el registro de la pieza.

**\$p** Nota de leyenda que se registra si la pieza tiene alguna inscripción o leyenda sobre la misma, se anota el texto tal y como aparezca.

### **13. Temas.**

**Etiqueta 650:** Se describe el contenido temático de los materiales, asignando los descriptores necesarios de acuerdo a las listas de encabezamientos de materia, tesauros especializados, descriptores específicos, etc. En el siguiente orden:

**\$a** Encabezamiento de materia que corresponde al título de la pieza en plural junto con su mención de responsabilidad en plural

**\$x** Como segundo encabezamiento se asigna la colección con su mención de responsabilidad en singular

**\$x** y el último subtema será la subdivisión de forma Realía

### **14. Asientos secundarios.**

**Etiqueta 700:** Se registra los nombres de las personas involucradas en la elaboración del textil.



**\$a** Anotar el nombre completo del artesano. Si el fabricante es desconocido no se registra nada

**\$e** Se registra el nombre y la función de los coautores que participaron en la manufactura de la pieza: como hiladores, empuntadores, tornadores, decoradores

**Etiqueta 710: \$a** Se registra el pueblo indígena al cual pertenece el artesano, en forma singular conforme lo establece la CDI en sus listados

**Etiqueta 712: \$a** Anotar el nombre completo del grupo, corporación, organización, taller o familia a la cual pertenece el artesano

#### **15. Localización y recursos electrónicos.**

**Etiqueta 856: \$u** Se registra la dirección o liga en la cual se encuentra almacenado el registro fotográfico de la pieza.

#### **16. Localización y recursos electrónicos.**

**Etiqueta 856: \$u** Se registra el hipervínculo de la fuente consultada si la información fue obtenida de un recurso electrónico.

#### **17. Condiciones de uso y responsabilidad.**

**Etiqueta 900: \$a** Se anota la disponibilidad de la pieza para ser consultada

#### **18. Numero de adquisición.**

**Etiqueta 901: \$a** Se registra el número de inventario de la pieza antecedido por la clave de acervo

#### **19. Fecha de adquisición.**

**Etiqueta 905: \$a** Se registra la fecha completa en la cual se adquirió la fecha, en formato DD/MM/AAAA.

#### **20. Valuación.**

**Etiqueta 906: \$a** Se registra el dictamen obtenido de la valuación en moneda nacional de la pieza.



## **21. Estado de conservación.**

**Etiqueta 907: \$a** Se registra el estado físico del material y en su caso, los procesos por los que ha pasado.

## **22. Historial clínico de conservación y preservación.**

**Etiqueta 909: \$a** Se registran todos los procesos o intervenciones que haya tenido la pieza en materia de conservación y preservación.

## **23. Forma de adquisición.**

**Etiqueta 910: \$a** Se registra la forma en que se adquirió la pieza, el importe en el caso de compra y el lugar específico donde se adquirió

## **24. Historial de la pieza.**

**Etiqueta 911 \$a:** Se describe el historial completo o hasta donde se cuente de la pieza.

## **25. Historial de premiación.**

**Etiqueta 912 \$a:** Se registra el lugar que gana la pieza, la categoría, el nombre del concurso, institución del concurso, ciudad del concurso y fecha del mismo.

## **26. Calificación de la pieza.**

**Etiqueta 913: \$a** Piezas maestras. Se registra el valor patrimonial de la pieza, en donde, según las características de la pieza se registra Pieza Maestra cuando se considere única y relevante dentro de su campo de estudio, de alta representatividad, de valor artesanal o como Colección B cuando la pieza de acuerdo a sus características es considerada obra alterna.

## **27. Nota de exposición.**

**Etiqueta 914: \$a** Se registra en orden cronológico las exposiciones en las que ha participado la pieza, si forma parte de alguna exposición



disponible en el catálogo de exposiciones de la CDI o si está en resguardo de algún museo como parte de un préstamo anual renovable. Se describe el título de la exposición, la institución, la ciudad y las fechas entre las que permaneció expuesta.

## **28. Otras claves.**

**Etiqueta 941: \$a** Las piezas que contengan un número alfanumérico asignado por recursos materiales en sus anteriores administraciones, se registrará en este campo para recuperación de antiguos inventarios que proporcionen adicional información.

Por último, en la parte final de la plantilla se registran los siguientes datos de elaboración:

- ❖ Nombre del catalogador
- ❖ Nombre del capturista
- ❖ Nombre del responsable de procesos técnicos de la Subdirección de Documentación, (quien valora y aprueba la plantilla)
- ❖ Fecha de elaboración
- ❖ Número que asigna el sistema ALEPH una vez capturado el registro.

En lo que concierne a los campos de descripción y técnica, estos merecen mayor consideración, ya que aquí debe anotarse todo lo que se ve en la pieza combinado a informaciones provenientes de otras fuentes para completarlas al máximo posible.

Para hacer posible este trabajo, el Departamento de Documentación de Piezas del AAI elaboró unos manuales inéditos y específicos para cada rama artesanal, denominados: *“Manual de descripción de la Colección \_\_\_\_\_ para el llenado de la etiqueta 534”*, los cuales, proporcionaron las pautas de los elementos a considerar en estos campos.

Además, la descripción física de las piezas se realizó con base en el *“Catálogo de colores PANTONE”* para identificar exactamente las tonalidades de colores que tenían las piezas.



La elaboración de los encabezamientos de materia, requirieron la consulta a materiales especializados como son tesauros y fuentes bibliográficas afines que brinden estándares a la terminología para una búsqueda más fácil y eficaz. Para lo cual, el “*Tesoro sobre pueblos indígenas de México y América Latina*” de la autora Georgina Yuriko Valdez Angeles brindó las directrices necesarias para la creación de los temas que fueron mejorándose y ampliándose conforme se avanzaba en el trabajo de la colección.

Finalmente, los datos internos de la pieza incluyen datos anexos que son prioritarios para el Acervo de Arte Indígena, los cuales fueron descritos con anterioridad bajo las etiquetas 900, como puede observarse estos datos representan un apartado fuerte dentro del registro, ya que las colecciones están en constante cambio y resulta importante contener toda esta información que representa la historia misma de la pieza.

### **3.4. Clasificación**

La organización de objetos tridimensionales, ha sido estudiada por diversos organismos que han diseñado pautas a seguir para poder trabajar uniformemente este material; aunque no estén enfocados específicamente a los textiles indígenas, sí representan un modelo a seguir para el tratamiento de estos materiales.

Partiendo de los encabezamientos asignados a la pieza, se crea una clasificación para la organización física de los objetos; la cual fue una clasificación local que engloba de manera general a las piezas que de acuerdo al tipo de material con las que fueron elaboradas, se definieron las siguientes categorías:



**Tabla 6. Colecciones y subcolecciones del Acervo de Arte Indígena**

COLECCIONES	
<b>A</b>	Cerámica
<b>B</b>	Textiles
<b>C</b>	Lacas
<b>D</b>	Miniaturas
<b>E</b>	Cartón y papel
<b>F</b>	Fibras
<b>G</b>	Instrumentos musicales
<b>H</b>	Tecnología
<b>J</b>	Juguetería
<b>K</b>	Joyería
<b>L</b>	Lapidaria

<b>M</b>	Metales
<b>N</b>	Escultura en cera y azúcar
<b>O</b>	Mobiliario
<b>P</b>	Gráficos y documentos
<b>Q</b>	Escultura en madera
<b>R</b>	Máscaras
<b>S</b>	Vidrio
<b>T</b>	Talabartería
<b>U</b>	Arte plumaria
<b>V</b>	Artes aplicadas
<b>W</b>	Hueso y concha

SUBCOLECCIONES	
r	Ritual
c	Uso cotidiano
o	Ornamental

Fuente: Documentos internos del Acervo de Arte Indígena de la CDI

En el caso de los textiles indígenas se forma su signatura topográfica con la clave en letra mayúscula B que corresponde a esta colección y posteriormente se agrega el número de estado y número de pueblo indígena que marcan los Indicadores Socioeconómicos, de acuerdo a la siguiente tabla:

