

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Doctorado en Artes

**RELACIÓN DEL ARTE Y LA INTERCULTURALIDAD:
ESTUDIO DE SEIS OBRAS CON ENFOQUE INTERCULTURAL**

Tesis que para obtener el título de Doctor en Artes presenta:

Mtro. Roy Suarez Patiño

Director: Dr. David Charles Wright Carr

Guanajuato, 10 de febrero del 2024

Contenido

Introducción	3
Capítulo 1. Cultura, etnia, multiculturalidad e interculturalidad	6
1.1. Revisión histórica del concepto de cultura	6
1.2. Etnia y etnicidad	20
1.3. Multiculturalidad e interculturalidad	31
1.4. Interculturalidad relacional, funcional y crítica	40
Capítulo 2. Arte: concepto en constante revisión	49
2.1. Concepto occidental, extenso y abierto	49
2.2. Arte contemporáneo en México	56
2.3. La experiencia estética y la cognición corporeizada	60
2.4. Cognición corporeizada y arte	62
Capítulo 3. El sentido estético de los pueblos originarios	72
3.1. Principales grupos indígenas del Estado de México	79
3.2. Producción estética indígena del Estado de México	106
Capítulo 4. Relación entre arte e interculturalidad	129
4.1. Arte, interculturalidad y descolonialidad	129
4.2. Arte como herramienta para la convivencia intercultural	139
4.3. Educación intercultural a través del arte	145
Capítulo 5. Estudio de caso: obra de seis egresados de la UIEM	151
5.1. Luis Enrique Capetillo: Serie de <i>Joyería erótica del molcajete</i>	152
5.2. Edith Montoya Pérez: textil <i>Na mbe'e/Tejida estás</i>	166
5.3. Annie Janet Silverio: Serie <i>Make up Mbaja Jñii (tres naranja)</i>	180
5.4. Héctor Martínez: serie gráfica <i>Siembra</i>	200
5.5. Flor Deyanira Estanislao: serie <i>Temporal de aroma</i>	223
5.6. Max Barrera Gutiérrez: mobiliario <i>silla dodecaedro</i>	245
Conclusiones	261
Índice de ilustraciones	269
Referencias	278

Introducción

El objetivo de la tesis ha sido plantear el enfoque intercultural en obras de arte actuales de seis egresados de la licenciatura en Arte y Diseño de la Universidad Intercultural del Estado de México (UIEM); el enfoque intercultural en el arte como una categoría de análisis que se suma a las posibilidades de entendimiento discursivo del arte. Para lograr este análisis me encontré con planteamientos pretéritos sobre el concepto de arte y una división que se pensaba superada como lo es el planteamiento de arte versus artesanía, también encontré aperturas de categorías de lo que algunos autores han denominado arte indígena y su relación con el arte contemporáneo. Todo ello lo he ido visualizando dado que al ser docente de la licenciatura en Arte y Diseño antes mencionada he contrastado mis conocimientos propios del saber occidental a lo largo de mi educación con los conocimientos de los pueblos originarios del Estado de México, mismos que plantean otros saberes en materia de estéticas que son útiles y siguen en uso en la actualidad.

Este trabajo se limita al estudio concerniente a la disciplina del arte plástico visual y del diseño, teniendo como eje central el análisis de las características de obras de seis egresados de la Licenciatura en Arte y Diseño mencionada. Algunas obras o series de obras representativas de cada uno de ellos es analizada a manera de estudio de caso, el cual incluye una serie de entrevistas y análisis del discurso de los autores como de las obras.

En el primer capítulo llamado ‘Cultura, etnia, multiculturalidad e interculturalidad’, realicé una revisión histórica del concepto de cultura y también el de etnicidad, dado que con estos se fue creando el de multiculturalidad e interculturalidad, el cual, a casi treinta y tres años de su uso en América latina, tiene diferencias con otros conceptos de interculturalidad como el europeo; todo ello me permite entender el devenir discursivo y de apertura a la

tolerancia y entendimiento de la realidad y en el discurso actual comprender la complejidad que encierra el concepto de cultura, etnia, multiculturalidad e interculturalidad para así situarlos en el contexto específico del estudio.

En el segundo capítulo llamado ‘El arte: concepto en constante revisión’, realicé una revisión general del concepto arte de manera histórica teniendo en cuenta como sus significados se han ido modificando; esto me permite pensar las dificultades que encierran las producciones realizadas a partir del concepto contemporáneo en el arte para comprender algunos rasgos de lo denominado occidental y no occidental implicado en el concepto de arte.

En el tercer capítulo llamado ‘El sentido estético de los pueblos originarios’, se exploran algunas obras de la tradición de los cinco pueblos originarios presentes en el Estado de México, así mismo se conoce a las comunidades indígenas en específico las de los municipios de San Felipe del Progreso, Atlacomulco, Ixtlahuaca, entre otros, donde hay todavía una cosmovisión de los pueblos originarios mazahuas y otomí; esta información me permite poder realizar los planteamientos del consiguiente enfoque intercultural.

En el cuarto capítulo llamado ‘Relación entre arte e interculturalidad’ se ha intentado conocer y comprender las relaciones que existen entre el arte y la interculturalidad al identificar los puntos de encuentro y convergencia, definiendo qué entendemos por cada uno de ellos. He construido una propuesta conceptual para establecer la relación entre el arte y la interculturalidad realizando en este mismo la propuesta del enfoque intercultural y enunciar algunas de sus características.

En el capítulo quinto denominado ‘Estudio de caso: obra de seis egresados de la UIEM’ se realiza un análisis para entender la relación del arte hecho por jóvenes egresados provenientes de comunidades indígenas del noroeste del Estado de México que se adscriben

a la interculturalidad como un diálogo de saberes y realizan un arte que integra estos saberes de sus comunidades originarias con los adquiridos en la Universidad Intercultural del Estado de México; el análisis consiste en encontrar las características particulares de cada obra a través de la relación del arte con la interculturalidad, ayudado también del paradigma de la cognición corporeizada, y mirar aspectos clave, puntos de unión entre la ciencia, el arte y los saberes tradicionales de los pueblos originarios para poder evidenciar el enfoque intercultural en éstas producciones.

En el siguiente apartado se encuentran las conclusiones, las cuales son reflexiones finales del trabajo de tesis con puntos específicos donde se mencionan los resultados de la observación y el análisis; seguidos del apartado de índice de ilustraciones donde se encuentra la información de las imágenes ocupadas en el texto y finalmente el último apartado donde se encuentran las fuentes de consulta.

Este trabajo es un primer acercamiento a la relación entre el arte y la interculturalidad, los paradigmas occidentales y originarios y planteamientos de estética en el Estado de México.

Capítulo 1. Cultura, etnia, multiculturalidad e interculturalidad

En el presente capítulo se realiza una revisión de los conceptos de cultura como primer espacio de reflexión a partir de dos acepciones principales la de la Sociología y de la Antropología y poder comprender sus cambios y a partir de contrastes llegar a la conceptualización personal. Acto seguido se revisa el concepto de etnia, el cual permite seguir caracterizando el fenómeno de la cultura en un espacio específico, con este concepto se problematiza la pertenencia a una comunidad y sirve para cuestionar sus alcances.

Estos dos conceptos dan paso al de diversidad cultural, el cual incluso ha sido plasmado en múltiples constituciones de estados, para después entrar en los conceptos que se han planteado para establecer las estrategias de acercamientos con los pueblos subalternos al poder hegemónico; en este caso me refiero al de multiculturalidad el cual se revisa de manera histórica, para entender a la lejanía cuáles han sido sus alcances.

Por último, la interculturalidad, la cual es una estrategia con alrededor de treinta años de planteamientos para establecer un diálogo con los pueblos o comunidades originarias, y se presentan las variaciones conceptuales en su lectura, desvelando también los alcances que ha tenido el mismo.

1.1. Revisión histórica del concepto de cultura

Dentro de los estudios de arte y diseño se emplea coloquialmente el concepto de cultura y muchas veces se da por sentado a qué se refiere o significa esta palabra. Dada su utilidad en los estudios de antropología, sociología y de teoría del arte, es necesario conocer algunas de sus características para poder formular de manera clara alguna definición operativa para el marco general de esta investigación.

Cultura

Lo que denominamos cultura nos atraviesa desde que nacemos, se refiere al desarrollo del quehacer humano, formando un cúmulo de conocimientos que tomamos por verdaderos, muchas veces sin preguntarnos de dónde vienen. Para comprender sobre este fenómeno cultural me remito a la antigüedad occidental dado que en escritos de los pueblos griegos no se tiene un concepto de cultura como tal, en ese momento histórico se entendía a partir de un símil como lo es el concepto de civilización.

Este uso lo encontramos mencionado en dos vertientes principalmente a partir de filósofos griegos, por ejemplo, en el diccionario Ferrater-Mora se menciona que “los cínicos proclamaron su oposición a todo lo que no fuera la llamada simplicidad natural”¹, para ellos todo lo contrario o apartado a la naturaleza era símbolo de corrupción, una idea que fue contrastada con la de civilización la cual planteaba valores de la ciudad, las *polis*, el concepto de civilización, vida en ciudad y ciudadano se pensó como contraposición a la naturaleza y es aquí donde podemos entender una separación del hombre de esta. El término de civilización poco a poco fue tomando el nombre de cultura.

Etimología del concepto cultura

En el diccionario de Corominas podemos observar que se tiene datos de la palabra cultura hasta el año de 1440, no significa que antes no se viniera gestando ya el concepto, pero tenía otros valores como el de la *civitas* que se entendía como construcción de la ciudadanía y sus valores, al menos en Grecia y Roma con sus diferencias respectivamente; citando al autor mencionado dice que “Culto, sust; hasta 1440. Tomado del latín *cultus*, us, acción de

¹ Ferrater-Mora, 1979: I, 390.

cultivar o practicar algo, deriva de colére "cultivar" "cuidar" "practicar" "honrar".²

Tomado de la idea de cultivar de la agricultura, cultivo de plantas, podemos entender ya una acepción más moderna, como algo que va creciendo, se va incrementando con cuidados y atenciones. El antropólogo social Austin Millán menciona al respecto de la etimología del concepto lo siguiente:

La palabra cultura proviene de cultūra, latín (L), cuya última palabra trazable es colére, L. Colere tenía un amplio rango de significados: habitar, cultivar, proteger, honrar con adoración. Eventualmente, algunos de estos significados se separaron, aunque sobreponiéndose ocasionalmente en los sustantivos derivados. Así 'habitar' se convirtió en colonus, L de colonia. Honrar con adoración se desarrolló en cultus, L. de Culto. Cultura tomó el significado principal de cultivo o tendencia a (cultivarse), aunque con el significado subsidiario medieval de honor y adoración.³

Cada una de estas palabras derivadas hacen que el concepto de cultura tenga relación con la idea de la cultura como protección, pensando en aquellos conocimientos transmitidos que ayudaban en la vida diaria; por ejemplo, culto, lo leemos en la actualidad con dos acepciones: cuando nos referimos a culto religioso o cuando mencionamos que un autor o persona es culto, que se ha cultivado o que conoce mucho sobre la cultura.

Podemos ver como la palabra cultura estuvo ligada a las actividades del campo, y sentidos derivados de esta. No será hasta el cambio que trajo consigo la modernidad, como menciona Austin Millán, cuando "en el siglo XX [...] en el idioma castellano [se] comenzó a usar la palabra cultura [...] tomada del alemán Kulturell".⁴ Ya en los términos de la Ilustración y en pensadores como Kant y Hegel queda fijado el uso del término cultura de manera metafórica. A continuación, planteo una revisión histórica breve sobre los conceptos

² Corominas, 1987: 185.

³ Austin Millán, 2000: 1.

⁴ Austin Millán, 2000: 1.

de cultura en la antropología, dado que para los fines de este trabajo me permite reflexionar sobre el objeto de estudio.

Concepto de cultura en la antropología

El concepto humanista, como se le denominó al usar la palabra cultura con fines de la estética del siglo XIX, como enuncia Austin Millán: “describe los trabajos y prácticas de actividades intelectuales y específicamente artísticas, como en el de cultura musical, literatura, pintura, escultura, teatro y cine”.⁵ Esta concepción generó confusión estableciendo la idea de cultivado o culto de las personas que son ilustradas, que han estudiado y también se ha entendido con un carácter clasista, entendiéndose una diferencia entre cultos e incultos, sin embargo, podemos mencionar que cada persona a lo largo de su vida va generando o acumulando experiencias y conocimientos, lo cual no significa que las personas llamadas incultas lo fueran, pero el conocimiento como sabemos a lo largo de la edad media y del renacimiento se fue especializando y se impartió en academias y círculos cerrados donde las clases acomodadas podían tener acceso a esos conocimientos. En la época moderna podemos entender el concepto de cultura a partir de las ciencias llamadas humanidades en dos de sus disciplinas como lo son la sociología y la antropología. Estas disciplinas elaboraron su idea de lo que era la cultura, tenemos así: el concepto desde la sociología, concepto sociológico y el concepto de la antropología, concepto antropológico.

Austin Millán alude a que “el concepto sociológico se entiende como el concepto abstracto que describe procesos de desarrollo intelectual, espiritual, y estéticos del acontecer humano, incluyendo la ciencia y la tecnología, como cuando se habla del desarrollo cultural

⁵ Austin Millán, 2000: 2.

de un pueblo o país”.⁶ En esta descripción y análisis encontramos algunas formulaciones sobre cómo se dan los procesos de desarrollo de determinada sociedad, en el caso del concepto antropológico el mismo autor señala:

la cultura es el sustantivo común que indica una forma particular de vida, de gente, de un período, o de un grupo humano, está ligado a la apreciación y análisis de elementos tales como valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas o implementos materiales, la organización social [entre otras].⁷

El concepto de cultura como modo de vida es referenciado por E. B. Tylor el cual señaló la primera definición de este término en un párrafo de su libro *Cultura primitiva*; para usos de esta investigación traigo una traducción castellana realizada por Marcial Suárez que dice lo siguiente:

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridas por el hombre en cuanto a miembro de la sociedad.⁸

Estas acepciones han sido consideradas imprecisas y demasiado abiertas cuando Tylor menciona: “y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridas por el hombre” dado que abre la posibilidad a cualquier otra cosa en el tiempo. Así fueron sucediendo definiciones, tan variadas y vastas que, en 1952, Kroeber y Kluckhohn revisaron las definiciones de cultura que se habían escrito en inglés, contaron “164 definiciones de la palabra inglesa *culture* y del concepto relacionado *civilization*, organizadas en siete

⁶ Austin Millán, 2000: 3.

⁷ Austin Millán, 2000: 3.

⁸ Tylor, 1977: 43. Traducción al español es realizada por Marcial Suárez. El texto original dice a la letra: “Culture, or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”.

categorías: descriptivas, históricas, normativas, psicológicas, estructurales, genéticas e incompletas”⁹; después de esta revisión exhaustiva también estos autores realizan anotaciones de su propio punto de vista del concepto revisado:

La cultura es producida y cambiada concretamente por individuos y cada forma de vida distintiva es también el producto de un grupo. La cultura no está necesariamente ligada a lo largo del tiempo a una sociedad en particular [...] La sociedad romana dejó de existir hace mucho más de un milenio, pero la cultura romana fue una fuerza vital a lo largo de la Edad Media y, en ciertos aspectos, todavía está “viva” en la actualidad.¹⁰

Un autor que trabajó en la antropología cognitiva fue Marvin Harris, para este autor la cultura alude a las tradiciones socialmente adquiridas y se refiere también a que esta observación la ha constatado entre los primates; cuando los antropólogos hacen referencia a la cultura humana generalmente se refieren al estilo de vida total de personas que incluye los modos antes mencionados y que son recurrentes en el análisis de una cultura: modo de pensar, de sentir y de actuar.

En su texto *La naturaleza de la cultura* señala:

La cultura [...] se compone tanto de acontecimientos propios de la vida mental como de hechos propios de la conducta. A diferencia de otros animales sociales que solo poseen culturas rudimentarias, los seres humanos pueden describir sus pensamientos y su conducta desde su propio punto de vista. Al estudiar las culturas humanas, hay que explicar, pues, si se expresa el punto de vista del participante nativo o del observador. Estos son, respectivamente, los puntos de vista *emic* y *etic* [...] las versiones *emic* y *etic* de la realidad difieren a menudo de un modo acusado. [...] todas las culturas comparten un patrón universal. [...] está integrado por tres grandes componentes: infraestructura, estructura y superestructura. A su vez, estas están constituidas, respectivamente, por los modos de producción y

⁹ Wright Carr, 2012: 26.

¹⁰ Kroeber/Kluckhohn, 1952: XLVII, 186; El texto original citado es el siguiente: “Culture is produced and changed concretely, by individuals and each distinctive life-way is also the product of a group. Culture is not necessarily tied throughout time to a particular society [...] Roman society ceased to exist as much more than millennium ago, but roman culture was a vital force throughout the Middle Ages and, in certain aspects is still ‘alive’ today”.

reproducción, la economía doméstica y política, y los aspectos creativos, expresivos, estéticos e intelectuales de la vida humana.¹¹

Cabe destacar que en estas pautas de conducta y de pensamiento que menciona Marvin Harris, las naturalizamos a lo largo de nuestra vida, que cuando encontramos un contraste con otra sociedad tendemos a pensar que nuestras pautas de conducta y de comportamiento son las correctas y que las del otro al ser diferentes viven con pautas incorrectas, a este fenómeno lo denomina *etnocentrismo*.

Otros autores como James K. Rilling¹² destacan los cruces entre antropología y neurociencias, para entender procesos de la evolución cerebral y por consiguiente los procesos de cómo se va creando comunidad y cómo se va generando la sociedad a partir de las uniones de pequeños grupos, como antecedentes de la cultura.

Para la antropóloga María Jesús Buxó i Rey “la cultura es el sistema de conocimiento a partir de cuyos significados el ser humano tamiza y selecciona su comprensión de la realidad en sentido amplio, así como interpreta y regula los hechos y los datos de comportamiento social”;¹³ para esta autora toda identidad es una construcción mental, en otras palabras, que la identidad tiene sus bases en la cognición.

Uno de los campos de interdisciplina entre la antropología y las ciencias de la cognición ha sido el estudio del cuerpo, cada cultura construye sus prácticas de representación, por tanto, significación y percepción del cuerpo, este es visto no solo como objeto, sino que a través del mismo cuerpo se llevan a cabo la socialización o *enculturación* de las prácticas socioculturales.

¹¹ Harris, 1987: 135.

¹² Rilling, 2008: 25-26.

¹³ Buxó I Rey, 1984.

A partir de estas concepciones, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura también realiza su propia definición la cual afirma a la cultura como:

Conjunto distintivo de una sociedad o grupo social en el plano espiritual, material, intelectual y emocional, comprendiendo el arte y literatura, los estilos de vida, los modos de vida común, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias. Se define a la cultura como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que nos caracterizan como sociedad o grupo social.¹⁴

Me interesan los rasgos característicos que se van repitiendo en las definiciones porque en ellos vamos encontrando coincidencias, en esta definición son cuatro principales: sistemas de valores, y rasgos que nos definen en sociedad, formando colectividades y afinidades. Bonfil Batalla enumera cinco elementos culturales, definidos como “los recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social: (1) materiales, (2) de la organización social, (3) del conocimiento, (4) simbólicos, (5) emotivos”;¹⁵ con estos se hace posible la vida, se transforma una sociedad y al mismo tiempo continuar creando la misma sociedad. El mismo autor sugiere que:

según la perspectiva antropológica de cultura (y en esto sí hay consenso), todos los pueblos, todas las sociedades y todos los grupos humanos tienen cultura. Y todos los individuos, que necesariamente pertenecen a algún sistema social organizado, tienen también cultura, porque la sociedad se las trasmite y porque exige a todos el manejo de los elementos culturales indispensables para participar en la vida social (es decir, los valores, los símbolos, las habilidades y todos demás rasgos que forman la cultura del grupo).¹⁶

¹⁴ Cultura y nuestros derechos culturales, 2014: 3.

¹⁵ Bonfil Batalla, 2004: 117-134.

¹⁶ Bonfil Batalla, 2004: 118.

Esta aseveración que realiza Bonfil Batalla tiene la finalidad de contrastar la idea de la alta cultura, la cual hace la distinción entre personas cultas o incultas, todos los individuos que pertenecen a un grupo participan de la cultura, se entiende también que la cultura es dinámica, por lo tanto, hay transformaciones que la adecúan a la realidad.

En este sentido, podemos comprender que la revisión del concepto de cultura y su estudio ha tenido múltiples propuestas dentro de la antropología, muchas de las cuales han sido contrastadas como la visión de la antropología simbólica, con la antropología cognitiva y con sus metodologías como la idea *emic* o *etic* donde los propios miembros dan su opinión o donde los observadores son los que escriben sobre las características; teniendo en cuenta aspectos antes no mencionados como la influencia del ambiente y la evolución del organismo corporal, todos ellos ayudan a entender ciertas características que tienen las sociedades. A este respecto, es importante hacer algunos señalamientos antes de pasar al siguiente punto.

Para Eduardo Bericat los tres elementos constituyentes de la cultura que han alcanzado un consenso en la mayoría de las definiciones son: las ideas, los valores y las emociones. Al respecto, el autor menciona:

Toda unidad cultural, simbólica o comunicativa (expresión humana) estaría en alguna medida compuesta por elementos cognitivos, valorativos y emotivos [...]. Entendemos por ideas los conocimientos considerados verdaderos que una cultura tiene sobre el mundo, sea natural o social, en tanto realidad externa y objetiva. Las ideas son conceptos, modelos o representaciones cognitivas que nos informan sobre qué y cómo son, o cómo funcionan, etc.; las cosas existentes en nuestro entorno (incluidas las personas).¹⁷

¹⁷ Bericat, 2016: 128-129.

En este respecto, las ciencias cognitivas han avanzado en sus aportaciones ayudadas de las neurociencias y de la tecnología actual para entender esos procesos complejos y con base en el cuerpo que desarrollamos en sociedad.

En el segundo elemento constituyente, Bericat alude a los valores entendiéndolos como:

principios o criterios generales mediante los que juzgamos la bondad de las cosas, las acciones o los agentes. Están íntimamente relacionados con lo que consideramos bueno, importante, preferible o deseable [...] son ideales que indican como deberían ser las cosas y como deberíamos comportarnos (deber ser), frente a lo que realmente son y a como nos comportamos (ser).¹⁸

El tercer elemento lo constituyen las emociones, las cuales indica el mismo autor que las experimentamos y sentimos

como cambios fisiológicos que acontecen en el interior de nuestro organismo, temblamos, lloramos, palidecemos, se agita el pulso, sudamos [...] son manifestaciones corporales vinculadas con la relevancia que un hecho del mundo natural o social tiene para un determinado sujeto.¹⁹

Esta experimentación de las emociones a partir de la ciencia cognitiva corporeizada tiene relación con la denominada dimensión afectiva, a propósito, Wright Carr recuerda que “el afecto motiva y desmotiva la percepción y la acción [...] el término afecto [...] incluye las emociones, los sentimientos y los estados de ánimo”.²⁰

Para los fines de esta tesis, este apartado será revisado más a fondo, puesto que es uno de los más importantes; las obras de arte pretenden una experiencia estética la cual nos

¹⁸ Bericat, 2016: 129-130.

¹⁹ Bericat, 2016: 148.

²⁰ Wright Carr, 2018: 80.

afecta física y, por tanto, emotivamente. Para llegar a su concepto de cultura, Bericat señala su idea de universo simbólico, la cual es:

la estructura de significaciones vinculada al conjunto de signos que hacen comprensible el sentido de una determinada acción, hechos, situación o fenómeno social. El universo simbólico configura la realidad (natural, social, histórica o biográfica) y la legitima, esto es, la hace coherente, comprensible, plausible a los ojos de los individuos.²¹

Este concepto tiene sus bases en la lingüística y utilizando los estudios de la antropología semiótica también utiliza partes de la antropología cognitiva para dar algunos de los conceptos con una lectura ecléctica. Y tendiendo su concepto de universo simbólico podemos comprender el concepto cultura, el cual enuncia cómo:

El multiverso simbólico, compuesto de ideas, valores, emociones, contenido en la conciencia y en la comunicación, incrustado en el modo de vida, y orientado hacia la virtud o perfectibilidad humana, con el que los miembros de un grupo social experimentan y construyen los significados y sentimientos de su vida.²²

Por lo tanto, entendemos por multiverso simbólico a varios universos simbólicos interactuando entre sí, los cuales configuran la realidad y con las diversas estructuras de signos poder comprender los sentidos de la realidad, haciendo coherentes y comprensibles los componentes de las ideas, valores y emociones que se experimentan dando sentido a la vida de los individuos.

Uno de los componentes de la cultura que nos interesan en el arte y diseño es la llamada cultura material, entendida por Bericat como: “el conjunto de materiales, objetos y artefactos inherentes al modo y al estilo de vida de un grupo o sociedad. Desde una

²¹ Bericat, 2016: 149.

²² Bericat, 2016: 148.

perspectiva simbólica, es el conjunto de significados incrustados y/o que gravitan en torno a [estos]”.²³

En la cultura material tenemos a la imagen y los objetos de diseño como uno de sus componentes, que reflejan las emociones, sentimientos, creencias, maneras de comportamiento, valores, emociones e ideologías, etcétera, Bericat la sugiere como:

Cultura visual: es el conjunto de imágenes o visualizaciones que forman parte de la cultura de un grupo o sociedad, la visualización está subjetivamente presente en la conciencia de los individuos, en las imágenes mentales y está objetivamente disponible en el universo de la comunicación, en las películas documentales, en las pinturas, en las fotografías, en los dibujos y grabados y en todas las representaciones visuales que utilizan los seres humanos.²⁴

Para este trabajo esta concepción de la cultura toma gran relevancia dado que las sociedades, pueblos, ciudades tanto occidentales como originarias han realizado objetos que tienen un simbolismo y que en su realización guardan un conocimiento, una visión del porqué se realizan, una manera de relacionarse con los materiales y una relación con el medio ambiente donde se originan; esta concepción de la antropología se ha estudiado desde varias ramas como la antropología simbólica y antropología visual, que más adelante se ocuparán en apartados sucesivos.

Siguiendo esta reflexión en la concepción de Wright Carr sobre el concepto cultura, encontramos sumado a estos aspectos del consenso general de los antropólogos algunos apuntes importantes como sugiere el autor:

Prefiero usar un alcance conceptual amplio de la palabra “cultura”, para echar mano de una mayor cantidad de líneas de evidencia, incluyendo los sistemas sociopolíticos, económicos, ideológicos, y simbólicos, sin olvidar la cultura material que refleja estos sistemas[...][podemos entender por

²³ Bericat, 2016: 148.

²⁴ Bericat, 2016: 148.

cultura a las] ideas, los valores y patrones de comportamiento colectivos de un grupo humano determinado; la cultura consta de un conjunto de subsistemas interrelacionados cuyas fronteras, generalmente borrosas, no necesariamente coinciden; estos subsistemas culturales se transmiten y se aprenden, adaptándose continuamente a los cambios en el contexto geográfico y social del grupo.²⁵

Cuando Wright Carr dice “la cultura consta de un conjunto de subsistemas interrelacionados” entendemos que puede referirse a subsistemas sociopolíticos, económicos, ideológicos y simbólicos, dado que en la realidad muchas veces hay traslape de uno o varios de estos sistemas que pueden ser dominantes o como en las ocupaciones coloniales o militares en un momento determinado sobre otro que es el dominado, y me refiero en este sentido al sistema occidental de pensamiento, por ejemplo, en traslape con la cosmovisión de los pueblos originarios que es también otro sistema, pero subalterno en este caso, pero que subsiste en ese traslape; por último, menciona el cambio y adaptación de estos según las modificaciones del contexto geográfico y social del grupo.

Dentro de los conocimientos que se plantean en este trabajo de tesis, hago mención que para los pueblos originarios del Estado de México el concepto de cultura no se tenía como tal, esta concepción es socializada en el momento de ocupación española; en la actualidad se realiza una traducción del concepto cultura y puede entenderse en náhuatl de la siguiente manera:

Tlachiuali: lo que hace el hombre
Tla= *tlakatl*: señor, hombre
Chiu: hace.²⁶

²⁵ Wright Carr, 2012: 30.

²⁶ Hernández Hernández, 2021. Correspondencia personal con el autor a manera de entrevista en el mes de febrero de 2021.

Otro ejemplo de traducción actual en las lenguas originarias habladas en el Estado de México es el tlahuica, de la cual se puede comprender la traducción:

kjwentujé kakjo
lo que hacemos nosotros.²⁷

En esta traducción se plantea la cultura como las acciones del hombre a manera general, que engloba las actividades de una comunidad.

Como hemos podido observar, el concepto de cultura es muy complejo y esta complejidad se debe a los universos simbólicos que existen simultáneamente compuestos por ideas, valores y emociones que orientan y comparten grupos sociales que dan sentido a sus vidas.

Este concepto tiene derivaciones como veremos a continuación con el de multiculturalidad y en seguida el de interculturalidad. Para este trabajo el concepto de cultura es una elaboración que incluye aspectos de la sociología y principalmente la definición desde la antropología; para este trabajo la cultura se piensa como un espacio complejo de relaciones entre los seres humanos que incluyen los ámbitos biológicos, medioambientales, sociales e imaginarios individuales donde encontramos las ideas, maneras de sentir, proceder de un grupo determinado, interactuando con sistemas interrelacionados, cambiantes y adaptables de acuerdo a los contextos en los que interactúa un grupo y este a su vez con otros, con los cuales tiene cierta relación, y está en constante construcción.

²⁷ Sabino Nava, 2021. Correspondencia personal con la autora a manera de entrevista en el mes de mayo de 2021.

Se destaca el aspecto afectivo de las maneras de sentir de determinado grupo humano o de determinada cultura, dado que estas maneras nos permitirán entender también cómo son pensadas o elaboradas determinadas obras que occidentalmente hemos llamado arte; para ello el espacio afectivo, el conocimiento de las emociones generando una respuesta emocional. En el arte contemporáneo se ha conocido coloquialmente cómo detonante afectivo, el cual nos es útil para poder realizar alguna reflexión sobre una vivencia o acerca de las mismas emociones o sobre los sentimientos que nos produce algún acontecimiento y con este impulso trabajar la obra.

En el siguiente apartado se trabaja con una relación entre lo que se conoce como etnicidad y sus implicaciones en la identidad.

1.2. Etnia y etnicidad

Horacio Larraín Barros menciona que “los griegos del período clásico poseían un término que aplicaban a los que no compartían sus costumbres y poseían otra religión: *ethnos*. Este término en Platón significa ‘los gentiles’, ‘los paganos’: (ta *éthne*)”²⁸, con este término se hacía referencia a la diferencia de religión y de maneras de vivir. Al respecto menciona Larraín Barros: “El participio *ethon* significa ‘según su costumbre’. Por lo tanto, lo que singulariza a los diferentes *ethnos* es el conjunto de sus costumbres”.²⁹

Con la palabra *ethnos* el pueblo griego hacía referencia a las agrupaciones distintas o que presentaban costumbres diferentes a las de ellos, y que generalmente se entendían en el contraste de religiones diferentes.

En el *Diccionario panhispánico del español jurídico* el término etnia significa:

²⁸ Larraín Barros, 1993: 30.

²⁹ Larraín Barros, 1993: 30.

Etnia. Gral. Conjunto de personas que tienen en común rasgos culturales, tales como idioma, religión, celebración de ciertas festividades, expresiones artísticas (como música), vestimenta, nexos históricos, tipo de alimentación y, muchas veces, un territorio, y que tienen todas las características juntas individuales o más de dos en común.³⁰

La concepción de etnia menciona a un conjunto de personas con rasgos en común una serie de rasgos característicos, el nexo histórico y muchas veces cuentan con un territorio, está muy cercano al concepto de cultura, no termina de enmarcar la característica de la etnicidad; en el *Diccionario de la lengua española* incluso se ha ido acortando la definición de este término: “Etnia del griego ἔθνος éthnos ‘pueblo’. 1. f. Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.”.³¹

Este término ambiguo tiene todavía en su enunciación tres conceptos que han sido discutidos desde la antropología, como lo es la cultura como rasgo; y en el caso de las afinidades raciales podemos también mencionar que tampoco es una categoría o término que tenga validez porque ha sido una construcción social; en lo biológico se han elaborado estudios de ADN los cuales han arrojado los resultados de una similitud genética elevada en todos los descendientes del *Homo sapiens*; Al respecto Peter Wade menciona:

La palabra ‘raza’ ingresó en las lenguas europeas a principios del siglo XVI. Su significado principal consistía en lo que Banton llama *linaje*, es decir, una estirpe de descendientes vinculados a un ancestro común [...]. Este uso predominó hasta cerca de 1800. [...] el papel de la apariencia no era necesariamente fundamental como factor identificador.³²

Sin embargo, el color de piel ha permanecido al igual que los rasgos fisiológicos como un diferenciador entre los distintos pueblos del mundo; por estas mismas diferencias

³⁰ Diccionario Panhispánico del Español Jurídico, 2020. (En bibliografía como Muñoz Machado, Santiago)

³¹ Diccionario de la lengua española, 2021.

³² Wade, 2000: 13.

se fueron creando ideas exclusivistas de superioridad, esta idea la sufrieron los grupos africanos con los ingleses y el nuevo mundo en América.

Para Arnold Epstein, antropólogo social, que escribe el texto *Ethos e identidad* en 1978 menciona: “necesitamos completar las perspectivas sociológicas convencionales prestando mayor atención a la naturaleza de la identidad étnica”;³³ Vemos el cambio de enfoque y de lugar, en este lugar se centra la temática de la etnicidad o pertenencia a un grupo y la formación de estas identidades étnicas, trae consigo a los estudios psicológicos y también en la visión de un individuo; empero también le interesa el vertiginoso e incontrolable cambio social, todo ello acarreado por las tecnologías, comunicaciones y procesos modernizantes los cuales modifican el proceso de etnogénesis.

Miguel León-Portilla, en un artículo titulado *Etnias indígenas y cultura nacional mestiza* realiza su definición de etnia para algunos de los trabajos que se encontraba efectuando:

Por encima de diferencias y matices, parece posible describir la connotación de etnia en cuanto significa un grupo, de magnitud variable, unificado lingüística y culturalmente, consciente de su existencia y, más precisamente, con un sentido de identidad [...] Si bien en toda etnia o unidad étnica, hay una propagación hereditaria de lo biológico y una continuidad de lo cultural, ocurren también en ella cambios que se van sucediendo y que pueden propiciar diversas formas de enriquecimiento del grupo, o, por el contrario, la pérdida de su equilibrio dinámico, con consecuencias, en diversos grados adversas.³⁴

La idea de que una etnia está unificada lingüísticamente es también conflictiva, como señala Leopoldo Valiñas que indica el peligro de creer que ese criterio puede agrupar una

³³ Epstein, 1979: 5.

³⁴ León-Portilla, 1979.

etnia y comenta: “en México, tradicionalmente se ha identificado etnia con lengua, dejándole incluso al idioma la marca determinativa de la etnicidad”.³⁵

A la descripción de Portilla le falta explicar cómo es ese equilibrio dinámico del grupo o en que consiste. Para Horacio Larraín Barros intervienen en el entendimiento de lo que es un grupo étnico, unidad étnica y los grupos etnoculturales, al menos pensados en América latina los siguientes elementos:

- a) Un origen racial indígena [...]
- b) Una lengua común, cualquiera sea el estado de pérdida o de decadencia en que se encuentre. [...]
- c) Expresiones culturales comunes, compartidas por la mayor parte de la comunidad, máxime al nivel del rito y la ceremonia de origen ancestral;
- d) Un territorio que usan en común [...]
- e) Una auto-conciencia de su ser propio, esto es, auto-conciencia de su identidad como “pueblo”. Auto-identificación étnico-cultural.
- f) Una tendencia, aún perceptible, a la endogamia étnica [...]
- g) La conservación de algunas expresiones artísticas y artesanales propias de la etnia.³⁶

Dos conceptos que cabe señalar han caído en desuso y para los fines de este trabajo que también es en parte una denuncia sobre la discriminación, son el concepto de raza, y origen racial, los cuales han sido ampliamente rebatidos desde los círculos académicos hasta tener consecuencias legales, este concepto como bien lo ha mencionado la antropología y los estudios de genética han demostrado que los seres humanos compartimos rasgos genéticos comunes, por lo anterior mencionado como un concepto que tiene implicaciones de discriminación por color de la piel o por fisionomía, y que en la actualidad sigue siendo un problema son señalados como categorías que a partir de las teorías descoloniales buscan la supresión de estos.

En concepciones similares se encuentran concurrencias como las de Siân Jones que coincide en algunas características:

³⁵ Valiñas, 2000: 175.

³⁶ Larraín Barros, 1993: 50-51.

Identidad étnica: ese aspecto de la auto–conceptualización de una persona que resulta de la identificación con un grupo más amplio en oposición a otros sobre la base de diferenciación cultural percibida y/o ascendencia común.

Grupo étnico: cualquier grupo de personas que se distinguen y/o se diferencian separados por otros con los que interactúan o coexisten sobre la base de sus percepciones de diferenciación cultural y/o ascendencia común.

Etnicidad: todos aquellos fenómenos sociales y psicológicos asociados a una identidad de grupo construida culturalmente como se define arriba. El concepto de etnicidad se centra en las formas en que se cruzan los procesos sociales y culturales unos con otros, en la identificación e interacción entre los grupos étnicos.³⁷

Sin embargo, aún y con estas características definidas es complejo que se cumplan a cabalidad, existen discrepancias.

Podemos mencionar algunas consideraciones finales: el concepto de etnia es una construcción conceptual y en esa construcción como objeto de estudio requiere se puntualicen los elementos que la caracterizan, algunos de los más coincidentes son:

1. Comunidad que puede tener un número variable de individuos conformándola, los cuales tienen afinidades o que comparten rasgos en común, estas las podríamos enumerar de la siguiente manera:
 - a) Endogamia; aunque en la actualidad, con las posibilidades de transporte se encuentra un alto grado de migración, y, por lo tanto, este rasgo se va modificando.
 - b) Afinidad comunicativa, uso de una lengua común, lo que no es del todo fiable, como mencioné en el anterior punto, el grado de mestizaje de los pueblos originarios trae consigo el bilingüismo e incluso el trilingüismo, o como el caso de esta tesis que se

³⁷ Jones, 1997: XIII. El texto original dice a la letra: “Ethnic identity: that aspect of a person’s self-conceptualization which results from identification with a broader group in opposition to others on the basis of perceived cultural differentiation and/or common descent. Ethnic group: any group of people who set themselves apart and/or are set apart by others with whom they interact or co-exist on the basis of their perceptions of cultural differentiation and/or common descent. Ethnicity: all those social and psychological phenomena associated with a culturally constructed group identity as defined above. The concept of ethnicity focuses on the ways in which social and cultural processes intersect with one another in the identification of, and interaction between, ethnic groups”.

centra en la comunidad mazahua de San Felipe del Progreso, existe un estado de desuso de la lengua originaria, aun con esto, hay supervivencias y adaptaciones que persisten en la identidad de la comunidad.

c) Afinidades ideológicas o cosmogónicas, las cuales son compartidas por la comunidad, tomando en cuenta lo que ocurre con las lenguas, también ocurre en este caso, existe supervivencia de expresiones como ritos, ceremonias, o pensamientos que ordenan la realidad compartida.

d) Afinidades económicas: estas son de distintos órdenes, en los pueblos originarios y en San Felipe del Progreso en particular se tiene uso de intercambio capital (monetario) y también de intercambio de trueque, los cuales generan contraste en la configuración de su identidad y de entendimiento de la realidad.

e) Afinidades sociopolíticas-territoriales, la cual puede ser entendida como las maneras de organización social y espacial-territorial que incluyen usos del espacio común y división del trabajo.

Dentro del territorio común podemos comprender también otras características como las relaciones interétnicas, las cuales son complejas, se dan entre dos o más etnias que están en interacción, las etnias como la mazahua en San Felipe del Progreso está en interacción con otras etnias como la otomí, y con la población mestiza, por ejemplo; no está aislada, esta etnia ha creado sus relaciones interétnicas de tránsito.

2. Quién define al grupo: tenemos las concepciones *emic*, *etic* y de vecindad. Estas concepciones, recordemos rápidamente generaron un debate en la antropología, podemos entender el enfoque *emic* como los propios integrantes de un grupo o etnia realizan descripciones sobre la dinámica interna de su comunidad y sus rasgos que la caracterizan. El enfoque *etic* es el que podemos entender a través de observadores (externos al grupo, pero

en diferentes modalidades, como observadores participantes, por ejemplo). Y el caso de la descripción por terceros o de vecindad, donde los vecinos o comunidades próximas dan su descripción del grupo. Como menciona Wright Carr, esta descripción “nos lleva frecuentemente a los estereotipos”.

Teniendo un cruce con lo ideológico tenemos la característica de una autoconciencia, autodeterminación o una autoidentificación como miembro del grupo, o etnia.

3. Cuando se encuentran dos o más etnias en contacto surgen situaciones que contrastan las afinidades, estas como veremos en el apartado siguiente generan conflicto, espejeo y confirman la identidad o sentido de pertenencia, también las etnias en este contraste tienen procesos de aculturación, la cual puede generar maneras de lectura adaptativas que dependen de cambios en el contexto de vida como lo son los políticos, los históricos, culturales y de enculturación.

En el siguiente punto se presentan de manera general los conceptos de diversidad cultural, pluriculturalidad y multiculturalidad, los cuales guardan relación con los aquí tratados y nos ayudan a entender el fenómeno complejo de las relaciones sociales de la misma diversidad.

Diversidad cultural

La diversidad cultural comprende una multiplicidad de fenómenos que interactúan en complejidad, podemos en primer término referirnos como indican las autoras Garrido del Sas, Moreno, Monteros y García que “toda identidad social y cultural está conformada por múltiples pertenencias y diferencias. La pluralidad es inherente y característica de toda

sociedad, tenga o no población de distintas tradiciones culturales”³⁸, en otras palabras, la propia sociedad es plural, los habitantes todos son diferentes, tienen diferentes inquietudes, diferentes maneras de entender la realidad, diferentes maneras de afrontar la vida, el entorno; ninguna sociedad es uniforme y sobre todo las sociedades cambian, estas diferencias van articulando poco a poco una especie de estructura social. Por ejemplo, las diferencias de género se han ido modificando desde los años sesenta y se ha dado una apertura de los géneros desde la multiplicidad; estos cambios de paradigma se vuelven significativos en su relación con los elementos que integran la cultura. Las mismas autoras concluyen señalando que: “la diversidad cultural se manifiesta por la variedad de lenguajes, de creencias religiosas, de manejo de herramientas, en la comida y en la dieta, en la música, en la estructura social, en la concepción de la belleza”.³⁹

Entendemos así que todas las culturas tienen diferencias incluso en el interior de una estructura, esta diferencia es muy importante porque genera diversidad y esta constituye una manifestación en las maneras de relacionarnos unos con otros.

Destaco sobre todo que esta diversidad de maneras de entender la realidad genera maneras de hacer. En el arte, por ejemplo, estas maneras de hacer forman otros puntos de vista, estos al ser múltiples modifican lo que creíamos de la realidad o suman por ese contraste otras maneras y esto crea otras posibilidades de relacionarnos con el ambiente y de construcción de la realidad.

En este sentido, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en su *Declaración universal sobre la diversidad cultural* adoptada por la 31ª reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones

³⁸ y ³⁹. Garrido del Sas/Moreno/Monteros/García, 2009: 12.

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura en París el 2 de noviembre de 2001 en su artículo primero señala:

Artículo 1 La diversidad cultural [...]
La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.⁴⁰

Al equiparar la diversidad cultural con la diversidad biológica, se entiende la importancia de dialogar con otras culturas, de mezclar y conocer otros puntos de vista dado que en los procesos de culturalidad y aculturación engendran otras maneras de relación y de creación de la realidad, sin embargo, en sociedades en las que hay racismo, xenofobia y prejuicios se tiende a pensar esa diversidad como algo que no se quiere ver, la diversidad se ha ido conformando por el devenir histórico de la mayoría de los contactos sociales entre culturas.

Pluriculturalidad

En la actualidad la mayoría de las naciones son pluriculturales o se han entendido así, se ha pensado que esta categoría es propia de las sociedades democráticas, visibilizando la existencia de muchas culturas en un mismo territorio con el fin de reconocer las diferencias y a los integrantes de esta. Sin embargo, se ha pensado como sinónimo de multiculturalidad, por ejemplo, el *Diccionario de la lengua española* así lo ha entendido; es por ello necesario hacer ciertas inferencias en cuanto a su definición, para ello comienzo mencionando lo

⁴⁰ Declaración universal sobre la diversidad cultural, 2002: 4.

aseverado por María del Mar Bernabé Villodre quien enuncia la etimología de la palabra: “El prefijo ‘pluri’ hace referencia a ‘muchos’, es decir, con él se puede hacer referencia a muchas culturas, a una pluralidad de culturas”.⁴¹

También lo mencionan Giménez y Malgesini:

El pluralismo cultural es aquella ideología o modelo de organización social que afirma la posibilidad de convivir armoniosamente en sociedades, grupos o comunidades étnica, cultural, religiosa o lingüísticamente diferentes. A diferencia de otros modelos, el pluralismo cultural valora positivamente la diversidad cultural y toma como punto de partida que ningún grupo tiene porque perder su cultura o identidad propia.⁴²

Como modelo de organización social entendemos al pluralismo como una característica de los territorios y como estrategia permite la convivencia de grupos con afinidades diferentes entre sí, en este modelo los grupos continúan ejerciendo su cultura, su cosmovisión o sus paradigmas y al mismo tiempo saber que existen otros e interactuar de múltiples maneras con ellos. En México en la actualidad tenemos en el artículo dos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos la importancia de entender al territorio mexicano como un espacio plural, la cual tuvo su última modificación en 2021 y se menciona lo siguiente:

Artículo 2º. La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas, que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas. La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas. Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres.⁴³

⁴¹ Bernabé Villodre, 2012: 69.

⁴² Giménez/Malgesini, 1997: 323.

⁴³ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2021: 2.

Es trascendente en este caso el reconocimiento que surge hacia los pueblos originarios y el aporte que estos hacen a la cultura por su cosmovisión de entendimiento de la realidad y darle el reconocimiento y también el derecho a su libre determinación.