**Tabla 7. Códigos de Estados y Pueblos Indígenas**

ESTADOS		PUEBLOS INDÍGENAS	
<b>1</b>	Aguascalientes	<b>1</b>	Kikapú
<b>2</b>	Baja California	<b>2</b>	Paipai
<b>3</b>	Baja California Sur	<b>3</b>	Kiliwa
<b>4</b>	Campeche	<b>4</b>	Cucapá
<b>5</b>	Coahuila	<b>5</b>	Cochimí
<b>6</b>	Colima	<b>6</b>	Kumiai
<b>7</b>	Chiapas	<b>7</b>	Yuma
<b>8</b>	Chihuahua	<b>8</b>	Seri



9	Distrito Federal	9	Chontal de Oaxaca
10	Durango	10	Pápago
11	Guanajuato	11	Pima
12	Guerrero	12	Tepehuano
13	Hidalgo	13	Tarahumara
14	Jalisco	14	Guarijío
15	México	15	Mayo
16	Michoacán	16	Yaqui
17	Morelos	17	Cora
18	Nayarit	18	Huichol
19	Nuevo León	19	Nahua
20	Oaxaca	20	Totonaco
21	Puebla	21	Tepehua
22	Querétaro	22	Pame
23	Quintana Roo	23	Chichimeca
24	San Luis Potosí	24	Otomí
25	Sinaloa	25	Mazahua
26	Sonora	26	Matlazinca
27	Tabasco	27	Ocuilteco (tlahuica)
28	Tamaulipas	28	Popoloca
29	Tlaxcala	29	Chocho
30	Veracruz	30	Ixcateco
31	Yucatán	31	Mazateco
32	Zacatecas	32	Tlapaneco
33	Procedencia desconocida	33	Amuzgo
		34	Mixteco
		35	Cuicateco
		36	Triqui
55	Kanjobal	37	Chatino
56	Mocho	38	Zapoteco
57	Mam	39	Chinanteco
58	Teco	40	Purépecha
59	Ixil	41	Huave
60	Aguacateco	42	Zoque



61	Quiché	43	Popolucá
62	Cakchiquel	44	Mixe
63	Kekchi	45	Huasteco
64	Opata	46	Maya
65	Chiapaneco	47	Lacandón
66	Chicomucelteco	48	Chol
94	Afro-seminoles	49	Chontal de Tabasco
95	Afro-mestizos negros	50	Tzeltal
96	Español castellano	51	Tzotzil
97	Lengua insuficiente~ especificada	52	Chuj
98	Lenguas no indígenas	53	Tojolabal
99	No especificado	54	Jacalteco

*Fuente: Documentos internos del Acervo de Arte Indígena de la CDI*

Antecediendo a cada uno de los elementos anteriores se agrega la leyenda ARTE para diferenciar los materiales de este acervo, ya que la CDI cuenta con su acervo bibliográfico, fonográfico, hemerográfico, entre otros; que pudiesen incluir un mismo título en diferentes acervos.

Es así, como se obtiene una clasificación local acorde a parámetros ya establecidos dentro de la misma institución.

### **3.5. Trabajo interdisciplinario**

El trabajo documental de las piezas de arte indígena requiere de una colaboración interdisciplinaria; ya que, la presencia de investigadores en el área textil define con mayor precisión diversos aspectos de técnicas y descripciones, ubicación temporal y regional de la pieza; y la colaboración de los artesanos, creadores mismos de las piezas, brindan datos precisos de nombres regionales, artesanos que elaboraron la pieza, época de elaboración y su uso; además de detalles técnicos, parentesco entre los artesanos y el lugar exacto de los materiales utilizados en la elaboración, entre otros.



Los especialistas en el área textil brindan un panorama más amplio del contexto histórico, iconográfico y períodos o fechas de elaboración.

Además, resulta invaluable la información obtenida por el personal encargado de este tipo de acervos, ya sean anteriores responsables o actuales, debe existir una colaboración constante para rescatar datos importantes de la pieza.

Aun sin que asistan personalmente los investigadores al área de trabajo, permanece un constante trabajo interdisciplinario al seguirse realizando búsquedas bibliográficas que sustenten lo plasmado en el registro de la pieza.

### **3.6. Métodos de difusión, acceso a la información y disponibilidad de los materiales**

Una vez realizada toda la gestión documental de los textiles indígenas, se cuenta con el material listo para ser utilizado en los principales métodos de difusión de la CDI, los cuales son:

- ❖ Propaganda a través de exposiciones que difunden los objetos, se desarrollan exposiciones temporales en diferentes museos externos y dentro de la misma institución apoyándose de los registros documentales disponibles en su catálogo.
- ❖ Publicación de investigaciones y estudios relacionados con las diferentes piezas que conforman el Acervo de Arte Indígena.
- ❖ Difusión de su acervo a través de su página web [www.cdi.gob.mx](http://www.cdi.gob.mx)
- ❖ Agenda cultural de las actividades programadas en su Museo Indígena
- ❖ Publicación de eventos, catálogos en línea y talleres en las redes sociales.

La naturaleza de los textiles indígenas requiere de una base de datos específica para el mayor aprovechamiento de su información, pudiéndose crear bases de datos locales que almacenen los datos recabados; sin embargo, la presente propuesta está considerada en la plataforma Aleph 500 versión 22; el cual, brinda cinco tipos de búsqueda diferentes: Básica, Multi base, Multi campo, CCL (Lenguaje común de comandos) y Avanzada y utiliza los



operadores booleanos AND, NOT or NOT para las búsquedas de cada uno de los registros de las piezas de arte. Cabe mencionar, que el módulo de catalogación de esta plataforma, permitió diseñar específicamente las plantillas requeridas para este tipo de documentos.

El catálogo electrónico público se encuentra referido en la página web principal de la CDI, en donde se debe seleccionar la opción de:

### ***BASES DE DATOS***

Y seleccionar la base ***ARTE INDIGENA*** para obtener búsquedas precisas en la base de materiales tridimensionales.


El catálogo fue creado para uso del público en general; sin embargo, son los especialistas en arte indígena los mayormente interesados en su consulta, el personal del acervo tiene un trabajo constante con el catálogo para el montaje de sus exposiciones y los artesanos o colaboradores foráneos hacen uso del mismo.

El catálogo Aleph 500, representa una plataforma integral para el manejo de las bases de datos de los diferentes acervos de la institución, proporcionando herramientas especializadas y útiles para la recuperación de sus registros, mediante los siguientes puntos de acceso:

- Búsqueda en todos los campos
- Título
- Autor
- Editorial
- Serie
- Materia
- Número de sistema
- Código de barras



← → C biblioteca.cdi.gob.mx/F/K6TGIA6D1TQ58F88TH5524M2CBNN9G2BNGGIDTV6Y3SDA4E7T8-00623?func=find-b-0


**CDI**  
CONSEJO DE CULTURA INDÍGENA

Registrarse | Finalizar Sesión | Mi registro en la biblioteca | Preferencias | Bases de Datos | Comentarios | PIB | Ayuda  
Hogar | Buscar | Lista de Resultados | Historial de Búsquedas | Canasta

Búsqueda básica | Multi-campo | Multi-base | Búsqueda avanzada | CCL

Son 6 los acervos de la CDI:  
 1. Arte Indígena; 2. Biblioteca Juan Rulfo; 3. Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz;  
 4. Fonoteca Henrietta Yurchenco; 5. Fototeca Nacho López; 6. Mapoteca Germán Parra  
 Para búsquedas por acervo seleccionar

**Bases de datos**

---

**Búsqueda Básica**

Escriba una palabra o frase

Campo de búsqueda

¿Palabras adyacentes?  No  SI

Base de Búsqueda

---

Limitar búsqueda:

Idioma:  De año:  Año:  aaaa (Use T para truncar cuando no use deca)