Al respecto Eduardo Bericat señala:

La 'pluriculturalidad' de nuestras sociedades trasciende la mera 'multiculturalidad' (coexistencia de culturas diferentes en un mismo territorio físico). Pluriculturalidad implica coalescencia entre culturas blandas que interactúan en el espacio digital y territorial, combinando pautas y fragmentos culturales que proceden de repertorios diferentes. Los repertorios culturales son conjuntos de unidades o patrones simbólicos que pueden ser utilizados con sentido en el marco de la acción social.⁴⁴

Lo que se puede inferir del concepto de pluriculturalidad es que existen culturas distintas y que habitan incluso los mismos territorios, pero su coexistencia, aunque pacífica en muchos casos, es aislada, sin relación con la otra o no hay relación de convivencia entre ambas como alude Giménez:

en el modelo pluralista de sociedad la diversidad existente no desaparece, sino que se mantiene, se recrea. No desaparece ni por adquisición de la cultura dominante y abandono de la original (modelo asimilacionista) ni por surgimiento de una nueva cultura integradora de los aportes de las preexistentes (modelo de fusión).⁴⁵

Es por ello por lo que fue complejo el entendimiento de cómo dar valor a esta diversidad y como regular las relaciones de poder, principalmente en lo que se entendió como dominante-dominado, o hegemónico-minoría; por ello fueron pensadas otras formas que podían incluir este tipo de relaciones como lo es el siguiente concepto que es central en

⁴⁴ Bericat, 2016: 136.

⁴⁵ Giménez, 1996.

la comprensión contemporánea, el de multiculturalidad seguido por el de interculturalidad cada uno con sus alcances respectivamente.

1.3. Multiculturalidad e interculturalidad

Para lograr la convivencia con los diferentes grupos que conforman un territorio se fueron pensando políticas públicas y reflexiones tanto en el ámbito académico como político. Uno de ellos ha sido el concepto de multiculturalidad, el cual podemos comprender desde su raíz etimológica, como lo señala Bernabé Villodre:

“Multi” hace referencia a una cierta cantidad de elementos y debido a esto hay confusiones con el término (pluri: muchos) [...] el origen del término [...] se sitúa en Canadá con su Act for the preservation and Enhancement of the Multiculturalism in Canada (1988), en la que se pretendía establecer una política respetuosa con las culturas presentes en el territorio. Aquí la multiculturalidad se entendía como existencia de diferentes grupos culturales en un mismo territorio, que se muestran respeto, pero no promueven situaciones de intercambio.⁴⁶

En otras palabras, esta política aquí mencionada, entendía el respeto y tolerancia a la diversidad en términos de multiculturalidad, pero eso no significa entablar diálogos reales para establecer relaciones entre ambos lugares y ser escuchados en sus demandas.

Edwin Cruz Rodríguez señala que en América latina el multiculturalismo se articuló al modelo económico neoliberal. A más o menos treinta y tres años del uso de este concepto tenemos algunos puntos que podemos enunciar para comprender a grandes rasgos lo ocurrido con este y su progresivo cambio, por ejemplo, Cruz Rodríguez cita los aportes de Stuart Hall para referirse al multiculturalismo: “Hall [...] distingue entre multiculturalidad,

⁴⁶ Bernabé Villodre, 2012: 69.

un término descriptivo de la diversidad cultural, y multiculturalismo, como las actitudes y acciones que se toman por diversos actores para gestionar la diversidad”.⁴⁷

Para Hall existen dos maneras de entender el fenómeno del multiculturalismo, y los piensa en términos de multiculturalismo asimilacionista el cual podemos interpretar en función como mencionaba Edwin Cruz articulado al modelo neoliberal, sin embargo, también podemos contrastar esta idea con la mencionada por Kottak el cual señalaba en contraposición con lo establecido con esta perspectiva asimilacionista y decía: “La asimilación no es inevitable y puede haber armonía étnica sin ella. Las distinciones étnicas pueden persistir a pesar de generaciones de contacto interétnico”.⁴⁸

Esto es importante de señalar porque nos ayuda a entender que, aunque existan pueblos o comunidades que son subalternos del poder hegemónico, por ejemplo, conservarán ciertos rasgos que les permiten transitar entre diversos sistemas; el otro multiculturalismo para Hall puede llegar a entenderse como liberal teniendo a la tolerancia como valor fundamental, esto lo asemeja en algún punto a la idea de interculturalismo, liberal en un sentido más contestatario y que permitía cierto diálogo. Para Pnina Webner el multiculturalismo es pensado desde dos miradas, una desde arriba y otra desde abajo, la autora menciona al respecto:

el multiculturalismo es un discurso político que siempre está posicionado. [...] destaco el papel central que puede desempeñar el multiculturalismo desde arriba, al menos en Gran Bretaña, para facilitar, y de hecho exigir, la apertura y el diálogo intercultural o interreligioso. En mi opinión, es extremadamente contraproducente que los políticos tiendan a utilizar el multiculturalismo como un eufemismo para la inmigración o el extremismo. Todo lo que logran con el discurso del fracaso del multiculturalismo es una creciente sensación de alienación entre las minorías religiosas y étnicas que, en cualquier caso, dependen de recursos

⁴⁷ Hall citado en Cruz Rodríguez, 2013: 47.

⁴⁸ Kottak, 2011: 158.

internos autónomos para perpetuar su cultura y religión y crear una ‘comunidad’⁴⁹.

El multiculturalismo posicionado desde arriba o abajo dependerá también de una lectura política, ya sea la lectura de izquierda o de derecha; cada uno planteará términos de convivencia según su ideología, la misma autora plantea los peligros de una lectura cerrada del multiculturalismo ya que llegó a estigmatizar a los inmigrantes pensándolos como extremistas. Otro problema son también los derechos diferenciados, los cuales por lo general tienden a ver por los intereses de la misma clase que domina en un espacio o territorio. Otro autor que ha planteado el multiculturalismo como funcional a los sistemas hegemónicos es Jorge Viaña, quien asevera en contraposición con el multiculturalismo que:

La ‘novedad’ está en centrar la construcción de soluciones ‘interculturales’ a partir de una visión contractualista liberal y juricista del problema, planteando que la interculturalidad es no solo esta ‘convivencia’ y ‘tolerancia’ entre culturas (eso sería solamente multiculturalismo).⁵⁰

Viaña propone a la interculturalidad con alcances más amplios sobre la convivencia y la tolerancia parciales, se ayuda también de los planteamientos de Catherine Walsh para establecer las diferencias con lo funcional que tienen estas perspectivas.

Para Will Kymlicka el concepto de multiculturalismo tiene vigencia dado que según este autor no se concluye en sí mismo, y opina que falta una revisión de los enfoques, multicultural, como interculturalismo. Podemos mencionar en este punto que los planteamientos a favor sobre el multiculturalismo los ha realizado Kymlicka, sobre todo los textos elaborados en 1996, donde menciona: “He defendido los derechos de las minorías

⁴⁹ Webner, 2012: 207.

⁵⁰ Viaña, 2008: 301.

nacionales a mantenerse como sociedades culturalmente distintas, pero solo sí, y en la medida en que, estas minorías nacionales se gobiernen siguiendo los principios liberales”.⁵¹

Podemos entender con ello el carácter complejo que tiene el propio multiculturalismo porque al mismo tiempo intenta proteger a la minoría y liberarla, en términos políticos también podemos entender su preocupación de estados autoritarios, aunque sean originarios, donde se realizan prácticas que van en contra de los derechos humanos; hay contradicciones en las afirmaciones del autor dado que llevan a tintes universalistas, pensando que la única salida sería el liberalismo.

Si bien se pueden vislumbrar los alcances que tuvo en su momento el concepto de multiculturalismo, para algunos autores estos no han sido suficientes y se han acercado más a lo llamado funcional para el poder hegemónico; otros autores que argumentan que ni uno ni otro son Meer y Modood quienes mencionan que “la interculturalidad viene a ser un complemento del multiculturalismo”.⁵²

Otro autor llamado Miguel Argibay⁵³ realizaba un seminario sobre los conceptos de la convivencia y la educación de ciudadanía, en el cual podemos ver su lectura del fenómeno de la multiculturalidad mencionando como uno de sus puntos principales el poder en sociedades multiculturales, estas consisten en que hay una cultura dominante la cual puede tener mayoría y por lo consiguiente existe una cultura dominada o una minoría, lo que acarrea consigo una relación de conciencia de superioridad en el caso de la dominante, y una conciencia de inferioridad por parte de la dominada, en esta las relaciones de convivencia no son horizontales, me refiero a que no son en igualdad, dado que como señala el autor, con esta conciencia de superioridad llega también una agresividad ofensiva por saberse mayoría,

⁵¹ Kymlicka, 1996: 213.

⁵² Meer/Modood, 2012.

⁵³ Argibay, 2003.

en el caso de la respuesta que genera en la minoría es en una agresividad defensiva; en estas sociedades la mayoría o la dominante tiene privilegios mientras que la marginación la padece la cultura dominada, estas pueden seguir generando ambivalencias como el auto-aprecio, una construcción imaginaria por parte de la dominante y un auto-menosprecio por parte de la minoría o la cultura dominada; Es por ello por lo que Argibay en términos de alcance cree que el multiculturalismo no da pautas para la convivencia igualitaria.

El multiculturalismo como hemos visto fue una de las primeras herramientas que se tuvieron para pensar las relaciones entre dos o más culturas, si bien es cierto sus alcances no fueron suficientes para las demandas sobre todo de los pueblos originarios o comunidades subalternas, porque no atacaban las raíces de los problemas, si funcionó para avanzar en el debate de lo hegemónico, de la configuración de los estados nación, de las relaciones asimétricas y de los problemas que trae consigo la pluriculturalidad y diversidad, a partir de esta lectura se fue configurando un concepto que se denominó interculturalidad que precisamente trata estos temas. En el siguiente apartado se revisa con más profundidad.

Interculturalidad

Para continuar con el estudio de los conceptos más relevantes expongo el de interculturalidad, expongo en primera instancia su significado y después a manera de revisión histórica menciono algunos de los aportes más importantes para su entendimiento.

Para este concepto me baso en el *Diccionario de Etimologías Grecolatinas del Español* de Miguel Mateo Muños para desglosar el término en:

Inter, prefijo que nos dice entre o a intervalos, a su vez compuesto de *in*, hacia adentro; el sufijo de carácter contrastivo *ter* suele marcar elementos de un par; cultura del verbo latino *coleré* (como vimos en el apartado de cultura) cultivar, y el sufijo *ura*

el cual indica actividad, y podemos inferir ahora un significado como entre culturas, en su sentido conceptual ocupado desde la antropología y ciencias sociales podemos definirlo como lo que se establece entre dos o más modos de vida, entre culturas o entre costumbres incluso; sin embargo, el concepto tiene más que decir sobre la complejidad de la convivencia, a continuación enlazo algunos de los datos de su surgimiento, recordando como señala Rodríguez Cruz:

En América latina el multiculturalismo se articuló al modelo económico neoliberal, por lo que sus críticos desarrollaron otra perspectiva: la interculturalidad. Esta categoría tuvo origen en las políticas de educación indígena en los 80 y más tarde fue reivindicada por los movimientos indígenas.⁵⁴

Como lo señala Edwin Cruz Rodríguez, el multiculturalismo al pensar en la conveniencia de la mayoría sobre otras formas de la diversidad, como las de la minoría de manera inequitativa, que continuó con las desigualdades sociales fue repensada en sus alcances conceptuales y fue dando pie a otras alternativas de convivencia, atacando esa desigualdad, surgió entonces en ámbitos académicos el concepto de interculturalidad la cual había ido construyéndose en las políticas educativas con miras a la inclusión y a continuar la alfabetización de las poblaciones marginadas, esta tarea difícil fue planteando estrategias como la educación bilingüe; se creó en este momento la Educación Intercultural y Bilingüe (EIB) el trabajo en comunidad, la integración de programas de educación para adultos, y la atención a las comunidades rurales, rancherías y lugares de difícil acceso.

A propósito, Catherine Walsh señala que: “En la reunión regional de especialistas sobre educación bilingüe [...], se calcula la necesidad de establecer políticas nacionales de

⁵⁴ Cruz Rodríguez, 2013: 47.

plurilingüismo y multi etnicidad, proponiendo, entre otras, la oficialización nacional o regional de las lenguas indígenas y políticas educativas globales”.⁵⁵

Con estas demandas de los pueblos originarios, en México el término intercultural fue ocupado para la reivindicación de los mismos pueblos tomando un sentido político, con el carácter inclusivo y por el impulso de la educación como mencionan Fernández Hernández y John Stolle Mcallister.

Estos movimientos indígenas nunca se manifestaron como movimientos separatistas, más bien, insistieron en cambiar las sociedades nacionales para abrir un diálogo sincero entre distintos grupos culturales. Esta postura se tradujo en un rechazo del Estado unitario, colonial y liberal y dio paso a imaginar un Estado Plurinacional.⁵⁶

Las demandas de los pueblos originarios se redactaron en asambleas, las cuales recogieron el sentir de los habitantes de las distintas regiones donde estos habitan, en México son reuniones importantes como el Congreso Indigenista de Pátzcuaro en 1940, que sentó antecedentes sobre los derechos de los pueblos indígenas, el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional [EZLN] quienes demandaban el respeto a los territorios de estos, en sus *Compromisos por una paz digna*, por ejemplo, solicitaban derechos de autogobierno, y el reconocimiento de las comunidades y pueblos indígenas, que hacen a México un país pluricultural, mismo que se fue asentando en el artículo dos de la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos; y la necesidad de un ordenamiento jurídico, después de estos, los acuerdos de San Andrés Larrainzar en 1996, los cuales fueron reformando dicho artículo dos; finalmente en el 2001 se vuelve a modificar el artículo

⁵⁵ Walsh, 2010: 80.

⁵⁶ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 23.

segundo y cuarto de la Constitución dado que faltan muchas precisiones en cómo se dan o entienden las leyes y como se incluyen en los derechos de los pueblos indígenas.

Cada una de las luchas de los pueblos indígenas por sus derechos, por igualdad y por la inclusión fueron impulsando las políticas de estado para ser visibilizados, aunque muchas en su momento no han funcionado como se ha esperado, y otras de estas políticas han sido elaboradas a modo, dado que no modifican las problemáticas a fondo; en México se ha puesto de manifiesto este concepto en secciones y apartados constitucionales.

Extraigo un texto de la Mesa directiva de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión de la LXII Legislatura en México, para observar cómo se entiende jurídicamente:

Interculturalidad. Consiste en el reconocimiento de la otredad y la coexistencia de la diversidad cultural de la sociedad en un plano de igualdad, equidad real y dignidad humana, manifiesta en la salvaguarda, respeto y ejercicio de los derechos humanos, económicos, sociales, culturales, políticos y civiles de toda persona, pueblo, comunidad o colectivo social, independientemente de su origen, que permite conservar y fortalecer sus rasgos y características socioculturales y sus diferencias, tanto en el espacio público como en lo privado, haciendo posible la interacción, mezcla e hibridación en un contexto de conocimiento y aceptación que trasciende la tolerancia.⁵⁷

El reconocimiento de México como un país pluricultural, plurilingüe garantiza los derechos humanos como lo son los derechos económicos, incluidos los derechos sociales, políticos y civiles y también una parte que nos interesa en esta tesis los derechos culturales, esos que en las prácticas cotidianas establecen sus diferencias de entendimiento de la realidad, permitiendo conservar, en medida de lo posible, rasgos socioculturales haciendo uso de los ámbitos públicos, donde se sientan libres de expresarse y de tomar el espacio público como propio, libre de discriminación, así como en el ámbito privado; y se menciona que trasciende la tolerancia, al reflexionar como alude González Ortiz:

⁵⁷ Alavez Ruiz, 2014: 133.

La tolerancia es una forma de indiferencia en la medida que se proyecta el respeto a la otredad siempre y cuando no interfiera con el transcurrir cotidiano de los grupos, es decir, siempre y cuando no cuestione el sentido propio de la vida de determinados grupos, especialmente los dominantes. En este sentido, la 'tolerancia indiferente' puede ser la ideología actual de los dominantes.⁵⁸

Por ello es necesario continuar con el debate de las implicaciones de esta pluralidad y diversidad de personas que habitan el territorio, y que muchas veces no queremos ver, la indiferencia de los problemas que trae consigo todavía el sistema occidental en su matriz colonial de manera velada.

Continuando esta revisión, Aleida Alavez Ruiz, menciona que la interculturalidad:

consiste también en un intercambio abierto y respetuoso de ideas, saberes, conocimientos y opiniones basado en el entendimiento mutuo y tiene por objeto facilitar la comprensión de las diversas prácticas y visiones del mundo; reforzar la cooperación y la participación; permitir a las personas desarrollarse y transformarse.⁵⁹

En este sentido, la interculturalidad como una manera epistémica de poder entender al otro, y viceversa, se consigue pensar en la interculturalidad como una estrategia que permite la convivencia, pensar la solidaridad social, para generar una sociedad incluyente; a continuación, extraigo dos puntos señalados en la misma constitución sobre los sujetos de la interculturalidad:

Son sujetos de la interculturalidad todas las personas que residen dentro del territorio nacional y que se reconocen a partir de las características establecidas en la Constitución, así como por los siguientes orígenes socioculturales:

I. Los integrantes de la composición pluricultural de la nación a la que se refiere el artículo 4º de esta ley;

⁵⁸ Hernández Vega, citado por González Ortiz, 2007: 68. Para profundizar en el pensamiento de Hernández Vega véase el texto: *Poder y sociedad civil, avance teórico.*, México: Universidad Veracruzana, 1995.

⁵⁹ Alavez Ruiz, 2014: 133.

II. Las personas cuya característica fundamental es producto del mestizaje a partir de la época colonial o que con el surgimiento del Estado mexicano están integradas a un modelo cultural, nacional y monolingüístico del idioma español.⁶⁰

Si bien podemos entendernos todos los habitantes de la nación como sujetos de la interculturalidad, se ha trabajado en el sector indígena en específico, entendiendo la transformación que dio origen en el mestizaje, también se plantean en este segundo inciso que están integrados a un modelo nacional cultural y monolingüístico del español, lo que podemos matizar, no obstante, todavía existe población monolingüe que habla alguna variante en lengua originaria o dialecto.

En el siguiente inciso se plantean tres lecturas de lo que se ha comprendido por la interculturalidad desde el ámbito académico a partir de la observación de Catherine Walsh.

1.4. Interculturalidad relacional, funcional y crítica

Uno de los conceptos clave para este trabajo es el de interculturalidad y en este apartado de la revisión me ayudo de los planteamientos de la autora Catherine Walsh en el texto *Interculturalidad crítica y educación* para apoyarme de tres de sus categorías de análisis de la interculturalidad y con ellos analizar la interculturalidad que observo en mi contexto.

Comienzo mencionando que, en México, con las reuniones de los pueblos originarios para demandar a los gobiernos justicia social se estableció que durante los años noventa en América Latina se realizaron una serie de acciones para atender las problemáticas y conflictos culturales de pueblos subalternos e indígenas dentro de los territorios y se emprendieron a demandar sus derechos para así promover una relación de inclusión como señala la autora antes mencionada:

⁶⁰ Alavez Ruiz, 2014: 133-134.

[la] necesidad cada vez mayor de promover relaciones positivas entre distintos grupos culturales, de confrontar la discriminación, el racismo y la exclusión, de formar ciudadanos conscientes de las diferencias y capaces de trabajar conjuntamente en el desarrollo del país y en la construcción de una sociedad justa, equitativa, igualitaria y plural [...].⁶¹

Con esta demanda de justicia se comenzó un diálogo de una manera distinta, no era solamente la mirada occidental del proyecto de una nación unificada, como se intentó en un momento de la historia de México desde la educación al intentar uniformar el lenguaje en la época postrevolucionaria con visiones hacia los ideales positivistas del progreso como modernidad; era la visión de vuelta de los pueblos originarios demandando la igualdad de sus derechos,, Demandas que tomarían muchos años para ser atendidas.

Continuando con la síntesis que realiza Catherine Walsh, es importante mencionar tres tipos de interculturalidad que ella ha observado y que en el presente proyecto sirven para el análisis e identificación de la interculturalidad que percibo en la zona noroeste del Estado de México, se entiende la primera de sus manifestaciones como interculturalidad relacional:

la que hace referencia de formas más básicas y general al contacto e intercambio entre culturas, es decir, entre personas, prácticas, saberes, valores y tradiciones culturales distintas, los que podrían darse en condiciones de igualdad o desigualdad.⁶²

Una primera forma de interculturalidad ha sido planteada como relacional, aquella donde hay un contacto, sin embargo, este puede darse de manera vertical, entendida como de una mayoría con una minoría donde uno de los puntos de vista se pretende con mayor importancia, haciendo que la relación no sea en igualdad. En ocasiones si se logra una

⁶¹ Walsh, 2010: 77.

⁶² Walsh, 2010: 77.

relación más horizontal donde los puntos de vista de dos partes distintas entablan un diálogo; sin embargo, se queda corta con la interacción en el espacio social.

Siguiendo la lectura de Walsh menciona otro tipo de relaciones que se dan en la misma interculturalidad dependiendo del contacto y el modo de interacción entre dos culturas denominada funcional:

funcional [...] la perspectiva de interculturalidad se enraíza en el reconocimiento de la diversidad y diferencia culturales, con metas a la inclusión de la misma al interior de la estructura social establecida [...] la interculturalidad es «funcional» al sistema existente, no toca las causas de la asimetría, desigualdades sociales y culturales, tampoco cuestiona las reglas del juego.⁶³

En esta perspectiva todavía se continúa con los aspectos de asimetría, donde el diálogo parece haber quedado solamente mediado superficialmente sin tener implicaciones más profundas, en otras palabras se convierte en una política pública que tiene por objetivo un discurso en el mayor de los casos oficialista de inclusión de una minoría (aunque esta pueda ser significativa) en el sistema mayoritario, por ejemplo el occidentalizado; esta funcionalidad a visibilizado e incluso a otorgado legitimidad a muchas de las causas de los pueblos originarios, sin embargo, en el fondo muchas veces fue solo para que organismos internacionales califiquen de buenas las políticas públicas de un estado, se continúa por consiguiente con la asimetría en sin llegar al fondo de las desigualdades sociales, esta funcionalidad ha servido para mantener una oligarquía, al menos en México, entrando aquí las modalidades de lo compensatorio y lo asimilacionista; como señala Walsh

el problema de esta perspectiva es que típicamente oculta y minimiza la conflictividad y los contextos de poder, dominación y colonialidad continua que se llevan a cabo en la relación, [...] limita la interculturalidad al

⁶³ Walsh, 2010: 78.

contacto [...] muchas veces a nivel individual encubriendo o dejando de lado las estructuras de la sociedad, —sociales, políticas, económicas y también epistémicas— que posicionan la diferencia cultural en términos de superioridad e inferioridad.⁶⁴

Tubino⁶⁵ sugiere una distinción entre la interculturalidad funcional y la plantea como un equivalente del concepto multiculturalismo que reconoce la diversidad desde arriba a fin de hacerla funcional al sistema político y económico vigente. Al continuar los choques culturales entre las estructuras de poder y los oprimidos o los estratos de más baja jerarquía en esa relación social surge un pensamiento que desvela la hipocresía de ocupar la bandera de la interculturalidad, este pensamiento lo podemos asociar a un ideal crítico el cual es de reciente surgimiento y visibiliza cómo el capitalismo se ha servido del valor de la diferencia para ejercer presión social para una posible asimilación de los pueblos originarios principalmente.