Formato:  Ubicación:

---

**Sugerencias de Búsqueda:**

- Si seleccionó SI en "Palabras Adyacentes" y escribe la frase *programación computadoras* el sistema entenderá que usted sólo desea ver aquellos registros que contienen la palabra *computadora*. A CONTINUACIÓN de la palabra *programación*.
- Si escribe palabras con minúsculas también se recuperarán palabras con mayúsculas. Por ejemplo, *computadora* localizará *computadora*, *Computadora* y *COMPUTADORA*.
- Puede utilizar los operadores booleanos AND y OR en sus búsquedas. Por ejemplo, *corazón OR carotaco* AND *cirugía* para recuperar todos los registros que contienen *corazón* o *carotaco* junto a la palabra *cirugía*.
- Utilice el carácter *?* para hacer búsquedas mediante porciones de palabras. Por ejemplo, *hist?* recuperará *historia*, *historiador*, *historiadores*, *histórico*, *historiografía*, etc. En otro ejemplo, *psolgia* recuperará *antropología*, *arqueología*, *psicología*, etc. El carácter *?* también puede utilizarse para localizar variantes ortográficas. Por ejemplo, *?taccalco* recuperará *Iztaccalco* e *Itaccalco*.

Liga: [http://biblioteca.cdi.gob.mx/F/-/?func=find-b-0&local\\_base=INI](http://biblioteca.cdi.gob.mx/F/-/?func=find-b-0&local_base=INI)

Ya desde la consulta de los registros, se cuenta con la información de la disponibilidad de los materiales, en donde se puede observar el criterio "Consulta previo trámite"; el cual, se realiza de la siguiente manera:

- ❖ Se selecciona del catálogo, la lista de los materiales de interés
- ❖ Se envía por correo electrónico la solicitud de consulta de los materiales con la relación mencionada anteriormente
- ❖ Se recibe correo de confirmación y cita para poder consultarlos o por el contrario, se notifica la cancelación de poder consultar dichos materiales en el caso de presentarse alguna de las siguientes circunstancias:
  - Pieza en proceso de restauración
  - Pieza en exposición
  - Pieza en reserva
  - Pieza maestra (tienen acceso restringido)


El resultado de todo el trabajo documental se ve reflejado y concretado en el catálogo automatizado, puesto en línea para la fácil consulta de los interesados en estos materiales. A continuación se presenta un ejemplo de un registro catalográfico de un textil indígena tal y como aparece en su presentación en línea dentro del catálogo electrónico ALEPH500; los posteriores ejemplos se



presentaran en un formato de captura en tabla que permita la visibilidad de todos los campos.

## Pieza con número de inventario A14364

← → [biblioteca.cdi.gob.mx/F/7D461VQNEE1G3PSVPVQB4QY2BRFAECER456ND5TQN45U95GAET-18609?func=full-set&set\\_number=000814&set\\_entry=000001&format=999](http://biblioteca.cdi.gob.mx/F/7D461VQNEE1G3PSVPVQB4QY2BRFAECER456ND5TQN45U95GAET-18609?func=full-set&set_number=000814&set_entry=000001&format=999) ☆ ☰


**CDI**  
COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS


[Registrarse](#) | [Finalizar Sesión](#) | [Mi registro en a biblioteca](#) | [Preferencias](#) | [Bases de Datos](#) | [Comentarios](#) | [PIB](#) | [Ayuda](#)  
[Hojear](#) | [Buscar](#) | [Lista de Resultados](#) | [Historial de Búsquedas](#) | [Canasta](#)

[Solicitud de Título](#) | [Agregar a mi estante electrónico](#) | [Reserva anticipada](#) | [Localizar](#) | [Guardar o enviar por correo](#) | [Guardar en servidor](#) | [Solicitud de adquisición](#) | [Solicitud de PIB](#)

### Vista completa del registro

Seleccione un formato: [Formato estándar](#) | [Tarjeta catalográfica](#) | [Cita bibliográfica](#) | [Nombre de etiquetas](#) | [Campos MARC](#)

Registro 1 de 1 ◀ Reg. Anterior Reg. sig. ▶

Número de sistema	000043894
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE
Título	● <a href="#">Enredo [realia] / Chinanteco.</a>
Area de Publicació	● <a href="#">San Lucas, Ojitlán, Oaxaca, 1960.</a>
Descripción	1 enredo ; 69 cm. alto x 106 cm. ancho.
Series	● <a href="#">[Textiles, Cotidiano]</a>
Descripción	Descripción: Enredo de dos miembros color pantone S1-9 (blanco), (rojo), con decoración geométrica (líneas), profusa color Pantone (rojo), S210-1 (azul oscuro), S10-4 (amarillo oscuro), S275-8 (verde), S148-7 (rosa claro), S225-6 (azul claro), S1-9 (blanco).-- Técnica: Algodón tejido con afil y mercerizados, tejido en telar de cintura con técnica de tafetán y taletón y costura de miembros a mano
Tema	● <a href="#">TEXTILES CHINANTECOS</a> ● <a href="#">ENREDO CHINANTECO - SAN LUCAS, OAXACA</a>
Asiento secundario	● <a href="#">Chinanteco</a>
Enlace	 <a href="#">Ver imagen</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">1</span>

Seleccione un Formato: [Formato Estandar](#) | [Tarjeta Catalográfica](#) | [Cita bibliográfica](#) | [Nombre de Etiquetas](#) | [Campos MARC](#)

◀ Reg. Anterior Reg. sig. ▶



**Enredo**, hacia 1960. Cultura chinanteca. San Lucas Ojitlán, Oaxaca. Algodón tejido en telar de cintura. 69 x 106 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 14364.



## Pieza con número de inventario A14507

Número de sistema	000042809
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 30/19
Título	☉ <u>Quechquémitl [realia] / Nahua.</u>
Área de Publicació	☉ <u>Alahualtitla, Chicontepec de Tejeda, Veracruz, [197?].</u>
Descripción	1 quechquémitl ; 46 cm. alto x 62 cm. ancho.
Series	☉ <u>(Textiles. Ritual)</u>
Resumen	Bordado realizado también llamado punto de cruz largo
Descripción	Descripción: Quechquémitl de dos miembros color pantone S19-6 (blanco) con decoración abultada profusa color pantone S212-1 (azul oscuro), S64-1 (rojo), S94-3 (anaranjado claro), S268-1 (verde oscuro), S6-1 (amarillo, S107-7 (rosa), S124-1 (rosa).-- Técnica: algodón tejido en telar de cintura con técnica de tafetán. Bordado realizado de algodón mercerizado y lana. Aplicación de satín de acetato y costura de miembros a mano.-- Uso: En ceremonia de culto al agua.-- Nota iconográfica: Diseño xochimalacachtli (flor redonda o que gira), dibujo utilizado para las ceremonias de petición de lluvias en el cerro de Postectitla, mes de junio
Tema	☉ <u>TEXTILES NAHUAS</u>
	☉ <u>QUECHQUEMITL NAHUA - ALAHUALTITLA, VERACRUZ</u>
Asiento secundario	☉ <u>Nahua</u>
Ejemplares en:	<u>Acervo de Arte Indígena</u> 



**Quechquémitl**, hacia 1970. Cultura nahua. Alahualtitla, Chicontepec, Veracruz. Algodón tejido en telar de cintura, bordado. 46 x 62 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 14507.