Interculturalidad crítica

Los movimientos indígenas en los noventa en México se dieron cuenta de que el entendimiento de la diversidad cultural y el multiculturalismo tenía límites, se entendió la perspectiva intercultural, pero como hemos visto se pensó desde una manera funcional y relacional, sin modificar muchas de las desigualdades sociales como mencionan Fernández Hernández y John Stolle-McAllister:

Al final del siglo XX, sin embargo, los movimientos indígenas de la región, en particular los de Ecuador, Bolivia y México, cambiaron el concepto de la interculturalidad sobre la aceptación del otro y crearon un camino más combativo hacia la integración[...] hicieron de la interculturalidad una lucha para que los individuos y las comunidades indígenas— y otras

⁶⁴ Walsh, 2010: 78.

⁶⁵ Tubino, 2011: 10-12.

excluidas— pudieran participar plenamente en los espacios públicos en el proceso de cambio fundamentales respecto de las relaciones desiguales entre grupos dominantes y los subalternos.⁶⁶

Desde una perspectiva más combativa, como mencionan los autores, se fue gestando otro punto de vista sobre la interculturalidad, el cual entre otras acciones se dio a la tarea de participar de una manera más activa estableciendo la demanda de los derechos colectivos y exigir lo que se pretendió con el diálogo y movimientos previos; de lo cual surgió la perspectiva de la interculturalidad de manera crítica. Los autores Silvia Fernández Hernández y John Stolle-McAllister reflexionan a propósito y mencionan:

Con esta perspectiva, no partimos del problema de la diversidad o diferencia en sí, sino del problema estructural–colonial–racial. Es decir, de un reconocimiento que la diferencia se construye dentro de una estructura y matriz colonial de poder racionalizado y jerarquizado, con los blancos y ‘blanqueados’ en la cima y los pueblos indígenas afrodescendientes en los peldaños inferiores.⁶⁷

Uno de los planteamientos actuales es el de la posibilidad de descolonizar el pensamiento de las sociedades colonizadas, como es el caso del territorio mexicano, dado que se quedaron en el imaginario colectivo concepciones negativas como la cuestión de raza; desde la colonia aspectos como la agricultura han sido menospreciados y la actividad extractiva, por ejemplo, ha sido entendida con mayor importancia o interés, incluso, pensamientos de inferioridad cognitiva y de religión han creado un imaginario negativo y estereotipado de lo que significan los pueblos indígenas que se ha estado visibilizando con más fuerza en la actualidad, como alude Fernet Betancourt es por ello que:

⁶⁶ Fernández/Stolle-McAllister, 2019: 23.

⁶⁷ Walsh, 2010: 78-79.

la interculturalidad quiere designar [...] aquella postura o disposición por la que el ser humano se capacita para [...] y se habitúa a vivir «sus» referencias identitarias en relación con los llamados «otros», es decir, compartiendo en convivencia con ellos.⁶⁸

Por este motivo son importantes todos los esfuerzos que se puedan realizar para la inclusión igualitaria de los pueblos originarios y uno de estos ha sido realizado por el arte, el cual tiene una relación con el concepto de interculturalidad que más adelante en esta investigación se menciona. Walsh alude que la “interculturalidad entendida críticamente [...] es algo por construir [...] se entiende como una estrategia, acción y proceso permanentes de relación y negociación *entre*, en condiciones de respeto, legitimidad, simetría, equidad e igualdad”.⁶⁹

Tubino menciona que la interculturalidad crítica es aquella construida desde abajo y que implica no solo el reconocimiento de la diferencia sino una forma de convivencia que ataca las causas de la desigualdad social y entre culturas.⁷⁰

Catherine Walsh a su vez afirma que “la interculturalidad crítica parte del problema del poder, su patrón de racionalización y la diferencia que ha sido construida en función de ello”.⁷¹ Estos dos factores mencionados por los autores anteriores atañan características de la interculturalidad crítica, como aquella que está en construcción y que se lleva a cabo más allá de intereses políticos y electorales que solo se ocupan de los problemas de la desigualdad social en tiempos electorales por ejemplo, y que se construye todos los días con la interacción de la gente, por ello el eliminar la diferencia que se construyó en la colonia, las ideas de racismo y de ocupación del poder también se deben de cambiar con acciones

⁶⁸ Fomet-Betancourt, 2004: 14.

⁶⁹ Walsh, 2010: 79.

⁷⁰ Tubino, 2011: 1-9.

⁷¹ Walsh, 2010: 88.

cotidianas. En el texto *Construyendo interculturalidad crítica*, la autora Catherine Walsh

asevera:

La interculturalidad crítica se entiende como un proceso, proyecto y estrategia que intenta construir relaciones –de saber, poder y de la vida misma– radicalmente distintas [...] la interculturalidad como proceso y proyecto dirigido hacia la construcción de modos “otros” del poder, saber ser y vivir, permite ir mucho más allá de los supuestos y manifestaciones actuales de la educación intercultural, la educación intercultural bilingüe o inclusive la filosofía intercultural.⁷²

Se han trabajado desde esta perspectiva las implicaciones del discurso del saber– poder, sobre todo porque el carácter crítico de la interculturalidad toma en cuenta las bases del poder jerarquizado, y racializado, para modificarlo; por ejemplo, para Foucault el poder es:

aquello de lo que se puede hablar en una práctica *discursiva* que así se encuentra especificada: el dominio constituido por los diferentes objetos que adquirirán o no un estatuto científico [...] es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso [...] es también el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman [...] un saber se define por posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso.⁷³

La descolonización que pretende la interculturalidad crítica incluye el entendimiento de las jerarquías de poder colonial modernas o naturalizadas y todavía en función, las cuales se encuentran en las relaciones de sexualidad, género, lingüísticas, epistemológicas, de clase, dado que el racismo fue un principio organizador del poder, el trabajo y de la distinción europea–no europea que organizaban la sociedad y que en la actualidad han perdurado y algunas de ellas se han modificado. La interculturalidad implica procesos que no pueden

⁷² Walsh, 2010: 91.

⁷³ Foucault, 2007: 237.

reducirse a una transmisión unidireccional o vertical del conocimiento; conlleva la integración de saberes, como menciona Ledys Hernández Chacón:

Tomar la perspectiva epistémica de la interculturalidad como base axiomática para el ejercicio de la gestión del conocimiento implica la defensa al derecho a la diferencia debido a la diversidad humana. Visto así, la gestión del conocimiento debe partir de sincronizar las asimetrías colectivas con la finalidad de provocar espacios de interacción, inserción y vinculación de todos los grupos humanos involucrados.⁷⁴

Desde la filosofía intercultural el manejo de saberes se ha planteado desde cuatro grandes grupos principalmente; los autores que aluden a los saberes como forma de conocimiento son Díaz Villa y Gómez C. quienes enuncian:

Saber (conocer) y comprender (conocimiento teórico de un campo académico, y la capacidad para conocer y comprender), Saber cómo actuar (aplicación práctica y operacional del conocimiento a ciertas situaciones) Saber cómo ser (valores como elementos integrales de la forma de percibir y vivir con otros en un contexto social). Las competencias representan una combinación de atributos (con respecto al conocimiento y su aplicación, actitudes, destrezas y responsabilidades) que describen el nivel o grado en el cual una persona es capaz de desempeñarlos.⁷⁵

Podemos mencionar que estos saberes se ponen en juego al momento de realizar una obra de arte o diseño, los saberes se suman para generar un *saber hacer*, donde se integran los conocimientos previos, habilidades, incluso en el nivel simbólico y axiológico, dando una solución a un problema, el saber hacer de los pueblos originarios permite contrastar algunos conocimientos prácticos y darles una nueva dimensión y lectura como señala Silvia Fernández y John Stolle-Mcallister a través del

⁷⁴ Hernández Chacón, 2020.

⁷⁵ Díaz Villa/Gómez, 2003: 44.

interculturalismo crítico [que] es, sobre todo, un proyecto ético y de transformación sustantiva del marco general implícito que origina las inquietudes económicas y culturales. [...] proporciona una vía para analizar los mecanismos no solo de las exclusiones de la hegemonía moderna/liberal basadas en la etnia, clase social, género y de saberes, sino caminos posibles para superar estas exclusiones.⁷⁶

En este sentido, la interculturalidad crítica se vuelve clave en este trabajo de análisis de obras como una manera de entender un fenómeno que ocurre entre los conocimientos del arte occidentalizados y los conocimientos tradicionales de los pueblos originarios teniendo en cuenta los fenómenos de complejidad y esta complejidad es vivida día a día por los creadores, ya que se superponen realidades del pasado que dotan de resistencia y significados y del presente, con las redes sociales y las tecnologías del conocimiento, por ello es la perspectiva intercultural crítica una de las vías de análisis del fenómeno intercultural, las realidades de los pueblos originarios, los fenómenos del arte contemporáneo que se reflejan en la creación de una mirada con este enfoque y proveen una capacidad de reflexión necesaria para el arte.

Para continuar esta reflexión me ha sido muy útil la perspectiva de la cognición corporeizada, la cual desde la ciencia busca otros puntos de anclaje y que esta misma ciencia como un saber posible llega desde el enfoque intercultural a dialogar con los saberes ancestrales, esto en la obra de arte también guarda una relación que nos permite su análisis.

⁷⁶ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 22-23.

Capítulo 2. Arte: concepto en constante revisión

En este capítulo se realiza una revisión del concepto de arte el cual ha tenido múltiples lecturas y concepciones a lo largo del tiempo, es de especial interés como la mirada del arte occidental ha planteado una serie de prácticas que sin ser su objetivo ha ocupado muchas veces una mirada intercultural para su realización y en otras ocasiones la misma mirada occidental ha dejado de lado otras manifestaciones que desde los planteamientos académicos no son arte, estos planteamientos se han ido relativizando hasta la aparición del denominado arte contemporáneo, en este texto se realiza a manera de síntesis la exploración de algunos de los principales autores que hablan del fenómeno para en el siguiente punto contrastar estos planteamientos con la llamada experiencia estética, misma que toma relevancia por sus alcances en el entendimiento de la percepción. Al finalizar este capítulo este mismo será contrastado con una mirada no occidental.

2.1. Concepto occidental, extenso y abierto

Con el concepto de arte pasa algo similar que con el de cultura, tiene múltiples significados y ha pasado por una serie de modificaciones a lo largo de la historia, así que, comienzo por su etimología para rastrear a grandes rasgos algunos de sus significados, el primer acercamiento lo realicé a través del diccionario filosófico de Ferrater-Mora el cual menciona lo siguiente:

El término *τέχνη* significó ‘arte’ (en particular arte manual), ‘industria’, ‘oficio’. Se decía, así, de alguien que ‘sabía su arte’—su oficio—, por tener una habilidad particular y notoria.

Platón habla, por ejemplo, de hacer algo con arte, *μετα-τέχνη* o sin arte, *ἀνετέχνη* [...] Pero los ejemplos por Platón -siguiendo a Sócrates- relativos a la necesidad de hacer las cosas ‘con arte’ se aplicaron bien pronto a un arte no manual, sino intelectual, al arte de las palabras o el

razonamiento: *λέξι τέχνη ή συλλογιστική*. El más alto era, pues, la ciencia, la filosofía, el saber y, en último término, la dialéctica.

Puede concluirse que *τέχνη* designaba un ‘modo de hacer’ incluyendo en el hacer el pensar algo.⁷⁷

Estas primeras acepciones tienen que ver con los conocimientos de la Grecia antigua con la palabra *tekné*, ellos no tenían la palabra arte en su lenguaje ni en su uso, incluso la palabra *ars* romana, que se refiere a oficios es lejana a nuestra concepción contemporánea.

Estas dos palabras abarcaban como menciona Larry Shiner en su texto *La invención del arte* “cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica”⁷⁸, en la sociedad griega no se concebía que “la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música pertenecían a una categoría única y determinada”⁷⁹; estas eran actividades individuales que se clasificaban de manera diferente.

La clasificación más parecida a la idea moderna de arte es según Shiner es la división entre artes vulgares y liberales: “Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas.”⁸⁰ Esta clasificación no se daba de manera rigurosa dado que siempre había encuentros entre diversas disciplinas y oficios.

Estos conceptos se fueron modificando y es en la edad media donde comienzan a surgir otras ideas, para ello ocupé el diccionario de Corominas donde encuentro otros datos sobre la palabra arte:

Arte ‘conjunto de preceptos para hacer bien algo’, h. 1140. Del lat. ARS, Artis, f; habilidad, profesión, arte. Deriv. Artero, primera mitad S. XIII, de arte en el sentido medieval de fraude, engaño; [...] Artesano, h. 1440, del

⁷⁷ Ferrater-Mora, 1979: I, 143.

⁷⁸ Shiner, 2004: 46.

⁷⁹ Shiner, 2004: 47.

⁸⁰ Shiner, 2004: 49.

italiano artigiano, deriv. según el modelo de cortigiano cortesano; artesanía h. 1490. Artista hacia 1495; artístico, 1832.⁸¹

Como vemos, el concepto de arte se fue complejizando durante la edad media y el renacimiento y paulatinamente se fue haciendo una separación entre artesano y artista y los productos que realizaba cada uno de estos; por ejemplo, la idea de artista surgió aproximadamente en 1495 como un personaje con nombre y apellido; lo que indica el carácter que se le dará en adelante a los creadores de arte. Sin embargo, el concepto arte comenzó a abarcar más cosas cada vez con la idea de “bellas artes” y en las instituciones que se fueron creando a partir de los razonamientos para su enseñanza y presentación; es hasta el siglo XVIII donde surge la estética como una rama de la filosofía para entender los fenómenos de la percepción, donde se planteó la dificultad del mismo concepto como menciona Shiner: se “dividió la vieja idea de arte en bellas artes *versus* artesanía, el siglo XIX transformó las bellas artes en la reificación del ‘Arte’, un reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad”⁸²; en otras palabras, el cambio paulatino del entendimiento del arte y lo que implicaba llevó a cambios en las concepciones sobre la separación entre el arte con mayúscula y la artesanía y se pensó en lo que las diferenciaba, se planteó la paulatina independencia en la creación de la obra de arte a través del genio del artista y la idea de obra de arte original sin ceñirse a iconografías establecidas y en el siglo XX se vuelven a dar modificaciones en el arte puesto que en la actualidad se ha pensado que el arte se encuentra en crisis a partir de los movimientos artísticos de vanguardia. Según Shiner “dos formas de asimilación han convergido en la crisis de la categoría arte: por una parte, los movimientos que, en el seno de las bellas artes, han convertido casi cualquier

⁸¹ Corominas, 1987: 65.

⁸² Shiner, 2004: 257

material, sonido o actividad concebibles, en arte, y conseguido que las obras resultantes sean aceptadas por las instituciones artísticas”⁸³

Como se menciona en la cita, el concepto arte que se venía gestando en los siglos XVIII y XIX se fue aceptando en las instituciones que se crearon para su difusión y enseñanza como museos, academias y galerías y ayudados de los pensadores que asentaron un concepto con características determinadas sobre lo que el arte debía ser y que incluso pensaron en la división de los oficios y determinaciones como el buen arte y el arte menor se vieron rebasados por los movimientos de vanguardia del siglo XX dado que las exploraciones de estos dieron como resultado múltiples maneras de mirar la realidad; ya en el siglo XXI tenemos una multiplicidad de posibilidades de manifestaciones de lo artístico.

Las instituciones han incorporado esta multiplicidad de manifestaciones y por consiguiente el público también ha cambiado.

Esta relativización del concepto arte de manera general me ha servido para poder realizar algunas últimas reflexiones con respecto al mismo concepto; por ejemplo, lo mencionado por Domínguez Hernández citando algunos de los planteamientos de Arthur C. Danto sobre las ideas del fin del arte:

Para Arthur C. Danto [...] el arte debe estar definido por tres criterios esenciales: el significado, la materialización y la interpretación que cada espectador aporta a las obras; las distintas épocas, estilos y nombres de los creadores del vasto mundo de la historia del arte —comprendida desde el arte de los pueblos prehistóricos hasta la oferta de arte contemporáneo de nuestros días— de una forma fácil y placentera, reconociendo el contexto histórico, cultural y social en que se desarrollaron.⁸⁴

⁸³ Shiner, 2004: 407.

⁸⁴ Domínguez Hernández, 2008: 416.

Con estos tres criterios que enmarca Danto que a mi parecer son una especie de una triada que nos recuerda a la semiótica en tres momentos como lo es el significar algún objeto o cosa, entendida la materialización también con la complejidad de obras inmateriales en su enunciación y la interpretación que realiza un tercero o espectador sumando su propia subjetividad en un proceso de semiósis a lo largo de periodos históricos donde la posibilidad epistemológica, filosófica y axiológica nos ayudan a dar una reflexión del fenómeno artístico.

Por último, menciono algunas anotaciones realizadas por David Charles Wright Carr quien menciona al respecto:

Desde el siglo XX, la cultura occidental ha exigido otras cualidades a las obras para considerarlas como arte [...]. Se valoran de manera especial el ejercicio de la imaginación, la creatividad y la originalidad, sin dejar de lado el aspecto artesanal, aunque éste no es suficiente en sí [...]. No hay una definición del arte aceptable para todos los especialistas; tanto el concepto del arte como las obras de arte cambian según los diversos contextos históricos, culturales y sociales [...]. El arte, tal como se entiende generalmente en nuestra sociedad, abarca las obras que van más allá de la práctica utilitaria, el conocimiento racional y la comunicación visual; para ser artística, una obra debe provocar experiencias estéticas en los espectadores. Las artes visuales no se limitan a las obras plásticas –es decir, materiales–, sino que incluyen también los actos artísticos. Tanto las obras como los actos pueden integrar elementos que son percibidos por medio de varios sentidos, por lo que las fronteras entre las artes visuales y otros campos artísticos –como la música, la danza, el teatro, la literatura, etcétera– son borrosas [...]⁸⁵

Como menciona el autor antes citado no tenemos una definición unívoca de lo que es una obra de arte y en la actualidad se ha dejado una responsabilidad a los autores o artistas por designar los objetos artísticos valiéndose de los conocimientos y paradigmas actuales, es por ello que una de las inquietudes de esta investigación es la apertura de una manera de entender el arte con un enfoque intercultural que ayuda a la ampliación de las acepciones aquí mencionadas; el arte en este trabajo conlleva un diálogo entre las concepciones de los pueblos originarios que tienen en cuenta una perspectiva amplia simbólica y

⁸⁵ Wright Carr, 2017:1

cosmológicamente y la concepción occidental actual de arte, por tanto, es necesario en esta investigación incorporar algunos datos sobre lo que se ha entendido por arte hecho en comunidad, lo que hemos entendido por arte indígena y lo que se ha entendido en la actualidad como experiencia estética, mismos que se abordan a continuación en los siguientes apartados.

Arte indígena

El arte indígena lo podemos entender como aquel que se realiza en las comunidades originarias, realizado por sus pobladores y que tiene características propias de su cosmovisión; su eje central es la naturaleza; tienen una estética diferente a la occidental y por ello sus valores son distintos; estas prácticas estéticas no han requerido los cánones occidentales para su creación y por tanto no han requerido hasta el día de hoy la legitimación occidental; podríamos incluso decir que se seguirá haciendo este tipo de prácticas estéticas por los pueblos originarios sin que sean admirados o comprendidos por el arte occidental.

La autora Ingrid Sukaer menciona sobre los artistas indígenas las siguientes afirmaciones:

recurren al arte contemporáneo para exponer sus ideas que, por lo regular, están asociadas a su entorno cotidiano y a su vasta herencia cultural; de la misma forma, también hay artistas que desde una participación social activa contribuyen con su arte a revelar los abusos e injusticias a que son o han sido sometidos. Estos creadores-activistas buscan la reconstrucción del cuerpo comunitario que se ve afectado por la constante resistencia cultural en que viven.⁸⁶

A partir de la creación los artistas que esta autora menciona también como activistas reflejan su cotidiano y cosmovisión, y esto ha permitido poder hacer un contraste con la

⁸⁶ Sukaer, 2017: 11.

exclusión y discriminación que todavía afecta a estas comunidades; es en el arte contemporáneo donde también se han ido insertando sus prácticas estéticas y su paulatina apreciación. La misma autora señala:

en la cultura indígena la estética, no el concepto occidental de arte es el aglutinante imprescindible para crear de forma integral a partir de estéticas propias. Este es un punto neurálgico que quizás no perciben con facilidad los especialistas del arte contemporáneo ajenos a la cosmogonía indígena puesto que en la cultura occidental el arte integral es una búsqueda permanente y no la completud de la que parten los artistas de los pueblos originarios.

Por lo regular, en el mundo indígena se habla de arte desde una contemplación que se encumbra a tiempos remotos cuando algo que luego sería llamado arte surgió en el seno de los pueblos como esencia de su cosmogonía en la que sus dioses, los ancestros y la naturaleza tenían y tienen un lugar central.⁸⁷

Como menciona Sukaer, los autores originarios parten de un estética integral, son parte de la naturaleza, se entienden como parte del entorno y de allí viene también su imaginario y cosmogonía; sin embargo, sabemos que la occidentalización del pensamiento también lo ha ido influyendo y aunque se entiende este arte de características propias como una resistencia a la idea asimilacionista y totalizadora de la mirada occidental ha ido hibridando parte de su quehacer estético y como enuncia la autora antes mencionada:

El arte indígena contemporáneo es peculiarmente complejo ya que es al mismo tiempo ancestral puesto que se despliega con libertad de acuerdo al desarrollo de la vida actual, pero con base en su propia y particular sabiduría, lo que lo distingue de las expresiones artísticas de las sociedades mestizas en que se halla inserto.⁸⁸

En otras palabras, esta complejización puede consistir en un habitar al mismo tiempo entre las realidades mestizas y las globales, sin por ello perder de vista la cosmovisión local.

⁸⁷ Sukaer, 2017: 12.

⁸⁸ Sukaer, 2017: 15.

2.2. Arte contemporáneo en México

El concepto de arte contemporáneo es uno de los nombres con que conocemos a las expresiones artísticas de nuestro tiempo; al tener un carácter de inacabado, que se sigue escribiendo y se sigue manifestando, ha sido difícil de definir, sin embargo, esta indefinición es importante porque se ha entendido que una característica de este mismo es la continua reconfiguración o conformación de lo que se entiende y se reflexiona de él.

Este concepto como menciona Giorgio Agamben alude una paradoja en su enunciación:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecúa a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. [...]

Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo.

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella.⁸⁹

En otras palabras, Agamben se pregunta y nos cuestiona acerca de lo que significa ser contemporáneo, en términos de relación singular que guardamos con nuestro propio tiempo, es un reflexionar sobre nuestro tiempo de existencia, y es un espacio de pensamiento porque es reflexión de nuestro presente. Otra de las autoras que reflexiona acerca del concepto de arte contemporáneo es Andrea Guinta, la cual menciona en su libro *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* las siguientes afirmaciones:

⁸⁹ Agamben, 2011: 18-19.

Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte –por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del fluir desorganizado del presente–, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas. Síntomas, no rasgos de estilo. Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica.⁹⁰

Guinta, hace referencia a considerar los acontecimientos de la actualidad y de la simultaneidad de hechos y acciones dentro del arte como síntomas, que aluden a los cambios que trae consigo los planteamientos de contemporaneidad, los cuales son construcciones sociales, menciona también no confundir los síntomas con los rasgos de un estilo que sigue en construcción y que de manera intempestiva puede también cortar o delimitar el quehacer o el entendimiento de las obras realizadas; Esta autora reconoce la propia etimología del término y plantea la siguiente afirmación:

Contemporáneo, con-tempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio, pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo.

El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2011 y 2012).⁹¹

Al final de la cita Andrea Guinta nos menciona que el término de arte contemporáneo tiene un relativo consenso en su uso utilizado para denominar el arte que se hace en el presente; la misma autora a lo largo del libro realiza veintinueve reflexiones sobre los síntomas del arte contemporáneo en Latinoamérica, y continuando con esta reflexión sobre el concepto de arte contemporáneo traigo a este texto lo sugerido por Ingrid Sukaer, quien menciona sobre el arte contemporáneo la siguiente reflexión:

⁹⁰ Guinta, 2014: 7.

⁹¹ Guinta, 2014: 8.

Asumo como arte contemporáneo al surgido alrededor de los cinco últimos lustros, cuando desde una visión posmoderna se introdujeron en el arte temas y materiales nuevos, más la posibilidad de plantear valores modernistas relegados por meros prejuicios ideológicos. Por su amplia y compleja mixtura el arte con contemporáneo despliega la posibilidad de que los artistas no se limiten sólo a las artes plásticas, visuales o conceptuales, sino que incluso proyecten sus obras de manera interdisciplinaria e inclusive transdisciplinariamente.⁹²

Como mencionan las autoras Garrido, Moreno, Monteros y García, el arte contemporáneo ha tenido una apertura conceptual de entendimiento de una diversidad de posibilidades de decir y de inclusión:

Es en la crítica contemporánea que la definición del arte se amplía para incluir, con una visión menos individualista, etnocéntrica y androcéntrica [...] otras formas de expresión. La aportación de otras tradiciones culturales produce un enriquecimiento en la cultura de acogida creando nuevos imaginarios, aportando conocimiento y desarrollando la capacidad de comprensión de otros códigos culturales.⁹³

Es en el arte contemporáneo realizado en México que ahora se ha establecido una revisión de los aportes de las culturas originarias y ha puesto de manifiesto la necesidad de apertura a más espacios que habían sido y que siguen siendo negados a otros autores que se encuentran en espacios que en un momento se denominaron periferias, personajes que fueron marginados o no sabían cómo tener acceso a espacios museísticos o de exposición.

La inclusión de lo indígena se ha ido dando paulatinamente en los espacios de la vida pública, por mencionar dos de ellos puedo indicar aquí exposiciones importantes como *Los huecos del agua*, realizada en 2019 en el Museo Universitario del Chopo, la cual reunió en sus instalaciones la obra de los autores Abraham González, Humberto Gómez Pérez, Cosijoesa Cernas, José Chi Dzul, Darío Canul, César Catsuu, Octavio Aguilar, Sabino

⁹² Sukaer, 2017: 10.

⁹³ Garrido/Moreno/Monteros/García, 2009: 52.

Guisu, Martha López López, Ana Hernández, Reyes Joaquín Maldonado, Noe Martínez, Zapantera Negra, Baldomero Robles, Mauro Pech, Fernando Palma, entre otros. La curadora Itzel Vargas realiza un libro con la compilación de trabajos de esta misma exposición donde destaca la descolonización en la mirada artística.

Otro de los ejemplos es la Primera Bienal Continental de Artes Indígenas en sus ediciones a partir del 2006 al 2022, la cual ha sido una iniciativa internacional, donde se han dado a conocer los trabajos de autores de comunidades indígenas de América; otro de estos ejemplos es la Bienal de Arte Indígena convocada en Tlaxcala en 2022, y esfuerzos del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México que tiene una serie de actividades que incluyen a artesanos de México; otro espacio es la galería MUY en el estado de Chiapas, la cual expone y vende arte contemporáneo de autores mayas y zoques de la misma región.

Podríamos mencionar a grandes rasgos que en la actualidad hay más apertura al contacto con el arte y con la revalorización de los pueblos originarios, sin embargo, todavía siguen siendo baja la participación de autores de los pueblos originarios, si hacemos inferencias puedo mencionar que si el arte contemporáneo con su apertura a la inclusión tiene 25 años como mencionaba Ingrid Sukaer, podría decir que la mayor inclusión de obras de arte indígena tendrán apenas escasos diez años o menos, lo que no significa que no hubiera habido autores que tuvieran un reconocimiento en la historia del arte en México, sin embargo, apenas se está dando una mayor inclusión de estos autores en los museos y espacios de reconocimiento importantes.

Para continuar con la reflexión doy paso a un concepto que nos ha permitido una mejor comprensión sobre el fenómeno de la percepción artística y de inclusión, me refiero al de experiencia estética que se aborda en el apartado siguiente.

2.3. La experiencia estética y la cognición corporeizada

Sentir, percibir, interactuar con la obra de arte o diseño y ser afectado por la misma es componente de la experiencia denominada estética, la cual para Consoli “abarca una amplia gama de experiencias (visuales, literarias, musicales, auditivas, motoras, etc.) y fenómenos (fenómenos naturales, objetos funcionales, artefactos estéticos, obras de arte, etc.)”⁹⁴ y estas experiencias las podemos particularizar, por ello la experiencia estética es compleja.

Para Consoli la experiencia estética está acompañada de una actitud estética entendida como aquella que asumen los sujetos al entrar en contacto con los objetos, obras de arte, artefactos, etcétera; y el trabajo de la imaginación que funciona en la interpretación de estos.

Apoyado en la psicología evolutiva, Consoli recuerda que la mente está constituida por módulos y subsistemas neurocognitivos; los cuales funcionan de dos formas, uno en su modo funcional o realizando la función para la cual evolucionaron y otro en modo organizacional para la adaptación. La tesis de Consoli afirma que, en lo organizacional:

la experiencia estética no resuelve problemas externos si no que produce cambios adaptativos en nuestra organización interna [...] También se hace un punto similar en el enfoque enactivo. Según esta perspectiva, la experiencia es una actividad hábil y funciona de dos modos diferentes: el modo de transparencia, cuando el procesamiento rutinario da acceso al mundo como un dominio de hechos; y el modo de actividad, cuando los sujetos inhiben las respuestas automáticas, exploran el mundo como un dominio de posibilidades y reflexionan sobre su experiencia. Los artefactos estéticos brindan ocasiones para este tipo de experiencia enactiva.⁹⁵

Esta es otra de las características del paradigma de la cognición corporeizada, en el caso de las obras de arte y de diseño se plantea esta sacudida de la experiencia rutinaria que

⁹⁴ Consoli, 2014.

⁹⁵ Consoli, 2014.

las obras traen consigo y la inhibición de un significado automático, en la lectura de estos hace que nuestra atención se centre en el objeto, en una interpretación diversa y en una significación también diferente, cabe mencionar entonces que ante nuestra interacción con el objeto ocurre:

a) exposición selectiva: los sujetos buscan información consistente con sus actitudes; (b) atención selectiva: los sujetos se enfocan en información relevante a sus expectativas, ignorando otros estímulos; (c) interpretación selectiva: los sujetos transforman la información ambigua para que se ajuste a sus expectativas; (d) memoria selectiva: las actitudes representan criterios heurísticos para organizar tanto el almacenamiento como el recuerdo; y e) inferencias selectivas: los sujetos hacen inferencias, atribuciones y juicios coherentes con sus actitudes, especialmente si son fácilmente accesibles y estables.⁹⁶

Esto es importante mencionarlo dado que ocurre en la mayoría de las veces de manera inconsciente, automática o espontáneamente, no nos damos cuenta de que algo del objeto llamó nuestra atención, la experiencia gira en torno a nuestros gustos, a nuestros recuerdos, a nuestra motivación y a un ámbito sociocultural en el que estamos inmersos. El poder de las obras de arte o de diseño radica en que estos son diferentes a los que tenemos en nuestro cotidiano, por lo general, son extraños en su configuración, en sus formas, o son extraordinarios como una escultura de Claes Oldenburg, con sus tamaños monumentales o una pieza pequeña de joyería.

El otro componente de la experiencia estética, aparte de la actitud estética, es la imaginación y conocimientos estéticos; Consoli presenta una serie de argumentos para entender el poder de la ficción e imaginación en el conocimiento:

Según nuestra visión cognitivista de la función estética, la EA [experiencia estética] es una realización específica del objetivo epistémico del

⁹⁶ Consoli, 2014.

conocimiento. Constituye una re-funcionalización de sistemas filogenéticos previos (perceptivo, afectivo, lingüístico, etc.) para adquirir conocimiento a través de una experiencia desacoplada (no referencial, lúdica, simuladora, desinteresada, no utilitaria). [...] llamamos a esta experiencia "creación de ficción" y entendemos "ficción" en el sentido específico [...] (no orientada a la realidad e independiente de la funcionalidad práctica). [Consoli se pregunta] ¿Cómo puede la ficción proporcionar conocimiento si no tiene contacto con la realidad? [...] Un conjunto de experimentos cruciales relacionados con la narrativa de ficción encontró que la exposición a la ficción, a diferencia de la exposición a la no ficción (a) predice un desempeño más positivo en una variedad de medidas de habilidad social (los lectores frecuentes de ficción tienden a tener mejores habilidades de empatía, inferencias sociales y teoría de la mente); (b) se correlaciona positivamente con el apoyo social; y (c) provoca un mayor cambio en la experiencia autoinformada de los rasgos de personalidad y las emociones.⁹⁷

Podemos concluir que la experiencia estética, desde los estudios realizados por Consoli, está relacionada con la dimensión afectiva y emocional y que las estrategias ocupadas por el ser humano en la comunicación como en la ficción ponen de relieve cómo a través de la imaginación se plantean otras perspectivas de la realidad que acomodan y pueden modificar criterios que se tenían como creencias y se puede llegar a cambiar las perspectivas de un determinado fenómeno, cabe destacar que no todas las obras de arte o artefactos de arte o de diseño producen una actitud estética o despiertan la imaginación o la ficción ni tampoco producen conocimiento, en otras palabras no llegan a una experiencia estética, podemos pensar que es muy variable y que dependerá del valor que los sujetos encuentren en las obras.

2.4. Cognición corporeizada y arte

En este apartado del trabajo se plantea una relación actual con un planteamiento conocido como cognición corporeizada, un concepto que se ha ido colocando en un lugar de entendimiento de los fenómenos estéticos y de relación del ser humano con su medio

⁹⁷ Consoli, 2014.

ambiente que nos permite complejizar el entendimiento del funcionamiento de la percepción y de los fenómenos de percepción estética. Ayudado de los experimentos realizados por las neurociencias y la neuroestética, se ha ido socializando este conocimiento que nos permite planteamientos distintos.

Paradigma contemporáneo amplio para análisis de fenómenos artísticos

La interacción del hombre con el mundo es lo que permite al ser humano desarrollar la capacidad cognitiva, la cual es producto de la interacción sensorial del cuerpo con el medio ambiente; apoyado de los sentidos sensoriales, el cuerpo recibe estímulos sensoriales, los cuales viajan como impulsos eléctricos hacia el sistema nervioso central y ocurre una compleja codificación de los datos recabados, esto ocurre en milésimas de segundo, y si lo pensamos entonces las sensaciones que tenemos de acontecimientos y fenómenos son percibidos por nuestro cuerpo, nuestras sensaciones son información.

En las artes podemos mencionar que los autores, diseñadores, bailarines, dramaturgos etcétera; se nutren de la reflexión de estas experiencias sensoriales; el conocimiento de las ciencias cognitivas ha permitido al mundo del arte poder comprender mejor los complejos procesos psíquicos, químicos y emocionales que ocurren en el cuerpo y que provocan una reflexión en los autores; así podemos aludir que una imagen mental puede ser el recuerdo de una sensación, y nuestra conciencia contiene complejas estructuras mentales que a lo largo de nuestra vida continúa nutriéndose de imágenes, las cuales reconfiguran nuestro imaginario; este conocimiento de las ciencias cognitivas me sirve para realizar un análisis de algunos conceptos para comprender por qué algunas obras de arte o diseño me llaman la atención o me producen sensaciones, para ello he ocupado algunos conceptos como cognición, experiencia estética y dimensión afectiva; recordando que la

cognición es un proceso complejo que surge cuando los organismos biológicos estamos en interacción con nuestro medio ambiente y no solo es el ambiente natural o naturaleza sino también los ambientes socioculturales, los cuales son sistemas simbólicos donde hacemos uso de signos de diferente índole como los visuales y nos ayudan a comunicar experiencias.

Concepto de cognición

Este concepto es ocupado en las ciencias cognitivas con mayor influencia en la actualidad dada su relación con el concepto de conocimiento, en el *Diccionario de la lengua española* lo encontramos como: “Cognición. Del lat. *cognitio*, –ōnis. 1. f. conocimiento (acción de conocer)”.⁹⁸ Proviene del latín como acción de conocer, sin embargo, el avance de la neurofisiología y estudios del sistema nervioso central, así como aspectos de la biología dan una lectura de la cognición de manera especializada, podemos entender como alude Wright Carr:

La cognición se refiere a la creación de significados por un agente corporal, a partir de sus interacciones con el medio ambiente. Generar sentidos a partir de sus interacciones con el medio ambiente es una actividad que caracteriza a los organismos vivos, [...] el mundo tiene sentido a través de nuestras experiencias corporales. La cognición, que opera en ambos lados de la borrosa frontera entre los procesos conscientes e inconscientes, emerge de redes que evolucionaron para facilitar la acción orientada hacia la percepción—y la percepción orientada hacia la acción—, aportando soluciones para los retos presentados por el medio ambiente. El proceso de la creación de significados está encarnado y está embebido, o incrustado, en el mundo.⁹⁹

Es por medio y a través del cuerpo que experimentamos el mundo, la separación que vivió el ser humano en épocas pretéritas como la dualidad mente–cuerpo, impidió en gran medida los avances en la ciencia, en la actualidad esa dualidad se vuelve a unificar,

⁹⁸ Diccionario de la lengua española, 2021.

⁹⁹ Wright Carr, 2018: 75.

entendiendo que el conocimiento de la realidad proviene de nuestra experiencia con el mundo, esa experiencia ha sido socialmente comunicada a través de ideas, emociones, lenguaje, los cuales también a través de los sentidos se expresan, tenemos entonces tres elementos que serán fundamentales en la concepción cognitiva: la interacción de cuerpo, mente y ambiente; Wright Carr señala:

Esta manera de concebir la mente nos proporciona una estructura conceptual basada en la biología, como punto de partida para la búsqueda de una comprensión naturalista de la experiencia humana, incluyendo el uso de los procesos imaginativos, en los cuales el significado se vincula a la experiencia sensoriomotora.¹⁰⁰

Para poder mencionar de manera general algunos mecanismos biológicos es importante traer a este texto algunas aportaciones para la comprensión del funcionamiento corporal. Estos son los sentidos, los cuales también en el pasado se pensaron como autónomos unos de otros, y que tenían una relación con el cerebro directamente, ese pensamiento contribuyó a la mencionada separación mente–cuerpo, la experiencia del cuerpo es unificada, es multisensorial y en la actualidad se puede mencionar que los sentidos están relacionados entre sí; la percepción de los estímulos se da por medio de la vista, el tacto, el olfato, el gusto, la audición, también tenemos la interocepción la podemos comprender Craig señala como:

un sistema neural favorecedor de la homeostasis, que realiza un censo de información visceral (tractos digestivo y genitourinario, aparatos cardiovascular y respiratorio), de receptores vasculares de presión, temperatura y solutos químicos, y nociceptores ubicados en tejidos profundos (músculos y articulaciones) y superficiales (piel).¹⁰¹

¹⁰⁰ Wright Carr, 2018: 75.

¹⁰¹ Craig, 2002.

En otras palabras, la podemos entender como la experiencia del interior del cuerpo, de la cual podemos ser conscientes, por ejemplo, al modificar nuestra respiración e inconscientes, los movimientos de intestinos, etcétera. En los estudios actuales se ha encontrado la relación de la interocepción con aspectos emocionales, como el caso de la empatía y el dolor al que podemos ser empáticos.¹⁰² Y mencionar también la experiencia de la propiocepción, la cual en nuestro presente estudio es importante porque genera un acercamiento con el movimiento, de la posición del cuerpo ocupando al tacto para tener información de nuestra posición y así hacernos conscientes de ella. Powers y Howley, señalan que existen tres tipos de propioceptores, los cuales son:

Terminaciones nerviosas libres, son las más abundantes y sensibles a la presión y al tacto. Son fuertemente estimuladas al inicio del movimiento para posteriormente adaptarse y transmitir una señal homogénea hasta que finaliza el mismo. Los receptores tipo Golgi, que no deben confundirse con los receptores órganos tendinosos de Golgi, se encuentran en los ligamentos que rodean a las articulaciones. No son tan abundantes como los anteriores, pero funcionan de forma similar. Los corpúsculos de Pacini se encuentran en los tejidos que rodean a la articulación y se adaptan rápidamente con el inicio del movimiento, siendo de gran ayuda a la hora de establecer el grado de rotación articular.¹⁰³

Este conocimiento lo traigo al texto dado que estos principios nos hacen entender cómo percibimos el mundo que nos rodea, al hablar sobre el tacto por ejemplo tendremos una idea sobre procesos que ocurren en el cuerpo como la sensación de un objeto, la presión que ejercemos al tocarlo y como viaja esa información hacia el sistema nervioso.

Como hemos podido ver la cognición es corporeizada, los procesos de cognición son experimentados en el cuerpo viviente; también tenemos otro elemento que en la actualidad

¹⁰² Para una explicación más amplia sobre este fenómeno véase Juan Blas Couto, Lucas Sedeño, Agustín Ibáñez, 2012, en su texto: *Interocepción y corteza insular: convergencia multimodal y surgimiento de la conciencia corporal*.

¹⁰³ Powers/Howley, 2001.

se encuentra en estudio como lo es la dimensión afectiva, la cual también forma parte de la cognición y señalo en el punto siguiente.

Dimensión afectiva

A través de nuestros sentidos, oídos, olfato (nariz), ojos, lengua y piel, interocepción, propiocepción y quinesésia obtenemos informaciones, las cuales viajan en el sistema sensorial, constituido por receptores que se apoyan del sistema nervioso y llevan la información al sistema nervioso central; aquí ocurren entonces dos aspectos que es necesario recalcar, ¿esa información qué es, una sensación o una percepción?, para aclarar esta duda recuerdo en este apartado a Deyanira Bedolla la cual menciona:

al hablar de percepción estaremos hablando tanto de los impulsos eléctricos generados por los receptores sensoriales como de su codificación, es decir, de aquellas actividades que permiten al receptor interpretar estos impulsos y de las que extrae información. Este nivel constituido por la sensación—percepción es el nivel básico o primario de la recepción de información.¹⁰⁴

Al entrar en contacto con un objeto tenemos una percepción de este y también esa percepción (al tocarlo) extraeremos información sobre sus cualidades y características; estos estímulos llegan a la corteza; continuando con esta reflexión, Deyanira Bedolla señala:

Posteriormente, entra en acción una especie de sistema integrador que determinará el efecto emocional de todas esas sensaciones, se trata del sistema límbico, que actuará a través de lo que hemos captado y la memoria, y determinará nuestras emociones, permitiendo realizar al individuo una evaluación afectiva. Así, toda la información de los diversos sentidos, todo lo visto, oído, olido, tocado, etc.; es reunida y comparada en las diferentes regiones límbicas interconectadas entre sí y también con las áreas sensoriales específicas y junto con la memoria permitirán una evaluación en el ámbito afectivo y como resultado las emociones.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Bedolla Pereda, 2002.

¹⁰⁵ Bedolla Pereda, 2002.

La respuesta de nuestro cuerpo sobre esas sensaciones y percepciones como hemos visto desemboca en las emociones, y podemos pensar no solo en emociones, sino también sentimientos y estados de ánimo. Esto abrió un debate sobre si las emociones eran un proceso cognitivo o biológico, de este debate surgieron voces que defendían un número limitado de emociones, la visión biologicista planteaba como comenta Deyanira Bedolla que:

los individuos poseen seis emociones primarias: alegría, miedo, tristeza, sorpresa, furia, y asco; Mencionadas como principales, ya que desde esta perspectiva para que una emoción se considere primaria debe tener unas bases biológicas fundamentales, es decir deben surgir de:

- Una vía neuronal límbica
- Un origen evolutivo
- Un patrón de descarga neuronal
- Una expresión facial
- Una función evolutiva.¹⁰⁶

La visión cognitiva acepta el número limitado mencionado por la biología, sin embargo, existe la posibilidad de emociones secundarias que por lo general se derivan de estas principales, las cuales son aprendidas de manera sociocultural, en la convivencia. Para fines de mayor comprensión menciono las principales emociones y algunas de sus características estudiadas en las ciencias cognitivas y que menciona Deyanira Bedolla:

Alegría: La alegría se activa neurológicamente mediante un fuerte descenso en la tasa de descarga neuronal; El alivio del dolor físico, de los problemas [...]

Tristeza y depresión: [...] emociones que generan desaliento, desamparo, insignificancia y melancolía. Sus principales desencadenantes cognitivos en orden de gravedad son: la pérdida irreversible, la separación física o psíquica, el fracaso y la decepción, son factores desencadenantes de la tristeza. [...]

¹⁰⁶ Bedolla Pereda, 2002.

Miedo: [...]se activa por la percepción de daño o peligro que puede ser percibido física o psicológicamente, por [...] amenazas a nuestro bienestar tanto físico como psicológico

Amor: [...]Aunque no se conocen a fondo las bases biológicas del amor, parece que el apego y el amor se deben a la secreción de un neuromodulador que responde al nombre de oxitocina llamado también hormona del apego. [...]

Angustia: [...] A nivel neurológico implica una tasa de descarga neuronal sostenida moderadamente alta [...]A nivel cognitivo la separación y el fracaso son los dos activadores principales de la angustia,

Ira: El enfado, ira, rabia o cólera, es una emoción primaria de indignación cuando ve bloqueada la obtención de una meta o la satisfacción de una necesidad. [...]

[entre otras].¹⁰⁷

Las ciencias cognitivas y los estudios de resonancia magnética, por ejemplo, en Damasio¹⁰⁸ han destacado aportes significativos, encontrando zonas diferentes en la actividad cerebral activadas por las diferentes emociones en experimentos controlados.

Cabe mencionar que cuando estamos en interacción con una obra de arte o diseño también las emociones no se hacen esperar, inmediatamente sabemos si una obra nos agrada o nos desagrada o si un olor muy penetrante nos gusta o nos disgusta, hay procesos que nos emocionan más incluso al nivel de la excitación, lo aprendido socioculturalmente se suma y los recuerdos de experiencias previas, todo ello para al final decidir si algo nos gusta o disgusta, se pretende agradable a los sentidos para causar como producto de arte o diseño una especie de satisfacción.

En la llamada psicología del arte las emociones son revisadas y han sido estudiadas principalmente por el marketing para poder vender a los usuarios una diversidad de productos, sin embargo, en las academias de arte estos conocimientos no son profundizados, por lo cual considero necesario el conocimiento y acercamiento a estas sapiencias. Para Paul

¹⁰⁷ Bedolla Pereda, 2002.

¹⁰⁸ Damasio, 2009: 9-10.

MacLean¹⁰⁹ el cerebro funcionaba de manera modular y estableció tres etapas de la evolución cerebral donde las emociones serían un estadio diferente a los sentimientos.