## Pieza con número de inventario A07150

Número de sistema	000042679
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 21/19
Título	● Quechquémitl para boda [realia] / Nahua
Área de Publicació	● Atla, Pahuatlán, Puebla , 1930
Descripción	1 quechquémitl ; 57 cm. alto x 67 cm. ancho
Series	● (Textiles. Ritual)
Descripción	<p>Descripción: Quechquémitl de dos miembros color pantone S19-6 (blanco) con decoración antropomorfa (femenina) fitomorfa floral, geométrica (rombos, triángulos, grecas) profusa, color pantone S320-2 (café oscuro), S320-6 (café claro), S75-1 (anaranjado), S307-5 (verde), S143-7 (rosa)</p> <p>.-- Técnica: Algodón hilado a mano tejido en telar de cintura con técnica de gasa. Brocado de lana teñida posiblemente con árbol sangregado con ceniza (rojo), cempasúchil (anaranjado) y grana con jugo de limón (rosa), costura de miembros a mano, restaurado</p> <p>.-- Nota iconográfica: Los diseños del quechquémitl los dividen en tres planos horizontales: cielo, tierra e inframundo, de los cuales en el cielo se encuentran diseños de viento, en la tierra nueve diseños de postes (árboles de la vida) que soportan el nivel celeste y en el inframundo "coli" grecas de agua. Y siete hexágonos distribuidos en los extremos del quechquémitl que simbolizan la flor de maíz y de la fertilidad "actutu". Para los totonacos los números más importantes son el 5-7-9-13 que simbolizan la fertilidad agraria</p>
Tema	<p>● <a href="#">TEXTILES NAHUA - REALIA</a></p> <p>● <a href="#">QUECHQUEMITL PARA BODA - MECAPALAPA, PUEBLA - REALIA</a></p> <p>● <a href="#">QUECHQUEMITL NAHUA - MECAPALAPA, PUEBLA - REALIA</a></p>
Asiento secundario	● Nahua
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Quechquémitl**, hacia 1930. Cultura nahua. Atla, Pahuatlán, Puebla. Algodón y lana hilada a mano, tejidos en telar de cintura con técnica de gasa y brocado. 67 x 57 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7150. Foto: Michel Zabé



## Pieza con número de inventario A07148

Número de sistema	000041037
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 21/24
Título	<a href="#">Quechquémitl [realia] / Otomí</a>
Área de Publicació	<a href="#">San Pablito Pahuatlán, Puebla , 1980.</a>
Descripción	1 quechquémitl ; 60 cm. largo x 75 cm. ancho
Series	<a href="#">(Textiles. Cotidiano)</a>
Descripción	<p>Descripción de la pieza: Quechquémitl de 2 miembros color pantone S161-9 (blanco), S103-1 (guinda) con decoración antropomorfa (femenino), fantástica (águila bicéfala), geométrica (grecas) en pecho y espalda, color pantone S328-4 (verde), S255-8 (verde claro), S211-1 (azul oscuro), S6-4 (amarillo), S158-1 (morado), S139-1 (rojo)</p> <p>-- Técnica: Algodón y lana teñida con tintes sintéticos y vegetales, en telar de cintura tejido en curva con técnica de tafetán. Manta bordada con algodón mercerizado, aplicación en el borde de una banda de lana hilada a mano, teñida con grana cochinilla y tejida en telar de cintura con técnica de tafetán. Bordado en punto de cruz con hilos de lana y algodón mercerizado. Corte "V" en cuello. Costura de miembros a mano</p>
Tema	<a href="#">QUECHQUEMITL OTOMI - SAN PABLITO PAHUATLAN, PUEBLA - REALIA</a> <a href="#">TAFETAN (TEJIDO) - SAN PABLITO PAHUATLAN, PUEBLA - REALIA</a> <a href="#">TEXTILES OTOMIES - REALIA</a>
Asiento secundario	<a href="#">Otomí</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Quechquémitl**, hacia 1980. Cultura otomí. San Pablito, Pahuatlán, Puebla. Algodón y lana tejidos en telar de cintura con técnica de tejido en curva, bordado a mano en punto de cruz. 60 x 75 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7148.



## Pieza con número de inventario A16489

Número de sistema	000041705
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 07/51
Título	● K'u'il o Chilil : Huipil [realia] / Tzotzil
Área de Publicació	● Aldama, Chiapas, 2002
Descripción	1 huipil ; 93 cm largo x 104 cm ancho
Series	● (Textiles. uso cotidiano)
Descripción	Descripción: huipil de tres miembros color pantone S161-9 (blanco) con decoración fitomorfa floral), zoomorfa (sapos) y fantástica (dioses), (sapos, buitres) en pecho, espalda colores pantone S6-4 (amarillo), S328-1 (negro), S328-5 (gris), S103-1 (guinda), S306-1 (verde), S317-4 (café).-- Técnica: algodón hilado a mano, tejido en telar de cintura con técnica de tafetán. Brocado de lana teñida con tintes naturales, corte cuadrado en cuello, bordado con lana, costura de miembros a mano.-- Nota iconográfica: diseño alrededor del cuello representa flores sagradas, el diseño de diamante simboliza el mundo cuadrado maya. Señalamiento de las repeticiones del diseño del universo. Incluye estrellas, universo, árbol inclinado, sapos, buitres y gusanos
Tema	● <u>HUIPIL TZOTZIL - ALDAMA, CHIAPAS</u>
	● <u>BROCADO</u>
	● <u>TALETON (TEJIDO)</u>
Título secundario	● <u>[K'u'il ó Chilil]</u>
Ejemplares en:	<u>Acervo de Arte Indígena</u> 



***K'u'il o chilil (huipil ritual para la Virgen de María Magdalena)***, Cooperativa Sna Jolobil, 2002. Aldama (Magdalenas), Chiapas. Algodón y lana hilada a mano teñida con colorantes naturales, tejidos en telar de cintura con técnica de brocado. 93 x 104 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 16489.



## Pieza con número de inventario A07545

Número de sistema	000042589
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 18/18
Título	● <a href="#">Carrillera [realia] / Huichol.</a>
Área de Publicació	● <a href="#">Tepic, Nayarit, 1960.</a>
Descripción	1 carrillera ; 34 cm. de alto x 9 cm de ancho.
Series	● <a href="#">(Textiles. Cotidiano)</a>
Descripción	Descripción: Carrillera de 7 miembros color pantone S19-6 (blanco) con decoración geométrica (rombos, curvilíneas, estrellas y flor) profuso color pantone (rojo) 5-4 (amarillo) 225-5 (azul) 152-6 (rosa) 302-2 (verde) con borlas.-- Técnica: Manta, bordado en punto de cruz y ojal con lana, unión de miembros por bordado y borlas de lana.-- Nota iconográfica: Diseño de freno que representa manos entrelazadas vistas de perfil, flor de "toto" (peyote); flor de "toto (peyote); ojo de dios.-- Ubicación regional: D. F.
Tema	● <a href="#">CARRILLERA HUICHOLA - TEPIC, NAYARIT</a>
	● <a href="#">TEXTILES HUICHOL</a>
Asiento secundario	● <a href="#">Huichol</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 




**Carrillera**, hacia 1960. Cultura huichol. Tepic, Nayarit. Algodón bordado a mano en punto de cruz, decorado con borlas de lana. 34 x 9 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 7545.