Desde la interculturalidad también hay relación con las emociones y los sentimientos; Silvia Fernández y John Stolle-Mcallister retoman una palabra compuesta para referirse a ello:

La palabra ‘sentipensante’ remite a una de las más altas virtudes filosóficas: la congruencia entre la palabra y la acción; con–vida, a pensar lo que sentimos y a sentir lo que pensamos, para lograr una construcción coherente de la realidad conjugando la idea y el hacer. Este término fue adoptado por el sociólogo Fals Borda, cuando al entrevistar a los pescadores de la zona de San Benito Abad, uno de ellos le dijo: ‘mire, nosotros sí, en realidad, creemos que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas, así somos sentipensantes’.¹¹⁰

En otras palabras, con sentipensar se busca tanto el diálogo entre los saberes de las comunidades, en este caso de las comunidades indígenas de México, y la ciencia en una reflexión, entendiendo que esto también ocurre en el arte, el cual estuvo mucho tiempo desvirtuado de ciencia por los dualismos occidentales modernistas y positivistas como racional–irracional, sentimental–racional, mente–cuerpo, incluso de actividades como técnico–filosófico, o hacer–pensar, que más adelante en este trabajo se mencionan cuando se habla sobre la relación de la interculturalidad y el arte; continuando con la reflexión de este término podemos comprender como indican los autores Silvia Fernández y Stolle-Mcallister:

en el intercambio, sentipensar lleva a fomentar la empatía, a ejercitar esa capacidad de nuestra mente para comprender lo diferente, diverso, complejo y opuesto, para así integrar en el trabajo colaborativo nuevas

¹⁰⁹ MacLean, 1990: CCL.

¹¹⁰ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 28.

formas de relación y conocimiento, a fin de construir realidades positivas de mutuo beneficio.¹¹¹

Las neurociencias actuales entienden al cuerpo humano como un todo, el cual está compuesto por partes, y cada una de ellas cumple diversas funciones, que están trabajando al mismo tiempo e integrando las distintas informaciones, que son llevadas al cerebro para su comprensión, por ejemplo, podemos mencionar el “descubrimiento de Giacomo Rizzolatti de las neuronas de la empatía, que implican emociones [...] incorporar los procesos científicos al diálogo intercultural”¹¹² para lograr una interculturalidad crítica que permita un mayor alcance de entendimiento entre distintas partes. En el siguiente apartado realizo una lectura al concepto de arte el cual tiene diversas acepciones, sobre todo me interesa contrastarlas para generar una visión amplia del fenómeno artístico tanto occidental como desde las prácticas estéticas de los pueblos originarios.

¹¹¹ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 29.

¹¹² Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 29.

Capítulo 3. El sentido estético de los pueblos originarios

Los pueblos originarios de México, desde su entendimiento y conformación cosmogónica del mundo, tenían expresiones estéticas que se manifestaban en la vida cotidiana, para los pueblos originarios no existían la palabra arte para una serie de prácticas y expresiones que hoy en día denominamos plásticas o artísticas.

En este apartado se revisan algunas de las expresiones materiales objetuales las cuales son manifestaciones del imaginario cosmogónico y también algunas palabras originarias que han sido ocupadas como símil de la palabra arte.

Comienzo mencionando algunas aproximaciones al debate sobre la estética y los sentidos estéticos que tienen una interpretación desde la disciplina académica occidental; el contraste se realiza entre la mirada occidental y la de los pueblos originarios, como menciona Luis Galíndez López:

Las primeras interpretaciones y estudios sobre las expresiones estético-artísticas de los pueblos indígenas califican las expresiones artísticas como arte prehispánico (una clara apreciación colonialista). Algunas expresiones fueron catalogadas e insertas en diversos periodos o etapas en la que se incluyeron las especulaciones teóricas de cronistas europeos de los siglos XV y XVI, así como la de los viajeros del siglo XIX.¹¹³

Como mencionó Galíndez, los colonizadores y cronistas que llegaron a América comenzaron un trabajo de descripción de los objetos y prácticas realizadas por los pueblos originarios. Estos cronistas se ayudaron de los referentes occidentales y atribuyeron una lectura de obras artísticas, sin embargo, de valor primitivo, como lo habían hecho con los

¹¹³ Galíndez López, 2019: 36.

objetos africanos. Sergio Martínez Luna hace referencia al modelo occidental de interpretación y menciona al respecto:

Ese modelo de desarrollo histórico idealista ha sido central para la comprensión del arte occidental al menos desde el Renacimiento y su pujanza hizo que se creyera factible incluir dentro de él las prácticas “artísticas” no occidentales, manifestaciones culturales cuyos contextos nativos podían ser perfectamente ajenos no solo a la noción de “Arte” sino también a la de “Historia”.¹¹⁴

En otras palabras, se ocupó la teoría occidental del arte y la incipiente estética para poder describir, interpretar, catalogar y mirar los objetos realizados por los pobladores originarios de América; Luis Galíndez alude a la aceptación de la disciplina estética en la filosofía a partir de dos autores de los cuales señala:

Hacia 1750, Baumgarten (1714-1762) filósofo alemán contemporáneo con Kant, publica su obra titulada Estética, en la que definió “la estética como ciencia del conocimiento sensible, del conocimiento de un objeto” [...] El filósofo subordinó el conocimiento filosófico de la belleza a la sensibilidad y recuperó el antiguo término utilizado entre los griegos (aisthesis= percepción sensible; aisthanomai = percibir por los sentidos).¹¹⁵

Estos filósofos se basaron en la etimología de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación o percepción sensible, la cual tomaba en cuenta lo que sentimos al ver una obra; sin embargo, se ceñía a parámetros como bonito, sublime, feo, grotesco, por lo general, y a partir de esta teoría que se difundió poco a poco como paradigmática se observaron los fenómenos del arte en occidente como en América. Como señala Martínez Luna, esto trajo consigo una lectura unívoca de las manifestaciones y prácticas estéticas de pueblos originarios:

¹¹⁴ Martínez Luna, 2012: 174.

¹¹⁵ Galíndez López, 2019: 32.

la modernidad euroamericana a partir del siglo XVIII se esforzó en unificar una heterogeneidad de prácticas visuales, usos de la obra de arte o modos de recepción en torno a la configuración de una noción categórica de Arte y a la normalización de la experiencia estética.¹¹⁶

Los crecientes estudios de la sociología y sobre todo de la antropología dieron como resultado que la investigación en torno a como estudiar, ver o apreciar las prácticas llamadas artísticas eran correctas o eran insuficientes por falta de contextualización; por mencionar a uno de los autores que se cuestionó estos aspectos fue Alfred Gell, quien elaboró una teoría llamada *teoría antropológica del arte*, la cual postuló en su libro *Arte y Agencia, una teoría antropológica*, del cual extraigo algunos de sus planteamientos como el desacuerdo en utilizar la estética occidental para todas las manifestaciones estéticas, artísticas o de cosmovisiones de todas latitudes:

No me convence en absoluto la idea de que toda «cultura» tenga en su ideario un componente comparable a nuestra «estética». Creo que el deseo de ver el arte de otras culturas estéticamente nos dice más de nuestra propia ideología y de la veneración casi religiosa de los objetos de arte como talismanes estéticos, que de aquellas otras culturas. El proyecto de la «estética indígena» está, en esencia, orientado a refinar y expandir la sensibilidad estética del público occidental al proporcionar un contexto cultural en que los objetos de arte no occidentales pueden asimilarse a las categorías de valoración de lo artístico–estético de Occidente.¹¹⁷

En otras palabras, para Gell la teoría estética no alcanzaba a dar cuenta de las implicaciones de las prácticas de realización de objetos de los pueblos originarios, es por ello por lo que a lo largo de su libro va dando algunas pautas para poder establecer una distancia considerable a las implicaciones de la teoría estética de su tiempo y señala a propósito:

¹¹⁶ Martínez Luna, 2012: 174.

¹¹⁷ Gell, 2016: 33.

De acuerdo con la ‘teoría institucional del arte’ la mayoría del arte indígena es ‘arte’ (en el sentido que queremos transmitir al decir ‘arte’) solo porque nosotros pensamos que lo es, no porque quienes lo produjeron pensaron que lo es.¹¹⁸

Siguiendo esta idea puedo mencionar que la teoría institucional del arte ha ido cambiando a lo largo de su conceptualización; si bien Gell tiene razón en que las culturas no occidentales también tenían otros parámetros para las prácticas que realizaban que hoy denominamos artísticas, el trabajo actual de la investigación es pensar estas diferencias y buscar si se comparte algo entre ambas visiones tanto occidentales como no occidentales. Gell señala a propósito: “En mi opinión, el defecto de la corriente sobre la ‘estética indígena’ es que tiende a reificar la ‘respuesta estética’ fuera del contexto social de sus manifestaciones”.¹¹⁹ Esto también nos ayuda a tener cuidado en querer analizar objetos hechos por los pueblos originarios fuera de su contexto de creación; estos objetos que hemos pensado funcionales o rituales tienen un contexto donde generan sentido y están agenciados en una serie de relaciones sociales.

Siguiendo la idea anterior es importante mencionar el concepto de agencia, la cual podemos entender como esa fuerza que motiva a una intención; Alfred Gell se refiere al agente como “quien ejerce la capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor, capacidad que no se puede atribuir al estado común del cosmos material, sino solo una categoría especial de estados mentales: las intenciones.”¹²⁰ En otras palabras, la agencia, que es una intención, puede ayudar a entender las prácticas objetuales de los pueblos originarios a partir de una intención de cosmovisión, me refiero al sentido cosmogónico que va más allá

¹¹⁸ Gell, 2016: 35.

¹¹⁹ Gell, 2016: 34.

¹²⁰ Gell, 2016: 51.

del límite de la palabra arte, que en los mismos planteamientos occidentales es ser la vida, la representación, que al menos en el arte contemporáneo se ha pensado pasar ese límite de la representación a través de la presentación. Los objetos originarios, al no tener la limitante conceptual de las implicaciones de la palabra arte y como ha observado la antropología del arte, si forman parte de la vida.

A este respecto Gell menciona: “La antropología del arte no puede restringir su alcance a las instituciones ‘oficiales’ del arte y a las obras reconocidas”.¹²¹

Sin embargo, teniendo el concepto actual de experiencia estética apoyado de las neurociencias y de los estudios de cognición, podría mencionar que la estética evolutiva y la neuroestética plantean capacidades generales de los seres humanos y como vimos en el primer capítulo en el caso con Luca Consoli la creatividad y la capacidad de percepción de los seres humanos ha sido un proceso evolutivo de miles de años.

Para explicar este punto elaboré un esquema que me permite hacer algunas inferencias en el cual propongo:



¹²¹ Gell, 2016: 43.

En esta investigación a partir de los planteamientos de la estética evolutiva, neuroestética y estética cognitiva, en sus estudios sobre la cognición, creatividad y memoria han estudiado las capacidades del ser humano tanto su complejidad en la manifestación corporal de la percepción en un ambiente; por ello me parece que puede ser un vínculo para estudiar fenómenos artísticos creativos del ser humano, un eje para analizar; después la división cultural conceptual de arte occidental, el cual en la actualidad también tiene aperturas a la inclusión de toda manifestación artística, sin embargo, también presenta resistencia con un conservadurismo de institución pasada, donde tenemos los problemas de clasismo, racismo y censura.

La visión de los pueblos originarios ha permanecido o perdurado, después de 400 años de imposición del sistema occidental, como menciona Navarrete Linares:

Otro elemento esencial de las culturas indígenas es su visión del mundo: la concepción de la forma que tiene el cosmos, de la naturaleza, de los dioses, de la condición de los seres humanos y de su papel en ese cosmos. Esta concepción es conocida por los antropólogos como “cosmovisión”, es decir, la visión del cosmos o del mundo.¹²²

Las modificaciones de la cosmovisión originaria no fueron rápidas en el momento de ocupación española, podríamos mencionar que fueron paulatinas y que atañan procesos lentos, si pensamos que antes de la llegada de los españoles al territorio de los pueblos y ciudades en México se tenían prácticas estéticas que tenían una agencia con la cosmovisión y el entendimiento de la realidad de manera particular, los objetos como códices, por ejemplo, eran receptáculos de la memoria, se pensaba que por medio de ellos hablaban los antecesores, el solo hecho de leerlos ya era signo de ritualidad, de acontecimiento porque al tener una diversidad de maneras de lectura dependiendo del lugar geográfico del país se

¹²² Navarrete Linares, 2008: 78.

leían en zigzag, de arriba hacia abajo o lineal; según recuerda León-Portilla en el *Simposio internacional: Códices y manuscritos mesoamericanos en el Colegio Mexiquense* conferencia dictada en 2011, se ponía incienso, flores, y el espacio del piso era el lugar donde se iría desdoblado para leer, sin olvidar las posibilidades de la escritura de ideas, las cuales también eran distintas, se fueron quedando atrás para dar paso a la lectura occidental, más individual por ejemplo, y con tamaños de libros también más reducidos, en el caso de las piedras talladas o monolitos que en la actualidad llamamos esculturas, tenían la característica de estar en agencia con la naturaleza, es decir que en ellas vivían entidades divinas, o por decirlo así, estaban vivas, en el sentido cosmogónico, no eran una escultura con la intención estética solamente, con la mirada occidental de belleza propia del renacimiento, hablando del estilo que imperaba en Europa en ese momento y el planteamiento de la destreza en técnica, del artista como genio creador; la agencia era importante porque hacía que esas piedras talladas al estar vivas en el sentido cosmogónico cuidaban o estaban en relación con la naturaleza, así por ejemplo el agua al tener entidades míticas vivas en los ríos, lagos, lagunas, eran cuidados por la gente, en contraposición el sentido occidental que tenía en su idea paradigmática el bien y el mal; tomó a estas entidades como demonios, los cuales había que eliminar o combatir.

El sistema estético occidental, al ser impuesto en el periodo colonial generó una estética hegemónica y por consiguiente subalternó con la estética originaria, se comenzó también a dar una hibridación de ambas concepciones.

Con la experiencia estética podemos mencionar que se debe hacer énfasis en el piso parejo de relaciones horizontales entre culturas, dado que esta es posible experimentarla por una mayoría de seres humanos.

La experiencia estética está más allá de los conceptos de alta cultura y baja cultura, se experimenta en el cuerpo como algún acontecimiento que va más allá de lo cotidiano de algún individuo.

La idea de alta y baja cultura ha sido altamente rebatida en el caso del debate arte y artesanía, los cuales han sido planteados por autores como Larry Sinner en su libro *La invención del arte* y en México por autores que siguen esta línea como Vanesa Freitag, Victoria Novelo, García Canclini, Alfonso Colombres entre otros, los cuales con ejemplos muestran una multiplicidad de malentendidos a partir de esta distinción.

Podríamos mencionar que en la llamada artesanía todavía se tendrá alguna reminiscencia de sentidos simbólicos del pasado, pero también con el creciente mercado global, o actividad económica hay cambios de dinámicas en la realización de objetos, con el uso de la idea de folklor pasa algo similar, desde dos fenómenos que le ocurren, el primero que tiene que ver con un turismo y reproducción que deja de lado los significados profundos de alguna práctica que tenía sentido para alguna población o comunidad ya sea desde fiestas hasta objetos y el segundo el rescate y continuación de esos sentidos más profundos, en la actualidad; lo que se vende es la fiesta y la activación de la economía local y se va olvidando paulatinamente el sentido del porqué surgió determinada práctica.

A continuación, en el siguiente punto se revisan datos estadísticos sobre la población indígena actual.

3.1. Principales grupos indígenas del Estado de México

En este apartado se presenta información estadística sobre los pueblos originarios del Estado de México, misma que sirve de marco para conocer cómo se conforma en la actualidad a los

pueblos indígenas, el número de hablantes y el espacio geográfico que ocupan los mismos, dado que la mayor parte de los estudios de caso del capítulo seis provienen de una comunidad; cabe señalar también que las comunidades indígenas del Estado de México han vivido un proceso de urbanización creciente por la cercanía con centros económicos.

Comienzo con la etimología de la palabra indígena para entender un contexto que se ha ido modificando como veremos en este apartado y en palabras de Navarrete Linares, quien señala en su libro *Los pueblos indígenas de México contemporáneo* la procedencia de lo que significa indígena:

Utilizamos el término *indígena* que significa “originario de un país” en su acepción más básica, pero que tiene también diversos significados culturales, económicos y políticos. Este es el que se emplea oficialmente en las leyes e instituciones de nuestro país y no tiene la carga despectiva que, desgraciadamente, en ciertos círculos se asigna al término *indio* que les fue dado a los habitantes originales por los conquistadores españoles del siglo XVI.¹²³

Si bien esta palabra se utilizó en el periodo de ocupación española, y en su terminología y significado no tenía una acepción despectiva, esta se le fue adjudicando simbólicamente, al grado de representar el clasismo y el racismo por la asociación con grados de marginación y pobreza y por encontrarse en otro sistema cosmogónico como lo ha sido el de los pueblos originarios distinto al occidental, en otras palabras, saber los usos y costumbres occidentales de comportamiento. Si bien esta palabra se encuentra en los documentos oficiales, como lo señala Navarrete Linares, los propios indígenas han preferido cambiar ésta por la de pueblos originarios, dada la carga simbólica que ha tenido la palabra indígena y así evitar la discriminación.

¹²³ Navarrete Linares, 2008: 7-8.

Las comunidades indígenas son aquellos espacios, comunidades, territorios, lugares o regiones donde se encuentran en cercanía, miembros que comparten una lengua originaria, que pueden adscribirse o no de manera abierta a una comunidad indígena, comparten una cosmovisión o vestimenta y en esta investigación se ve a estas comunidades como actuales, con sus características propias, con la manera de relacionarse con la globalización, que al menos para los miembros más jóvenes y en específico los casos de estudio atañe.

A continuación, presento algunos datos estadísticos del Censo de población y vivienda del año 2020:

De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2020, en la República Mexicana 7 millones 364 mil 645 personas hablan alguna lengua indígena; representan el 6.1% del total de la población mayor de tres años. Los estados que tienen más población relativa hablante de alguna lengua indígena son Oaxaca (31.2%), Chiapas (28.2%) y Yucatán (23.7%). En el Estado de México la población indígena suma un total de 417 mil 603 personas que representan el 2.6% de la población.¹²⁴

El grueso de la población que se adscribe como indígena en la república mexicana son 7 millones 364 mil 645 personas; que hay que señalar que esta cifra es por número de hablantes de una lengua originaria como parámetro, sin embargo, puede crecer este dato dependiendo de los habitantes que se adscriban a una comunidad indígena sin hablar una lengua originaria.

En el caso del Estado de México tenemos 417 mil 603 habitantes que son hablantes de una lengua indígena y como se menciona conforman el 2.6 por ciento de la población aproximadamente.

A continuación, menciono los cinco grupos indígenas más importantes con presencia actual en el Estado de México:

¹²⁴ Población indígena en el Estado de México, 2021: 5.

En la entidad se identifican cinco etnias originarias: los mazahuas, otomíes, nahuas, tlahuicas y matlatzincas. Estos grupos poblaron la entidad en la época prehispánica en diferentes procesos migratorios [...] la población indígena se asentó en territorio que hasta hoy mantienen fuerte presencia de población indígena como el noroccidente de la entidad.¹²⁵

Estos cinco pueblos originarios tienen presencia en casi todos los municipios del Estado de México según datos del Censo de Población y Vivienda del 2020 (véase la figura 1), el indicador que el censo ha utilizado es preguntar a la gente si habla alguna lengua indígena y si tienen integrantes mayores de tres años que hablen alguna lengua indígena; también en este mismo censo se observa como en áreas urbanas se tiene un incremento de hablantes de lenguas originarias, lo que indica la movilidad dentro del mismo territorio.

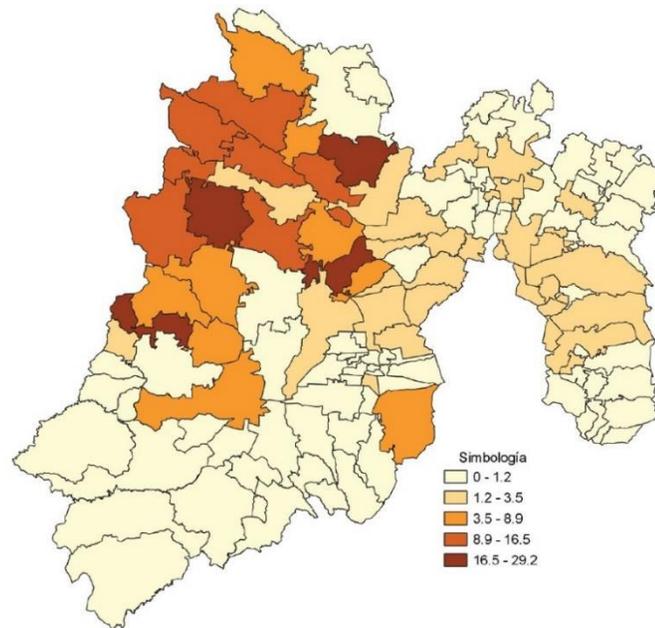


Figura 1. *Porcentaje de la población de 3 años y más hablante de lengua indígena por municipio, 2020.*

A continuación, expongo información sobre cada uno de los cinco pueblos originarios.

¹²⁵ Población indígena en el Estado de México, 2021: 5.

Mazahua

El primero de los pueblos o etnia a la que me refiero es la mazahua; la cual tiene presencia de pobladores originarios, hablantes de la variación *otopame jñatro* y según los mismos datos del Censo de Población y Vivienda 2020 se encuentran asentados en los municipios de Villa Victoria, Villa de Allende, San José del Rincón, Almoloya de Juárez, San Felipe del Progreso, Atlacomulco, Valle de Bravo, Donato Guerra, El Oro, Ixtlahuaca, Jocotitlán, Temascalcingo e Ixtapan del Oro respectivamente (véanse las figuras 2 y 3).

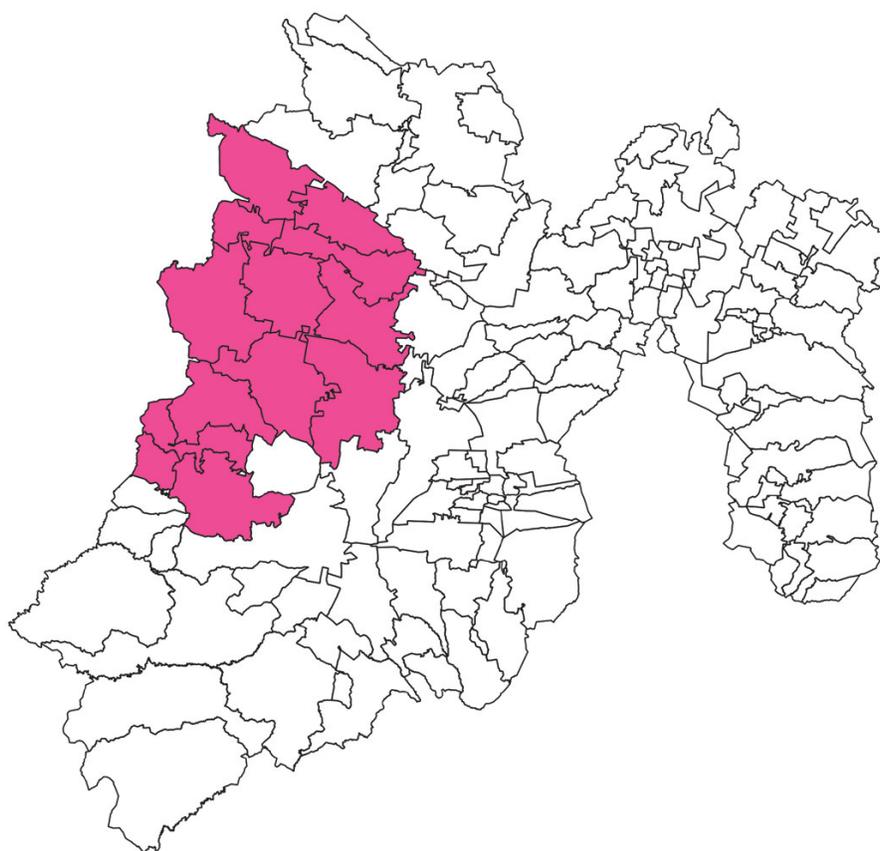


Figura 2. Mapa de municipios con asentamiento mazahua en el Estado de México.