## Pieza con número de inventario A05791

Número de sistema	000044129
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 30/20
Título	● <a href="#">Traje para danza [realia] / Totonaco</a>
Área de Publicació	● <a href="#">Papantla de Olarte, Papantla, Veracruz</a>
Descripción	1 traje (5 piezas) ; Pantalón (65 cm. alto x 80 cm. ancho)
Series	● <a href="#">(Textiles. Ritual)</a>
Nota	Forma parte de los personajes denominados "negritos" de Papantla; bailan inclinados hacia enfrente, por lo que son conocidos como negritos o agachados. Son varios personajes encabezados por un caporal supervisor de la plantación o de la estancia ganadera
Contenido:	Pechera (66 cm. alto x 22 cm. ancho)- Pechera (56 cm. alto x 26 cm. ancho)
Resumen	Piezas relacionadas: 5791, 5792, 15200 (indumentaria)- 4518, 4519, 4520, 4521 (sombros)
Descripción	<p>Descripción: Pechera de dos miembros color pantone S325-1 (negro) con decoración fitomorfa floral, zoomorfa (pavo real) profusa color pantone S193-1 (azul), DS91-1C (rojo), S139-1 (rosa), S289-5 (verde), S1-9 (blanco), S185-1 (morado), S56-1 (anaranjado), S148-1 (rosa), S309-1 (verde) y fleco en el contorno color pantone S1-9 (blanco)</p> <p>.-- Técnica: Tela industrial. Bordado de relleno de algodón mercerizado. Aplicación de chaquiras, lentejuela y fleco de artisela, costura de miembros y dobladillo a mano</p> <p>Descripción de la pieza: Pechera de dos miembros color pantone S325-1 (negro) con decoración fitomorfa floral, zoomorfa (mariposas) profusa color pantone S317-4 (café claro), S60-1 (anaranjado), S10-4 (amarillo), S1-1 (amarillo claro), S139-1 (rosa), S185-1 (morado), S289-5 (verde), S56-1 (anaranjado claro), S193-1 (azul), S225-6 (azul claro), S1-9 (blanco) y fleco en el contorno color pantone S1-9 (blanco)</p> <p>.-- Técnica: Tela industrial. Bordado de relleno de algodón mercerizado. Aplicación de chaquiras y fleco de artisela, costura de miembros y dobladillo a mano</p> <p>Descripción de la pieza: Pantalón con jareta de tres miembros color pantone S325-1 (negro) con decoración fitomorfa floral, zoomorfa (pavo real) en los costados color pantone S1-9 (blanco), S1-1 (amarillo), DS91-1C (rojo), S56-1 (anaranjado), S193-1 (azul), S148-7 (rosa claro), S148-1 (rosa), S289-5 (verde), S309-1 (verde claro), S225-6 (azul claro), S185-1 (morado), S306-1 (verde), S60-1 (anaranjado)</p>



	.- Técnica: Tela industrial. Bordado de relleno de algodón mercerizado. Aplicación de chaquira, lentejuela y fleco de artisela, costura de miembros a mano y a máquina
	.- Uso: Danza de negritos: fusión de la cultura de los esclavos negros traídos de África y la cultura de los indígenas de la Nueva España
	.- Nota iconográfica: Es considerada danza preparatoria de la fertilidad
<b>Tema</b>	● <a href="#">TEXTILES TONACOS - PAPANTLA DE OLARTE, PAPANTLA, VERACRUZ - REALIA</a>
	● <a href="#">PECHERAS TONACAS - PAPANTLA DE OLARTE, PAPANTLA, VERACRUZ - REALIA</a>
	● <a href="#">PANTALONES TONACOS - PAPANTLA DE OLARTE, PAPANTLA, VERACRUZ - REALIA</a>
<b>Asiento secundario</b>	● <a href="#">Totonaco</a>
<b>Ejemplares en:</b>	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Traje para danza de Negritos**, hacia 1980. Cultura totonaca. Papantla de Olarte, Papantla, Veracruz. Pantalón, pechera y faldellín de satín bordado con algodón y chaquira, y camisa de popelina de algodón confeccionada a máquina. 65 x 80 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núms. inv. 5791 y 11321.



## Pieza con número de inventario A17391

Número de sistema	000029196
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 12/33
Título	<a href="#">Huihil tradicional [realia] / Amuzgo.</a>
Área de Publicació	<a href="#">Xochistlahuaca, Guerrero, : Minerva López De Jesús, 2005.</a>
Descripción	1 huihil; 111 cm de largo X 100 cm de ancho.
Series	<a href="#">(Textiles)</a>
Nota	Algodón blanco tejido en telar de cintura con técnica de brocado
Descripción	Descripción: Huihil de tres miembros color pantone s19-6 (blanco) con decoración fitomorfa, geométrica (líneas y grecas), profusa color pantone (rojo), S5-4 (amarillo), Si851 (morado), S295-6 (azul claro), S309-1 (verde claro) y S60-1 (anaranjado).-- : Algodón tejido en telar de cintura con técnica de tafetán, brocado de algodón mercerizado, corte redondo en cuello, unión por bordado y dobladilla de pasada en unión de miembros y parte baja.-- Nota iconográfica: diseño de planta que crece como el esparrago que se encuentra en las montañas y el nombre esta vinculado a la cola de la víbora de cascabel (fitomorfa con atribuciones zoomorfas). Al pecho muestra diseño de guía con flores de pequeños ganchos.
Tema	<a href="#">HUIPIL AMUZGO - XOCHISTLAHUACA, GUERRERO</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Huipil**, Minerva López de Jesús, 2005. Cultura amuzga. Xochistlahuaca, Guerrero. Algodón tejido en telar de cintura con técnica de brocado. 110 x 100 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 17391.



## Pieza con número de inventario A17089

Número de sistema	000044382
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 07/51
Título	● <a href="#">Rebozo [realia] / Tzotzil.</a>
Área de Publicació	● <a href="#">Venustiano Carranza, Chiapas : Angela Hernández Vázquez, 2004.</a>
Descripción	1 rebozo; 236 cm. de alto x 69 cm. de ancho.
Series	● <a href="#">(Textiles)</a>
Resumen	Para datos de la expo. de Mexicali Agosto 2005 ver
Descripción	<p>Descripción: Rebozo de un miembro color pantone S1-9 (blanco) con decoración fitomorfa floral (planta de maíz), antropomorfa (femenino), geométrica (rombos, grecas, triángulos) profusa color pantone S1-9 (blanco).--</p> <p>Técnica: Algodón hilado a mano en uso y malacate tejido en telar de cintura con técnica de Tafetán. Brocado de artisela con rapacejo anudado a mano y acabado aprestado.-- Nota iconográfica: Estrellas y luceros que representan al conjunto de astros: icono del grupo de mujeres al que pertenece la tejedora. En este caso la figura "Chi-s-kanal". Figura de greca que asemeja arcos espinosos que simbolizan a los rayos del sol que pasan a través del arco iris. Milpas en crecimiento que son el punto central del rebozo por la relación hombre-maíz. Cadena de hombres o "vinik-etik". Cadena de gusanos o "xubit", quienes representan una protección mágica a los hombres y tiene una asociación complementaria con las milpas de maíz. Milpas maduras, que tienen los maíces sujetos a la plana en etapa de cosecha.-- Ubicación regional: D. F.</p>
Coautor	● <a href="#">Carmen Vázquez Hernández; vendedora y autora del hilado</a>
Asiento secundario	● <a href="#">Grupo de Tejedoras "Chis-S-Kanal"</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Rebozo Petet**, Ángela Hernández Vázquez, 2004. Cultura tzotzil. Venustiano Carranza, Chiapas. Algodón hilado a mano y artisela, tejidos en telar de cintura con técnica de brocado. 236 x 69 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 17089.



## Pieza con número de inventario A14313

Número de sistema	000041061
Cond. Uso - Disp.	Consulta previo trámite
Clasificación	ARTE B 24/19
Título	<a href="#">Quechquémitl [realia] / Nahua</a>
Área de Publicació	<a href="#">Cuatlamayán, Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí , [194-]</a>
Descripción	1 quechquémitl ; 86 cm. alto x 92 cm. ancho
Series	<a href="#">(Textiles. Cotidiano)</a>
Nota	Técnica:
Descripción	<p>Descripción de la pieza: Quechquémitl de dos miembros color pantone DS161-9C (blanco) con decoración zoomorfa (pavo real), geométrica (grecas, estrellas, rombos) profusa color pantone S281-6 (verde), S176-1 (morado), S77-1 (rojo), S73-1 (anaranjado), S73-2 (anaranjado), S124-4 (rosa), S128-1 (rosa), S327-6 (gris), S176-8 (lila), S220-1 (azul oscuro), S225-1 (azul claro), con flecos en parte inferior.</p> <p>-- : Algodón hilado a mano, tejido en telar de cintura con técnica de tafetán. Brocado y bordado en punto de cruz con hilo de lana, hilada a mano. Corte "v" en cuello y costura de miembros a mano.</p> <p>-- Nota iconográfica: Borde inferior serpiente emplumada (xiuhcoatzintin), (olinalxochitl) flor de movimiento, tordos (fertilidad), estrellas (citlalimen), 4 regiones del universo (salida del sol, puesta de sol, camino de los muertos y ruta del agua). Universo nahua (scmanahuac) junto al agua; árbol de la vida (xochicuahuitl)</p>
Tema	<a href="#">TEXTILES NAHUAS - REALIA</a>
	<a href="#">QUECHQUEMITLES NAHUAS - CUATLAMAYAN, TANCANHUITZ DE SANTOS, SAN LUIS POTOSI - REALIA</a>
Asiento secundario	<a href="#">Nahua</a>
Ejemplares en:	<a href="#">Acervo de Arte Indígena</a> 



**Quechquémitl**, primera mitad del siglo XX. Cultura nahua. Cuatlamayán, Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí. Algodón hilado a mano, tejido en telar de cintura con técnica de brocado y bordado con lana en punto de cruz. 86 x 92 cm. Colección Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): núm. inv. 14313. Foto: Mercedes Aguado..



Los dos siguientes ejemplos muestran la información desglosada en cada una de las etiquetas del Formato MARC que fueron utilizadas para su registro:

### Ejemplo 1.

<b>FMT</b>	MX
<b>LDR</b>	nrm 22 a 4500
<b>001</b>	000042809
<b>005</b>	20060821135909.0
<b>008</b>	060821s2000 mx spa d
<b>08204</b>	a ARTE  a B  b 30/19
<b>24500</b>	a Quechquémitl  h realia  c Nahua.
<b>260</b>	a Alahualtitla, Chicontepec de Tejeda, Veracruz,  c [197?].
<b>300</b>	a 1 quechquémitl  c 46 cm. alto x 62 cm. ancho.
<b>440 0</b>	a Textiles  p Ritual
<b>520</b>	a Bordado realizado también llamado punto de cruz largo
<b>534</b>	a Descripción: quechquémitl de dos miembros color pantone S19-6 (blanco) con decoración abultada profusa color pantone S212-1 (azul oscuro), S64-1 (rojo), S94-3 (anaranjado claro), S268-1 (verde oscuro), S6-1 (amarillo), S107-7 (rosa), S124-1 (rosa)  e Técnica: algodón tejido en telar de cintura con técnica de tafetán. Bordado realizado de algodón mercerizado y lana. Aplicación de satín de acetato y costura de miembros a mano.  m Uso: En ceremonia de culto al agua  n Nota iconográfica: Diseño xochimalacachtli (flor redonda o que gira), dibujo utilizado para las ceremonias de petición de lluvias en el cerro de Postectitla, mes de junio
<b>650 4</b>	a TEXTILES NAHUAS
<b>650 4</b>	a QUECHQUEMITL NAHUA  x ALAHUALTITLA, VERACRUZ
<b>71022</b>	a Nahua
<b>85640</b>	u <a href="http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/14507.jpg">http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/14507.jpg</a>  z Ver imagen
<b>900</b>	a Consulta previo trámite
<b>901</b>	a A14507
<b>901</b>	a 1  n 0010042
<b>907</b>	a Bueno
<b>941</b>	a XVII-V-30-7 1990
<b>CAT</b>	a FELIPE  b 00  c 20060821  l INI01  h 1359
<b>SYS</b>	000042809



## Ejemplo 2.

<b>FMT</b>	MX
<b>LDR</b>	cp 22 a 4500
<b>001</b>	000041061
<b>005</b>	20090604063614.0
<b>008</b>	060614s2000 mx spa d
<b>08204</b>	a ARTE  a B  b 24/19
<b>24500</b>	a Quechquémitl  h realia  c Nahua
<b>260</b>	a Cuatlamayán, Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí  c [194-]
<b>300</b>	a 1 quechquémitl  c 86 cm. alto x 92 cm. ancho
<b>440 0</b>	a Textiles  p Cotidiano
<b>500</b>	a Técnica:
<b>534</b>	a Descripción de la pieza: Quechquémitl de dos miembros color pantone DS161-9C (blanco) con decoración zoomorfa (pavo real), geométrica (grecas, estrellas, rombos) profusa color pantone S281-6 (verde), S176-1 (morado), S77-1 (rojo), S73-1 (anaranjado), S73-2 (anaranjado), S124-4 (rosa), S128-1 (rosa), S327-6 (gris), S176-8 (lila), S220-1 (azul oscuro), S225-1 (azul claro), con flecos en parte inferior.
<b>534</b>	e Algodón hilado a mano, tejido en telar de cintura con técnica de tafetán. Brocado y bordado en punto de cruz con hilo de lana, hilada a mano. Corte "v" en cuello y costura de miembros a mano.
<b>534</b>	n Nota iconográfica: Borde inferior serpiente emplumada (xiuhcoatzitzintin), (olinalxochitl) flor de movimiento, tordos (fertilidad), estrellas (citlalimen), 4 regiones del universo (salida del sol, puesta de sol, camino de los muertos y ruta del agua). Universo nahua (scmanahuac) junto al agua; árbol de la vida (xochicuahuitl)
<b>650 4</b>	a TEXTILES NAHUAS  x REALIA
<b>650 4</b>	a QUECHQUEMITLES NAHUAS  x CUATLAMAYAN, TANCANHUITZ DE SANTOS, SAN LUIS POTOSI  x REALIA
<b>7102</b>	a Nahua
<b>85640</b>	u <a href="http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/mascaras/marcadeagua001.jpg">http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/mascaras/marcadeagua001.jpg</a>  z imagen  z Ver imagen
<b>85640</b>	u <a href="http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/14313.jpg">http://biblioteca.cdi.gob.mx:8991/arte/14313.jpg</a>  z Ver imagen
<b>900</b>	a Consulta previo trámite
<b>901</b>	a A14313 Ej.1
<b>901</b>	a 1  n 0010034
<b>902</b>	a 14313
<b>907</b>	a Buen estado
<b>912</b>	a Pieza maestra
<b>CAT</b>	a GUADALUPE  b 01  c 20060614    INI01  h 1217
<b>CAT</b>	a GEORGINA  b 10  c 20060714    INI01  h 1059
<b>CAT</b>	a ALEPH14  b 00  c 20080430    INI01  h 1530
<b>CAT</b>	a CYNTHIA  b 10  c 20090109    INI01  h 1001
<b>SYS</b>	000041061



Como se puede observar en los anteriores ejemplos, la presentación de los registros de las piezas de arte en el catálogo, puede ser en la forma sintetizada o formato estándar, que es la comúnmente utilizada por los usuarios externos a la institución y la forma desglosada en Formato Marc, que incluye todas las etiquetas propuestas en la plantilla de catalogación, brindando un registro completo de la pieza.

Esta presentación desglosada es de mayor interés para el personal encargado de resguardar estas colecciones o para investigadores con líneas de investigación definidas.

De esta manera, se concreta todo el trabajo documental en un producto completo y disponible para el público en general.



## Conclusiones

Con base en los elementos encontrados y la normativa establecida para el manejo de los objetos tridimensionales se concluye que la organización documental de textiles indígenas no es muy conocida, ni su aplicación está generalizada en el campo bibliotecológico. Es en otros países como España y Estados Unidos de Norteamérica donde se tiene un mayor auge en la organización documental de estos materiales, materia de estudio del área museológica.

La museología, en países de primer mundo, contempla a la vestimenta como verdaderos documentos importantes de ser resguardados y organizados para brindar información histórica y cultural de una nación.

Por lo que México, al ser una nación multicultural, tiene el deber de vigilar el resguardo de todas las piezas de arte indígena que producen sus pueblos y en particular, los textiles, representan un documento ilimitado de la memoria de un pueblo indígena; pero sobre todo, son un documento que guarda la información de valor trascendental para la memoria de la humanidad.