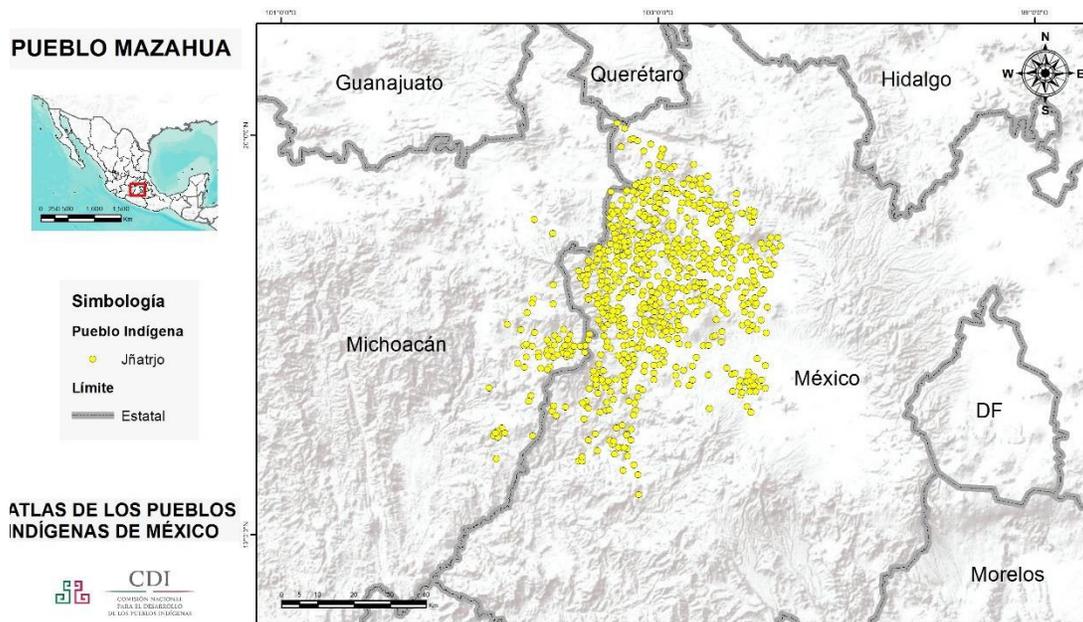


Figura 3. Mapa de asentamiento mazahua en el Estado de México. INPI.

Antolín Celote Preciado, quien ha estudiado a este pueblo señala al respecto:

Con el término jñatjo se identifican los que son conocidos por otros como mazahuas; este gentilicio constituye el elemento de identidad étnica más importante del grupo. Es una palabra compuesta, constituida básicamente por el verbo en infinitivo ñaa ‘hablar’. Al prefijarse la fricativa n glotal sorda /h/ al verbo ñaa, esta se sustantiva en jña, cuyo significado es ‘palabra’. Cuando el término jña es sufijado por el elemento tjo, que significa ‘nada más’, da origen a la palabra jñatjo, cuyo significado es ‘los que hablan la palabra nada más’.¹²⁶

El pueblo mazahua es el más numeroso grupo, según los datos del Censo de Población y Vivienda 2020 “con un total de 132,710 hablantes, lo que representa el 31.8 por ciento”¹²⁷ de hablantes de lengua indígena en el Estado de México. De la conformación de su historia Irma Ramírez señala a propósito:

¹²⁶ Celote, 2000: 9.

¹²⁷ Población indígena en el Estado de México, 2021:16.

Los mazahuas figuran entre los pobladores más antiguos de este territorio [...] sabemos que, en el siglo VII, los mazahuas se establecieron finalmente en lo que hoy es el Estado de México. De dicho periodo también conocemos el nombre Mazahuacan (mazahuan), el nombre del lugar habitado por los mazahuas. [...] se ha escrito que fueron cinco las tribus que formaron la migración chichimeca, cada una con su propio caudillo, uno de estos grupos venía liderado por Mazahuatl o Mazatecutli, y por el nombre de su caudillo se estima que fueron llamados mazahuas. Fray Bernardino de Sahagún dice que este nombre de mazahuas se quedó de su primer y antiguo caudillo, que se llamaba Mazatltecutli.¹²⁸

Si bien los mazahuas fueron de los primeros grupos pobladores de la región, pronto estuvieron en vecindad con los grupos otomí, matlatzincas y ocuiltecos con quienes compartieron el territorio.

Wright Carr en el texto *Otomianos y nahuas: antiguos pobladores del Centro de México* menciona al respecto:

La mayor parte de la población del Centro de México, en los tiempos de la conquista, hablaba algún idioma otomiano o el nahuatl. Los grupos con raíces más profundas en esta región eran los otomianos, quienes hablaban lenguas emparentadas entres sí: otomí, mazahua, matlatzinca y el ocuilteco. [...] Estas comunidades lingüísticas convivían en los señoríos del Centro de México, la mayor parte de los cuales eran plurilingües. [...]

La convivencia cotidiana de otomianos, nahuas y los otros grupos mencionados, dentro de los mismos señoríos y por medio del contacto entre señoríos, dio lugar a una cultura regional relativamente homogénea.

[...] Sería un error suponer que los otomíes, los mazahuas, los matlatzincas, los ocuiltecos o los nahuas formaran 'culturas' o 'etnias' monolíticas, con sus propias tradiciones culturales, distintas a las de sus vecinos, o que tuvieran estructuras políticas propias y excluyentes.

Ninguno de estos grupos dominaba ni era dominado. Las estructuras sociales dominantes o dominadas eran los señoríos, muchos de ellos con composiciones plurilingües. Las fronteras interlingüísticas, interétnicas y políticas eran borrosas, permeables y fluctuantes. El modelo de una gran red de interacción cultural en el Centro de México, de naturaleza plurilingüe permite un mayor acercamiento a la realidad cotidiana de los antiguos habitantes de esta región.¹²⁹

Como lo menciona el autor antes citado, los mazahuas en su configuración poblacional estaban constituidos por relaciones interétnicas con los otros pueblos, si bien

¹²⁸ Ramírez, 2008: 5.

¹²⁹ Wright Carr, 2017: 16-18.

existían conflictos entre señoríos, la red compleja de relaciones los hacía interactuar entre sí. En la época de la ocupación española y la incipiente colonización aparecen las órdenes religiosas como describe Robert Ricard:

Cierto es que los Doce, misión primera de los frailes menores, llegaron en 1524, pero bien puede fijarse como punto de partida de la evangelización franciscana el año 1523: fue en éste cuando llegó a radicarse en Nueva España el famoso Pedro de Gante, en unión de otros dos religiosos, que murieron muy poco tiempo después. En la historia de la Iglesia en México el año 1523 inaugura el periodo que, por tradición ya, se llama 'periodo primitivo'. Periodo que viene a cerrarse en el año 1572 con el advenimiento de los primeros padres de la Compañía de Jesús. [...]. A través de este periodo la obra de la conversión de México casi está confiada en su integridad a las tres órdenes llamadas mendicantes: franciscanos (1523-1524), dominicos (1526) y agustinos (1533).¹³⁰

Estas doctrinas a cargo de sacerdotes seculares enseñaban la religión y la fe cristiana, y realizan las primeras traducciones de textos bíblicos al otomí y mazahua para el adoctrinamiento. Así transcurren casi doscientos ochenta años hasta el periodo de independencia; parte de los pobladores de la zona mazahua se une al ejército de Miguel Hidalgo en una buena parte, cuando pasan por Atlacomulco;¹³¹ y al concluir la independencia, el pueblo mazahua continuó con un sometimiento ahora a las haciendas y tiendas de raya, las cuales significaron poca mejoría de sus condiciones de vida.

En el caso de su lenguaje ocuparon el *jñatjo* una variante del proto-otomí-mazahua. Las condiciones de vida fluctuaron de manera similar en la época revolucionaria, en otras palabras, las condiciones de vida seguían siendo difíciles; no ha sido hasta la época de reforma y reparto agrario que se han mejorado en gran medida sus condiciones debido al mismo reparto agrario entre las poblaciones más pobres de parcelas de territorio por número de hijos o integrantes de una familia. La práctica religiosa arraigada en la actualidad es la

¹³⁰ Ricard, 2014: 30.

¹³¹ Ramírez, 2008.

católica, llevando a la par un calendario de fiestas religiosas que tienen que ver con el ciclo agrícola y con reminiscencia de la cosmovisión originaria, traslapada con culto a los santos católicos.

Existe en su organización religiosa y ceremonial una mayordomía para recolectar fondos monetarios, cada uno de ellos tiene ayudantes y cada que se elige a un mayordomo se le hace una celebración, ellos se encargan de comprar adornos, flores, pago de sacerdote, compra de cuetes y fuegos artificiales y en la fiesta principal, la quema de castillos pirotécnicos.

Otro aspecto importante a mencionar es su composición familiar: principalmente es de tipo nuclear y las actividades productivas principalmente son el trabajo en el campo, sin embargo, también las artesanías que se elaboran en diversos poblados; las actividades económicas nos llevan también a la migración, dada la cercanía con los centros urbanos de Toluca y la ciudad de México, además de los centros como Atlacomulco, Michoacán y Morelia que son los principales espacios a los que se emigra,¹³² los hombres buscan empleo en las zonas industriales y mujeres se emplean muchas veces como empleadas domésticas.¹³³

Los principales movimientos propiciados por el pueblo mazahua fueron llevados a cabo en los 70s teniendo al menos cinco encuentros importantes donde expresaban sus demandas, y la inclusión de las mujeres se da hasta los años 1980 con el *llamado a las mujeres mazahua*, continuaron los siguientes grupos como fueron los *jóvenes mazahuas*; como señala Irma Ramírez sobre las organizaciones indígenas:

¹³² Censo de Población y Vivienda del 2020.

¹³³ Ramírez, 2008.

El 10 de septiembre de 2002, en el periódico oficial del gobierno del Estado de México; se publicó la ‘Ley de Derechos y Cultura Indígena del Estado de México’, decretada a través del poder ejecutivo del estado.

La Ley está constituida por 82 artículos, donde se menciona lo siguiente:

‘La presente Ley es de orden público e interés social, reglamentaria del artículo 17 de la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de México, y tiene por objeto reconocer y regular los derechos de los pueblos y comunidades indígenas’ [define a los] pueblos indígenas [... y a la] comunidad indígena. Unidad social, económica y cultural, asentada en un territorio y que reconoce autoridades propias de acuerdo a sus usos y costumbres.¹³⁴

Como hemos visto la historia del pueblo mazahua es muy amplia a pesar de las pocas compilaciones que la han recopilado, se continúa escribiendo dado que tenemos escasos veinte años de reconocimiento con leyes regulatorias en el Estado de México, por eso continúa siendo menester darles pleno goce de derechos.

Otomí

Es la segunda etnia más numerosa con presencia en el Estado de México. Según los datos del Censo de población y vivienda del 2020 se encuentran asentados en los municipios de Zinacantepec, Acambay, Toluca, Atizapán de Zaragoza, Temoaya, Lerma, Jiquipilco, Aculco, Morelos, Huixquilucan, Oztolotepec, Chapa de Mota, Amanalco, Timilpan Temascalcingo, Ocoyoacac y Xonacatlán respectivamente; este pueblo cuenta con “106, 534 hablantes”¹³⁵ de lengua originaria otomí. También tienen presencia en municipios donde habitan mazahuas y nahuas, dando así una pluralidad y relaciones interétnicas (véanse las figuras 4 y 5).

¹³⁴ Ramírez, 2008: 38.

¹³⁵ Población indígena en el Estado de México, 2021:16.

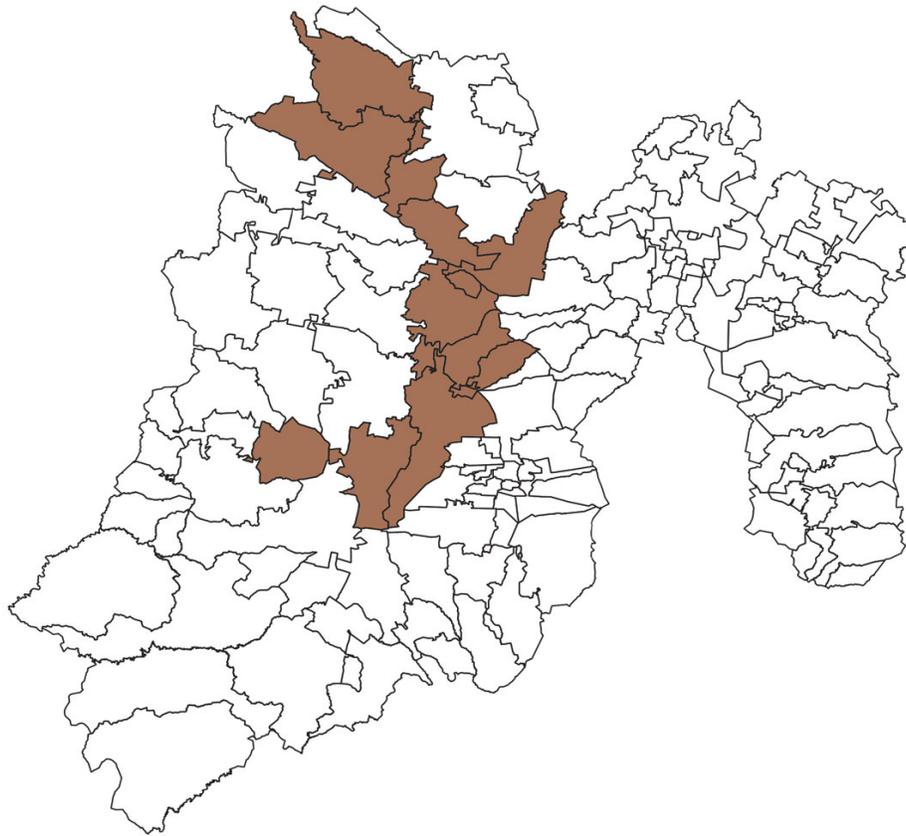


Figura 4. Mapa de municipios con asentamiento otomí en el Estado de México.

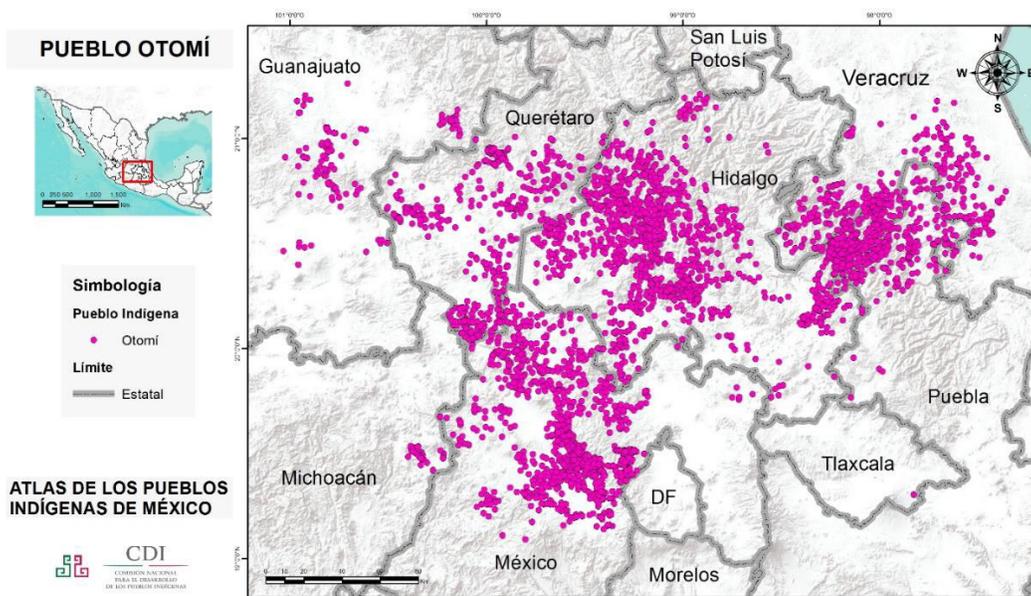


Figura 5. Mapa de asentamiento otomí en el Estado de México.

Guadalupe Barrientos López en su libro *Otomíes del Estado de México* señala:

Los otomíes se nombran a sí mismos *ñähñu*, que significa ‘los que hablan otomí’. La palabra otomí es de origen náhuatl (singular: *otomítl*, plural: *otomí*); pasó al español bajo las formas otomí (plural, otomíes), othomí, otomite, othomite. Según algunos autores, *otomítl* provendría del náhuatl *otocac*, ‘que camina’, y *mítl*, ‘flecha’, porque, supuestamente, los otomíes, grandes cazadores, caminaban cargados de flechas. También fue usado en términos despectivos por los aztecas, como sinónimo de sucio y flojo.¹³⁶

Como menciona la autora Guadalupe Barrientos, los *otomíes* se autodenominan *ñähñu*, y no se piensan desde la designación náhuatl ni azteca, se designan a sí mismos como los que hablan *otomí*; la autora antes mencionada alude a propósito:

El otomí está considerado como una lengua tonal, cuyas variantes dialectales dependen de su distribución geográfica. De acuerdo con la clasificación lingüística, el otomí, junto con el mazahua, el pame, el ocuilteca, el chichimeca-jonaz y el matlatzinca, pertenece a las lenguas otomianas, las cuales a su vez pertenecen a la rama otopame de la familia otomangue.¹³⁷

Esta lengua tonal está a su vez subdividida en nueve variantes dialectales dependiendo de la región donde nos encontremos, las dos más comunes en el Estado de México son el otomí de Tilapa o del sur y el *ñähñu*, *otomí* del centro.¹³⁸ Ocupan los mismos territorios que los grupos matlatzinca y mazahua respectivamente, y por ello han tejido una serie de relaciones con estas otras etnias. Los otomíes han continuado una cosmovisión que tiene una relación estrecha con la naturaleza, sobre todo con los cerros, los cuales eran las entidades naturales que les proveían de cuidado, sin embargo, la industrialización del mismo estado ha crecido aceleradamente con tres corredores industriales principalmente en zonas cercanas, lo que ha ido cambiando la dinámica social,

¹³⁶ Barrientos López, 2004: 6.

¹³⁷ Barrientos López, 2004: 6.

¹³⁸ Para una revisión más detallada véase: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2020.

de cosmovisión y económica, y muchos de los habitantes combinan el trabajo del campo con uno asalariado; la autora Guadalupe Barrientos López menciona:

En algunos pueblos, la artesanía también provee de ingresos importantes, sobre todo en lo que se refiere a la elaboración de productos de lana. En Temoaya, por ejemplo, durante la década de los setenta se instalaron talleres de tapetes anudados, actividad que se mantiene a la fecha, realizada fundamentalmente por mujeres. En este municipio también se tejen fajas y enredos (chincuetes), que son parte de la vestimenta de las mujeres. Otra prenda esencial son los rebozos, los cuales provienen de Tenancingo y pueden adquirirse en los mercados regionales.

Los miembros de la extensa familia aportan recursos monetarios adicionales trabajando como obreros o en el servicio doméstico, al igual que recorriendo los pueblos de la región para vender frutas, pequeñas manufacturas de madera, artículos para limpieza o productos industriales, como escaleras y anaqueles metálicos. En la actualidad, podemos observar el flujo de trabajadores que se emplean de lunes a viernes en algún centro urbano, y regresan el fin de semana a los pueblos del Valle de Toluca y de la Sierra de las Cruces. Algunos pueblos de la Sierra de las Cruces han desarrollado en sus terrenos ejidales y comunales espacios de servicios al turismo, como es el caso de La Marquesa.¹³⁹

Como hemos visto, el pueblo otomí ha tenido que luchar para no desaparecer, desde la época colonial, con la injusticia y pérdida de sus territorios tuvieron que aprender de leyes y conceptos occidentales para poder ganar los litigios; la artesanía ha sido otro de sus apoyos en momentos donde la agricultura, principalmente de temporal se detiene.

Hay flujo de trabajadores en las zonas industriales, migración a las ciudades y cambios en los terrenos ejidales, puesto que la siembra es más complicada y requiere de mucho esfuerzo y tiempo; sin embargo, el pueblo otomí ha trabajado también con otros pueblos para hacer que se escuche su voz, como lo menciona Guadalupe Barrientos:

Es a partir de la década de los setenta cuando los movimientos abiertamente políticos empiezan a consolidarse a través de encuentros y alianzas de organizaciones ñāhñu, primero con grupos de tradición otomiana (mazahuas y matlatzincas) y después con otras comunidades indígenas. En 1977, representantes de distintos pueblos firman el Pacto de

¹³⁹ Barrientos López, 2004: 10.

Matlatzinca, donde expresan: ‘Nosotros: matlatzincas, otomíes, mazahuas y tlahuicas, habitantes milenarios de esta tierra que ahora forma parte del Estado de México, nos comprometemos a estar unidos en la lucha por el respeto a nuestra identidad.’ [...]

Como un logro del grupo del Pacto de Matlatzinca, en 1980 se construye el Centro Ceremonial Otomí, el cual hasta la fecha es el punto de disputa de diversas organizaciones que se adjudican la representación de los pueblos otomíes. Estos conflictos revelan la injerencia de las diversas instituciones y organizaciones del Estado para controlar y mediatizar la acción política de los pueblos indios. En 1987, se da un proceso de reorganización de los diversos grupos, reafirmando la necesidad de trabajar por la unidad cultural de la nación otomí; es entonces cuando se conforma el Consejo de la Cultura de la Nacionalidad Hñätho Hñähñu (otomí). En 1989, se convoca al Primer Encuentro de Nacionalidades Indígenas, donde, con el fin de impulsar la unidad del pueblo otomí, se acuerda la Primera Reunión Nacional del Pueblo Nãtho Nãhñu (otomí), que se llevaría a cabo en 1990, con la asistencia de representantes y autoridades tradicionales otomíes.

Por acuerdo de esa reunión, se realiza la Primera Asamblea Nacional Otomí, donde nace el Consejo de la Nacionalidad Otomí, que cuenta con representaciones de las regiones de Tlaxcala, Michoacán, Veracruz, Puebla, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Distrito Federal y Estado de México.¹⁴⁰

Cada una de las luchas y alianzas realizadas por los otomíes en el Estado de México ha significado un paso en la exigencia de la igualdad de derechos, equidad e inclusión. Más adelante en el texto encontraremos algunos de los aportes estéticos realizados por este pueblo.

Nahua

Es la tercera etnia numerosa dentro del Estado de México y comprende los municipios de Texcoco, Amecameca, Xalatlaco Tianguistenco, Capulhuac, Tejupilco, Tenango del Valle, Tenancingo, Temascaltepec y Sultepec respectivamente según datos del Censo de Población y Vivienda del año 2020 (véanse las figuras 6 y 7); cuenta “con un total de 71,338 parlantes”.¹⁴¹

¹⁴⁰ Barrientos López, 2004: 26-27.