La ciencia bibliotecológica no debe ser ajena a estos materiales; ya que ambas disciplinas (museología y bibliotecología) están estrechamente ligadas en su labor educativa y de resguardo de materiales; considerados la biblioteca y el museo, como centros que almacenan la cultura y el pensamiento de una nación.

Considerar documento un objeto que forma parte de nuestra vida cotidiana quizá sea difícil de asimilar, pero ya se mencionaba en un principio “el ser humano está rodeado de información y conocimiento que muchas veces no percibe...” y diversos autores exponen a los objetos tridimensionales como fuentes de información primarias que representan un documento en sí mismo, que proporcionan datos importantes de una comunidad indígena.



Actualmente, los nuevos modelos de organización documental y manejo catalográfico de los materiales contemplan en mayor amplitud esta diversidad de soportes en los que actualmente se almacena la información; por lo que, cada vez más, las normas se especializan para el tratamiento de diferentes tipos de documentos.

Desde las materias primas, pasando por las técnicas de tejido, de decoración hasta el uso de las prendas, se puede observar el contexto histórico y cultural que inunda cada uno de estos elementos, distintivos de un grupo indígena de México. Es en los textiles indígenas donde confluye la esencia de nuestros antepasados, con la mezcla de culturas y las nuevas ideologías de una nación siempre cambiante.

Por ello, todos los elementos que se presentaron pretenden revalorizar al textil indígena como un documento invaluable, que no debe ser considerado como un simple *souvenir* o recuerdo de un viaje turístico; porque el que adquiere una de estas prendas, adquiere una parte del alma del artesano y más aún un pedazo de historia de la nación mexicana.

Finalmente, la importancia de presentar los elementos a considerar, factibles de aplicarse en la organización documental de cualquier acervo de textil indígena, de cualquier institución o colección privada que desee poner a disposición del público un catálogo de sus acervos, radica en mostrar un trabajo posible de hacerse de manera interdisciplinaria, presentando cada uno su propio enfoque y en donde el bibliotecólogo, condensa y presenta organizadamente toda la información para una satisfacción informativa de todos los potenciales usuarios.

El bibliotecólogo está obligado a ampliar sus conocimientos para el tratamiento integral de todo tipo de soporte que requiera ser almacenado como un documento único e irrepetible y este trabajo pretende hacer un homenaje a la expresión “la información es poder”, dejando a cada uno de los lectores los



elementos para revalorizar al textil indígena como una fuente de información única.

## **Recomendaciones**

En la experiencia obtenida durante el desarrollo del *Proyecto de Organización Documental de los Textiles Indígenas*, se reconoció la importancia de colaborar desde el inicio del trabajo documental con especialistas en arte indígena que enriquezcan los registros a la vez que revisen y corrijan los datos para lograr un desarrollo integral que represente ahorro de tiempo y recursos.

En este punto, parte primordial del trabajo de documentación de piezas textiles fueron las entrevistas realizadas a los diversos expertos en la materia, que proporcionaron datos que si bien, fueron plasmados en la plantilla, resulta necesario mencionar la importancia de realizar un registro sonoro o videográfico que represente un testimonio documental para el acervo.

Queda abierta la propuesta de elaborar un tesoro específico de arte indígena para el control de los términos utilizados, ya que los nombres de las piezas, de técnicas, de descripción, etc., tienen diferentes formas ortográficas de escribirse e incluso existen diversos sinónimos de un solo término.

La riqueza lingüística de nuestro país dan una amplia posibilidad de nombres para las piezas de arte indígena, por lo que, se debe tener cuidado al registrar las denominaciones en su lengua originaria.

Por último, resulta importante no olvidar a los archivos documentales que acompañan a los textiles indígenas; de estos, se obtiene información primordial para la documentación de las piezas; por lo que, se recomienda la gestión y organización de dichos archivos.



## Bibliografía

Abascal Johnson, Gladys O. (2011). *Jalisco. Diseño e iconografía: geometrías de la imaginación*. México: INAH.

Amat, Nuria (1988). *Documentación científica y nuevas tecnologías de la información*. Madrid: Pirámide.

Carrillo y Gabriel, Abelardo (1959). *El traje en la Nueva España*. México: INAH.

Clausó, Adelina (2007). *Manual de análisis documental: descripción bibliográfica*. España: EUNSA.

Cook de Leonard, Carmen (colaborador) (1966). Indumentaria mexicana. En: *Artes de México*. No. 77-78 año XIII. (pp.77, 78). México: [Artes de México]

Escamilla, Gloria (1999). Perspectivas del control bibliográfico universal. En: Garduño Vera, Roberto (compilador), *Control bibliográfico universal: el control bibliográfico en América y el Caribe hacia el tercer milenio*. (pp. 113-124). México: UNAM.

Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (1993). ISBD (NBM): Descripción Bibliográfica internacional normalizada para materiales no librarios. Madrid: ANABAD.

Figuroa Alcántara, Hugo Alberto (compilador) (2004). *Organización bibliográfica y documental*. México: UNAM - FFyL.

Garrido Arilla, María Rosa (1999). *Teoría e historia de la catalogación de documentos*. Madrid: Síntesis.

Gómez Martínez, Arturo (coordinador) (2009). *Diseño e iconografía: Puebla. Geometrías de la imaginación*. México: Dirección General de Culturas populares.

Gorman M. W. (1998). *Reglas de Catalogación Angloamericanas*. Preparadas bajo la dirección del Joint Steering Committee for Revision of AACR, un comité de la American Library Association. Santa Fe de Bogotá, Colombia: R. Eberhard.

Hernández Hernández, Francisca (1994). *Manual de museología*. España: Síntesis.

Izquierdo Arroyo, José María (1994). *La organización documental del conocimiento: el marco documental*. Madrid: Tecnidoc.

Johnson, Kirsten (2015). *Saberes enlazados: la obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. México: Artes de México.



Lechuga, Ruth D (1991). *El traje indígena de México: su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama.

López Yepes, José (1995). *La aventura de la investigación científica: guía del investigador y del director de investigación*. Madrid: Síntesis

López Yépes, José (2004). *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*. Madrid: Síntesis.

Marín de Paalen, Isabel (1974). *Historia general del arte mexicano: etno-artesanías y arte popular*. México: Hermes.

Martínez Comeche, Juan Antonio (1995). *Teoría de la información documental y de las instituciones documentales*. Madrid: Síntesis.

Martínez de Sousa, José (2004). *Diccionario de bibliología y ciencias afines: terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas bibliofilia, bibliografía, bibliotecología, biblioteconomía*. - - España: Trea.

México. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. *Manual de descripción de la Colección Textiles para el llenado de la etiqueta 534*. - - (Documentos internos).

México. Instituto Nacional Indigenista (1998). *La diversidad cultural de México*. - - México: CONACULTA.

Morris, Walter S. (coordinador) (2006). *Diseño e iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

Murillo Álvarez de la Cadena, Octavio (2014). Una historia en construcción: el acervo de arte de la CDI. - - En: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. *Arte y memoria indígena de México: el acervo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*. (pp. 189-240) México: CDI.

Navarrete Linares, Federico (2008). *Los pueblos indígenas de México*. México: CDI.

Pantone© (1997). *Color formula guide*. - - Caristadt, New Jersey: Pantone. (Catálogo)

Pardo, María Teresa (1994). *Chinantecos*. México: INI.

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23 ed. Barcelona: Espasa.



Ruiz Pérez, Rafael (1992). *El análisis documental: bases terminológicas, conceptualización y estructura operativa: con una bibliografía indizada*. Granada: Universidad de Granada; Grupo de Trabajo de Información y Documentación de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO.

Sayer, Chloë (1990). *Arts and crafts of México*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

Serrano Carreto, Enrique (coordinador) (2002) *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México 2002*. México: INI.

Solier, W. Du (1950). *Indumentaria antigua mexicana*. México: Ediciones mexicanas.

Stresser-Péan, Claude (2012). *De la vestimenta y los hombres: una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: FCE.

Taylor G. Arlene (2004). *The organization of information*. E.U. A.: Libraries Unlimited.

Técnicos auxiliares de biblioteca (1996). (pp. 43-51). Madrid: Editorial complutense.

Turok, Martha (1987). Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalenas. En: *México Indígena*. México. no. 19 (nov.-dic.)

Valdez Ángeles, Georgina Yuriko (2002). *Tesaurus sobre pueblos indígenas de México y América Latina*. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología, Universidad Nacional Autónoma de México.

Valdez Angeles, Georgina Yuriko (2015). *Introducción a la bibliotecología*. México: UNAM. (Material inédito)

Valdiosera Berman, Ramón (1992). *Tres mil (3000) años de moda mexicana*. México: EDAMEX.

Velasco Rodríguez, Griselle J. (1995). *Origen del textil en Mesoamérica*. México: IPN.

Weitlaner Johnson, Irmgard (2005). El vestido prehispánico del México antiguo. - - En: *Arqueología Mexicana. Textiles del México de Ayer y Hoy*. Edición especial, (19), (pp.10-19).



## Documentos Electrónicos

Allan Delgado, Edgar (2007). *Organización documental mediante la catalogación y el análisis de información: entorno normativo y tecnológico*. Códice, jul.-dic., año/vol.3. Bogotá: Universidad la Salle. Recuperado de: [revistas.lasalle.edu.co](http://revistas.lasalle.edu.co) › Inicio › Vol. 3, núm. 2 (2007) › Delgado

Andrade Martínez, Fernando (2007). *Guía de uso de los módulos de catalogación, ítems y OPAC del sistema ALEPH, para la región sur de la Universidad del Valle de México*. Recuperado de: <http://132.248.9.34/pd2008/0623213/0623213.pdf#search=%22aleph%22>

Biblioteca del Congreso (2015). *¿Qué es un registro MARC y porque es importante?* Recuperado de: <http://loc.gov/marc/umbspa/um01a06.html>

Cabrera Heredia, Gabriel (2007). *Migración del módulo de préstamo al sistema ALEPH500 en bibliotecas de la UNAM*. Tesis, Ingeniería Mecánica Electricista (área eléctrica y electrónica) Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://132.248.9.34/pd2008/0622958/0622958.pdf#search=%22aleph%22>

Castillo Sáez, Erika (2013). La biblioteca Nacional de Chile a través de sus 200 años: una mirada histórica de la organización de sus recursos de información y el nuevo código de catalogación RDA. En: *IV Jornada de temas actuales de bibliotecología*. Recuperado de: [http://eprints.rclis.org/20609/1/Ponencia Encuentro%20de%20temas%20actual es%20de%20Bibliotecolog%C3%ADa Mar%20del%20Plata 2013 Oficial.pdf](http://eprints.rclis.org/20609/1/Ponencia%20de%20temas%20actual%20de%20Bibliotecolog%C3%ADa%20del%20Plata%202013%20Oficial.pdf)

Censo (2010). *Descripción sociodemográfica de la población hablante de lengua, autoadscrita como indígena y el resto de la población, a partir de los datos del censo de población y vivienda, 2010*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, 2010. (Situación de los indígenas; 16). Recuperado de: [www3.diputados.gob.mx/camara/.../Carpeta16 Situacion indígenas.pdf](http://www3.diputados.gob.mx/camara/.../Carpeta16_Situacion_indigenas.pdf)

Del Valle, Gastaminza Félix [2009]. *Documento. Concepto y tipología*. Universidad Complutense Madrid. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema3.htm>

Farfán Caudillo, Miguel Ángel (2008). Descripción y acceso al recurso: nuevo código de catalogación. En: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*. Vol. XIII, No. 1-2. México: UNAM. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/biib/article/viewFile/24295/22829>

México. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2016). Recuperado de: [www.cdi.gob.mx](http://www.cdi.gob.mx)

México. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (2009). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. - - México: FONART. Recuperado de:



<http://www.fonart.gob.mx/web/pdf/DO/matriz%20de%20dif%20artesania%20y%20manualidad.pdf>

García Escalante, Guadalupe Marisol (2013). *Catalogación: pasado, presente y futuro*. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología y estudios de la información, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/305564809/Index.html>

Godínez González, Víctor Ángel. La catalogación descriptiva con RDA: obras creadas por personas, realizadas mediante expresiones materializadas en libros. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología y estudios de la información, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://132.248.9.195/ptd2016/enero/309135320/Index.html>

Heredia Sánchez, Edgar D [2006]. *Los pueblos indígenas en México y la CNDH*. Revista Casa del Tiempo. No. 7. Recuperado de: [www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/88\\_may\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num88\\_53\\_61.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_53_61.pdf)

Herrera, José [2015]. *Popularte*. Universidad Veracruzana. Recuperado de: <http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=424>

INEGI (2004). *La población indígena en México*. Recuperado de: [http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/poblacion\\_indigena/Pob\\_ind\\_Mex.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/poblacion_indigena/Pob_ind_Mex.pdf).

INEGI (2010). *Censo de población y vivienda 2010*. Recuperado de: <http://www.inegi.org.mx>

Kittler, R., Kayser, M. Stoneking, M (2003). *Molecular evolution of *Pediculus humanus* and the origin of clothing*. Current Biology, 13, 1414 – 1417. Recuperado en: <http://axxon.com.ar/mus/info/030023.htm>

Organización de las Naciones Unidas, para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2005). *Hacia las sociedades del conocimiento*. Recuperado de: [unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf).

Picco, Paola. RDA, el nuevo código de catalogación: cambios y desafíos para su aplicación. En: *Revista Española de Documentación Científica*, 35, 1, ene.-mar., 145-173, 2012. Recuperado de: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/727-1218-1-PB.pdf>

Quiroz Ruiz, Laura Margarita (2012). *Memoria descriptiva de la técnica de bordado textil tradicional de San Pablo Tijaltepec, Tlaxiaco, Oaxaca*. Tesis, Ingeniería en Diseño, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Oaxaca. Recuperado en: [http://jupiter.utm.mx/~tesis\\_dig/11609.pdf](http://jupiter.utm.mx/~tesis_dig/11609.pdf).

Real Academia Española (2016). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Recuperado de: <http://www.rae.es/>



Rodríguez Galicia, Sammantha Lucía (2013). Las colecciones museísticas: propuesta de un sistema de organización. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://132.248.9.195/ptd2013/diciembre/0706980/Index.html>

Serrano Carreto, Enrique. *Población y pueblos indígenas: situación actual y perspectivas para el siglo XXI*. Demos, 31. Recuperado de: [www.ejournal.unam.mx/dms/no09/DMS00914.pdf](http://www.ejournal.unam.mx/dms/no09/DMS00914.pdf)

Tramullas Saz, Jesús (1997). Los sistemas de información: una reflexión sobre información, sistema y documentación. En: *Revista General de Información y Documentación*, vol. 7, no. 1. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Recuperado de: <http://eprints.rclis.org/23751/1/11876-11957-1-PB.PDF>

Urrego M., Elkin Fabián (2015). Organización y tratamiento de la información. En: *Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina*. Recuperado de: [www.bibliotecapiloto.gov.co/.../organizacion\\_tratamiento\\_de\\_la\\_inform...](http://www.bibliotecapiloto.gov.co/.../organizacion_tratamiento_de_la_inform...)



## Glosario

**Cosmovisión:** Visión o concepción global del universo

**Coyuchi:** Algodón color café originario de América.

**Lienzo:** Parte tejida de la urdimbre.

**Mordente:** Sustancia (como óxidos metálicos) usada para fijar los tintes en hilos o telas.

**Tilma:** textil rectangular usado por los hombres como capa anudada en el frente o sobre un hombro; es de origen prehispánico.

**Trama:** Hilos horizontales que se entrelazan con capas alternantes de hilos de urdimbre para producir un textil.

**Urdimbre:** Hilos longitudinales estrechados entre las dos barras del telar; se entrelazan con la trama para producir un lienzo.