¹⁴¹ Población indígena en el Estado de México, 2021: 16.

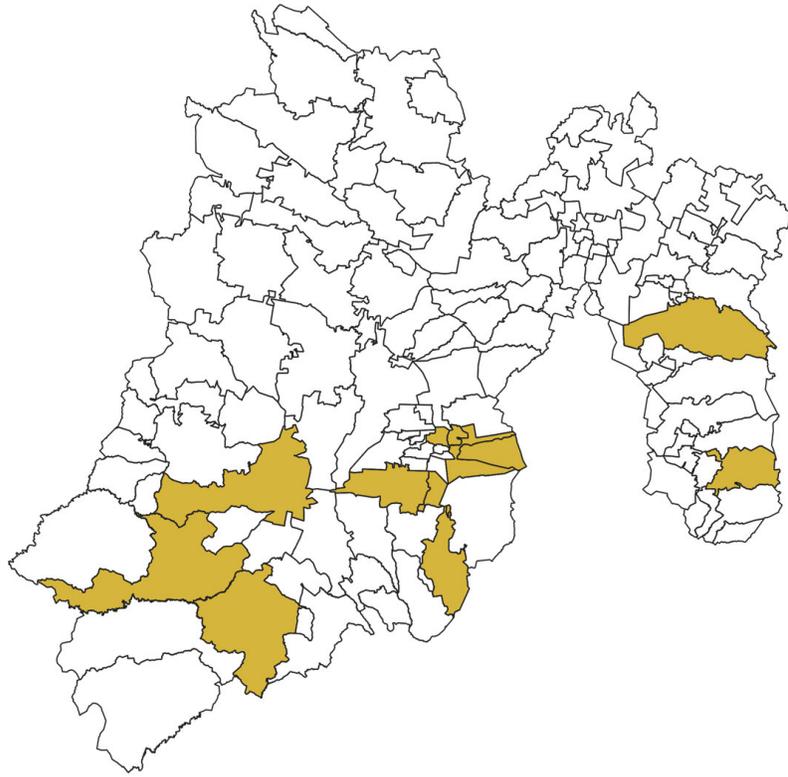


Figura 6. Mapa de municipios con asentamiento nahua en el Estado de México.

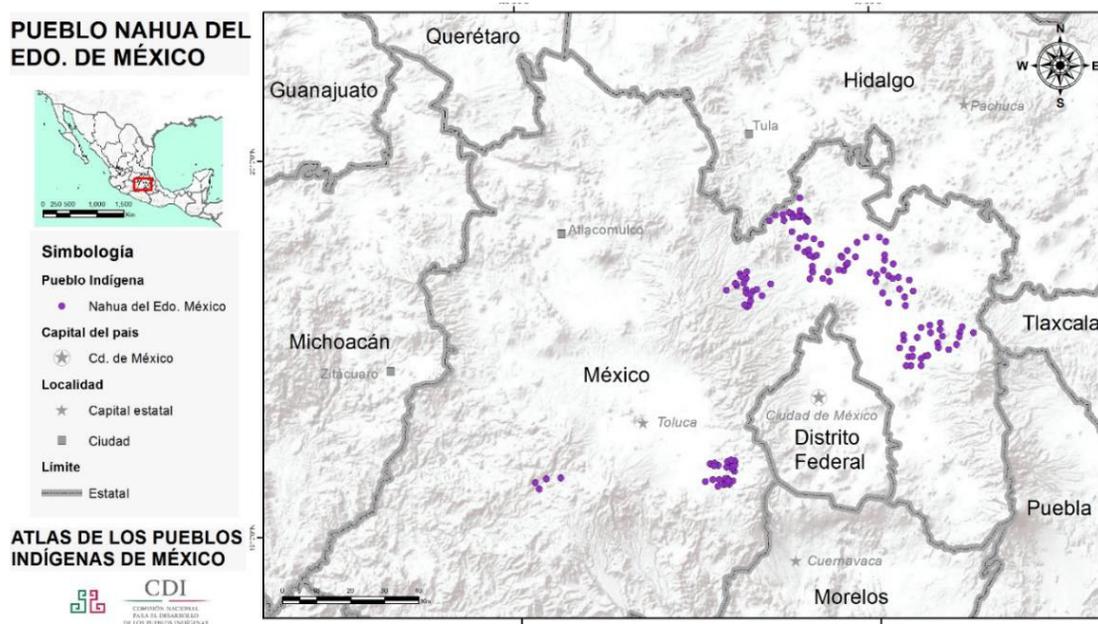


Figura 7. Mapa de asentamiento nahua en el Estado de México.

Wright Carr en el texto *Otomianos y nahuas: antiguos pobladores del Centro de México*, menciona parte del origen de este grupo:

Los nahuas estaban firmemente establecidos en el Centro de México cuando llegaron los europeos a estas tierras. Pero una mirada detenida al mapa de la distribución de las lenguas indígenas revela que no son originarios de esta región, ya que sus parientes lingüísticos más cercanos viven en el Occidente de México. Las lenguas nahuas pertenecen a la familia yutonahua. [...] parece que hubo dos olas migratorias de nahuas desde el Occidente hacia el Centro de México: una hacia la segunda mitad del primer milenio d.C. y otra en algún momento entre la última mitad del siglo IX y fines del siglo XIII.¹⁴²

Estas inferencias elaboradas por el autor antes citado son realizadas por medio de cálculos glotocronológicos que ayudan a dar una idea aproximada de la migración de este grupo en el territorio y nos ayudan a comprender que probablemente los nahuas conocían parte de los pueblos asentados en el Valle de México y que estos se fueron asentando por medio de relaciones interétnicas de varios tipos. Como se menciona en los datos del Censo de Población y Vivienda de 2020, el grupo nahua se ha asentado en gran parte de municipios del Estado de México, teniendo dos espacios principales en el territorio tanto en el sur del estado como en el oeste, y también estableciéndose en la actualidad en centros urbanos y municipios cercanos a estos por la búsqueda de mejores condiciones de vida.¹⁴³

Al respecto de este grupo menciona Miguel León-Portilla:

se entiende aquí por ‘pueblos nahuas’ a los hablantes del nahuatl o de alguna de sus variantes (el náhuatl, el nahual...) Desde un punto de vista etnohistórico, se designa así a los grupos de esta lengua que, participando en diversas etapas de la evolución mesoamericana, desarrollaron elementos culturales propios, sobre todo en los varios centros a los que sucesivamente dieron origen en la región del altiplano central.¹⁴⁴

¹⁴² Wright Carr, 2017: 24-27.

¹⁴³ Panorama sociodemográfico de México, 2021.

¹⁴⁴ León-Portilla, 2017: 7.

Este grupo ha sido identificado desde su lenguaje y sus variantes, sin embargo, como menciona Wright Carr, no son tan precisos de acuerdo con estudios más actuales donde se trabaja con la glotocronología, y también por las varias migraciones que realizó este grupo. Jaime Enrique Carreón Flores, menciona sobre la formación de los grupos nahuas en el Estado de México lo siguiente:

tras la caída del imperio tolteca varios grupos chichimecas arribaron al Valle de México. De entre ellos, el grupo guiado por Xólotl, el gran jefe mítico de los chichimeca-tecuhtli, inició un proceso de expansión por dos frentes. Uno de ellos recorrería la zona poniente del valle y llegaría hasta las inmediaciones de Tollocan, mientras que Nopaltzin, el hijo de Xólotl haría lo mismo en la zona oriental del lago de Texcoco. Al llegar a ese territorio, estos últimos empezaron a tener contacto con los pueblos agricultores que habitaban la porción meridional. Pese a que cubrieron todo el Acolhuacan, los descendientes de Nopaltzin, de manera preponderante, sentaron reales en el Acolhuacan septentrional.¹⁴⁵

Como se ha mencionado, este grupo ha realizado varias migraciones a lo largo de los siglos, y también es muy probable que migraban cuando uno de los centros de organización colapsaba, por ejemplo, la caída de Teotihuacán como señala Miguel León Portilla (2006) y del imperio tolteca como lo menciona el autor antes citado. En palabras de León Portilla menciona al respecto:

Conviene recalcar que los aztecas o mexicas [...] no eran los únicos representantes de la cultura náhuatl durante los siglos XV y XVI [...] a su lado coexistían otros nahuas, independientes de ellos en distinto grado.

Unos eran aliados: los de Tlacopan y Tezcoco, donde reinó el célebre Nezahualcóyotl. Otros, aunque también nahuas, eran enemigos de los aztecas: por ejemplo, los señoríos tlaxcaltecas y huexotzincas. Todos ellos a pesar de sus diferencias eran partícipes de la misma cultura.

Estaban en deuda con los creadores de Teotihuacan y Tula.¹⁴⁶

Por ello la compleja red de relaciones en el mismo territorio y la conformación de

¹⁴⁵ Carreón Flores, 2007: 7-8.

¹⁴⁶ León-Portilla, 2006:1 de la Introducción.

ese grupo que tenía diferencias dentro del mismo; Wright Carr señala a propósito:

la llegada de los nahuas provocó presiones demográficas y militares sobre los otomianos, estos mantuvieron una presencia importante en el Centro de México hasta la Conquista y la siguen manteniendo hasta nuestros días.

Los señores otomianos y nahuas se relacionaban de varias maneras: como vecinos, como enemigos, y como aliados. Los matrimonios interdinásticos entre nahuas y otomianos contribuyeron al surgimiento de una cultura regional bastante homogénea.¹⁴⁷

Este grupo se integró en el territorio del Valle de México y posteriormente se integró la llamada Triple Alianza Tezcoco-México Tenochtitlan-Tlacopan;¹⁴⁸ exigió tributos a los señoríos de los pueblos asentados en esos territorios (mazahuas, tlahuicas, otomís y una parte de nahuas que eran contrarios al grupo dominante); sin embargo, consecutivamente esto culmina con la llegada de los españoles en el periodo de ocupación llamado conquista, la cual consistió en la explotación y extracción de riqueza. Con la llegada de las órdenes religiosas se dio el lento proceso de aculturación y sincretismo impuesto.

No es hasta el siglo XVII cuando aparecen las haciendas, las cuales quitaron a los pobladores originarios muchos de sus espacios territoriales, incluso los denominados sagrados como los cerros o espacios naturales; con el paso del tiempo y los movimientos sociales de independencia y revolución las condiciones del grupo no mejoraron mucho,¹⁴⁹ eso es semejante para los otros grupos originarios, no es sino hasta la época de reforma con el reparto agrario cuando este grupo también se vio beneficiado de los años de resistencia.

En el caso de la vida social de este pueblo, puedo mencionar que sigue teniendo una de sus bases en el calendario agrícola, conservando importancia a la siembra del maíz y por ende la mayoría de los rituales religiosos giran en torno a la siembra; en el caso de las

¹⁴⁷ Wright Carr, 2017: 50.

¹⁴⁸ Herrera Meza/López Austin/Martínez Baracs, 2013: 20.

¹⁴⁹ Carreón Flores, 2007.

ceremonias religiosas se tiene a la mayordomía y a los ayudantes como base fundamental de organización con todo y sus modificaciones actuales, también una división por género de las tareas a realizarse. La conformación de la familia es de tipo nuclear y hasta escasos años las mujeres no heredaban tierras,¹⁵⁰ cosa que se ha ido modificando con los movimientos migratorios de la población, sobre todo la población joven, los cuales se emplean en los centros urbanos; en este caso destacan la ciudad de Toluca, la Ciudad de México y Querétaro según datos de movilidad y del Censo de Población y Vivienda 2020, por mencionar algunos. Sin embargo, continúan asumiendo una cosmovisión que los identifica como grupo hasta nuestros días; si bien la configuración de su cosmogonía pone en primer lugar a la naturaleza, también se ha mezclado con un imaginario religioso cristiano. Su población podemos mencionar ha crecido demográficamente, sin embargo, la transmisión de la cosmovisión y el uso de su lengua ha disminuido,¹⁵¹ con todo esto sigue siendo uno de los grupos originarios presentes en el Estado de México.

Matlatzinca

Este grupo se encuentra en el actual municipio de Temascaltepec en el Estado de México según datos del Censo de Población y Vivienda del 2020 sección Pueblos indígenas (véase la figura 8), limita con los municipios de Zinacantepec, Valle de Bravo, Tejupilco, Amanalco de Becerra, Coatepec Harinas, Zacazonapan, San Simón de Guerrero y Texcaltitlán según datos del Censo de Población y Vivienda del año 2020 y “la lengua matlatzinca es hablada únicamente por 1,076 personas”,¹⁵² como se constata en los datos es uno de los pueblos originarios con mayor disminución y su lengua corre peligro de desuso.

¹⁵⁰ Carreón Flores, 2007.

¹⁵¹ Censo de Población y Vivienda, 2020.

¹⁵² Población indígena en el Estado de México, 2021:17.

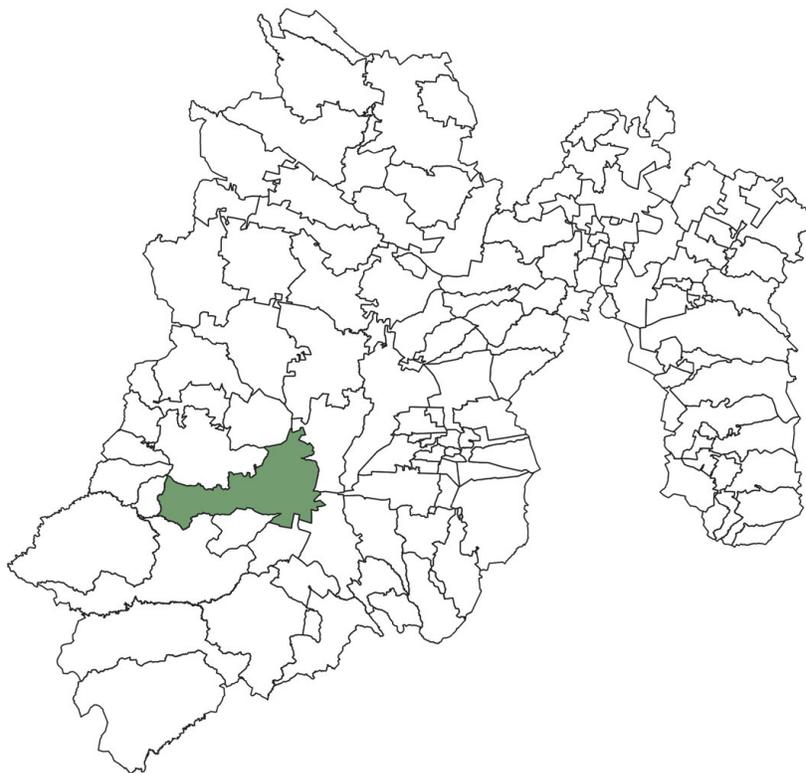


Figura 8. *Mapa de asentamiento matlatzinca en el Estado de México.*

A propósito de este grupo menciona Alma García Hernández quien escribe un documento llamado *Matlatzincas, pueblos indígenas del México contemporáneo* donde realiza una investigación sobre datos históricos y monográficos los cuales me sirven de base para escribir este punto del trabajo y en palabras de la autora se menciona:

Los pobladores matlatzincas de San Francisco oxtotilpan, únicos descendientes de los aguerridos y poderosos señores que en la época prehispánica construyeron importantes centros políticos y ceremoniales — entre otros Teotenango y Calixtlahuaca, integrantes también del señorío que dominó el extenso territorio habitado por otomíes, mazahuas, ocuiltecas y nahuas—conocido como Valle de Matlatzinco, hoy Valle de Toluca—. ¹⁵³

¹⁵³ García Hernández, 2004: 5.

Este grupo está emparentado con población Teotihuacana,¹⁵⁴ que se cree lo fue poblando en busca de mejores condiciones de vida por causas de la devastación ecológica del asentamiento teotihuacano, como señala García Hernández:

no fue sino hasta el siglo VII d.C. cuando en el Valle de Matlatzinco se originó un intenso crecimiento demográfico atribuido a la migración masiva de la población de Teotihuacan [...] Son varias las razones que explican estas intensas oleadas migratorias al Valle: por un lado, su ubicación estratégica, pues en este territorio circulaban bienes de diversas regiones y, por el otro, la gran fertilidad agrícola de sus suelos; los abundantes recursos naturales, provenientes tanto del bosque como de la zona lacustre.¹⁵⁵

En el valle de *Matlatzinco* se encontraban grupos *otomianos* y *nahuas* por lo que esta región también estaba en contacto interétnico desde el pasado prehispánico,¹⁵⁶ como se constata incluso en aspectos religiosos como recuerda la autora Alma García Hernández:

En el aspecto religioso, tenían como principales advocaciones a Tlamatzincatl, dios de los matlatzincas, y a Mixcóatl, de origen nahua, cuyo culto pudo haber sido introducido por los chichimecas; sin embargo, los dioses más importantes fueron el ‘Padre Viejo’ (el sol), ‘la Madre Vieja’ (la luna), el dios Coltzin, deidad de carácter agrícola, y Otontecutli, dios del fuego de los otomíes.¹⁵⁷

Si bien los *matlatzincas* tuvieron una temporada próspera y controlando su territorio conviviendo con los grupos étnicos otomíes y mazahuas, fue con la expansión del imperio mexica y la llamada triple Alianza¹⁵⁸ quienes solicitan tributo a la región, obligando al señorío *matlatzinca* a pagar como señala García Hernández:

dos tipos de tributo: uno anual, consistente en maíz, frijol, huautli, chía, armaduras y rodela con labores de plumas preciosas, y otro semestral, compuesto de mantas, ixtle y algodón. A partir de este sometimiento, los

¹⁵⁴ Hernández Rodríguez, 1954: 19-21.

¹⁵⁵ García Hernández, 2004: 6.

¹⁵⁶ Wright Carr, 2017.

¹⁵⁷ García Hernández, 2004: 7.

¹⁵⁸ García Castro/García Hernández, 2016: 77.

mexicas se asentaron en el territorio e impusieron el náhuatl entre los otomianos, desplazando con ello la lengua matlatzinca.¹⁵⁹

Con la llegada de los españoles y el periodo denominado conquista, que fue una ocupación del territorio se impulsó el crecimiento de esta zona porque se encontró mineral de plata por lo que pronto se establecieron haciendas, se tuvo un tiempo de explotación del territorio hasta que se buscaron otros territorios como los encontrados en el estado de Guerrero con minas más abundantes.¹⁶⁰

En la actualidad la población continúa sembrando maíz, frijol, calabaza, se tienen animales y se cria la trucha en algunas casas, en las ceremonias religiosas se tiene una estructura de sistema de cargos, los cuales consisten en una mayordomía, las cuales incluso tienen un año de duración, compuesta por ocho mayordomos que son ayudados por los *mbechoques*, cantantes y rezanderos.¹⁶¹

El pueblo matlatzinca ha combinado su calendario ritual católico con el ciclo ritual agrícola en el año, los cuales consisten en la bendición de las semillas, las cuales se llevan a la iglesia para su bendición y luego se ponen en un altar en la casa; después la petición de las lluvias, aproximadamente en el mes de abril el día de San Marcos; para posteriormente pedir por la protección de los campos en mayo y se sigue con los rituales de buenas cosechas, la fiesta de la caña chiquita, posteriormente la fiesta de la caña y finalmente la cosecha, que prácticamente con la caña seca se ayuda para poner los altares de día de muertos la cual tiene un estética muy particular.

¹⁵⁹ García Hernández, 2004: 7-8.

¹⁶⁰ Mentz, 2015.

¹⁶¹ García Hernández, 2004.

En la actualidad San Francisco *Oxtotilpan* es la comunidad más arraigada de los matlatzincas;¹⁶² los cuales son el segundo grupo con pérdida de su lengua materna por el desuso en el Estado de México según datos del Censo de Población y Vivienda 2020. La población joven por lo general migra a los poblados capitales donde se emplean como albañiles, al trabajo doméstico, al trabajo asalariado o al informal.¹⁶³ Sin embargo, los vínculos familiares perduran en la fiesta patronal, puesto que los familiares hacen un esfuerzo por continuar y apoyar con las ceremonias religiosas y con la economía familiar.

A continuación, expongo el último de los cinco pueblos originarios, el *Tlahuica*.

Tlahuica

El pueblo tlahuica es un grupo que se encuentra principalmente en el municipio de Ocuilan, en el Estado de México (véanse las figuras 9 y 10). Este limita con los municipios aledaños de Santiago Tianguistenco, con Malinalco, Jalatlaco, Texcalyacac, Joquicingo y el estado de Morelos; cercano a las lagunas de Zempoala, según datos del *Atlas de los pueblos indígenas de México*. En información en contraste se menciona en el mismo Atlas antes señalado que “se registraron hasta el 2010, solo 745 hablantes”;¹⁶⁴ sin embargo, en el documento *Población indígena en el Estado de México 2021*, con base en el Censo de Población y Vivienda 2020, se menciona que “para el caso de la lengua Tlahuica se contabilizaron un total de 2,178 parlantes”;¹⁶⁵ por lo anterior se le considera como una lengua en riesgo.

¹⁶² García Hernández, 2004.

¹⁶³ García Hernández, 2004.

¹⁶⁴ Atlas de los pueblos indígenas de México, 2023.

¹⁶⁵ Población indígena en el Estado de México, 2021:17.



Figura 9. Asentamientos tlahuica en Ocuilán.

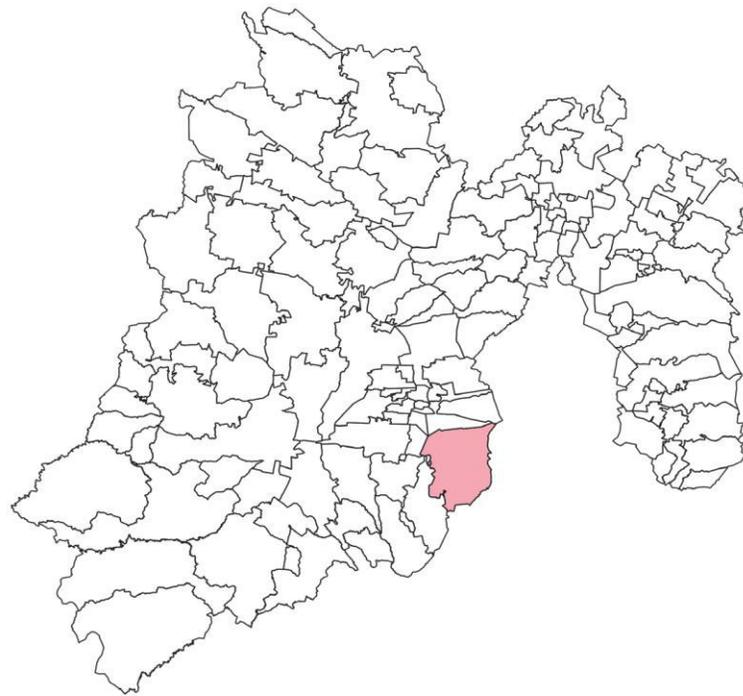


Figura 10. Mapa del municipio Ocuilán con asentamiento tlahuica en el Estado de México.

Al respecto de este pueblo el autor Reyes Luciano Álvarez Fabela realiza un texto llamado *Tlahuicas, pueblos indígenas del México contemporáneo* donde investiga parte de información documental sobre este grupo del cual retomo información en este apartado y

menciona:

la cultura tlahuica se localiza principalmente en el pueblo de San Juan Atzingo y en comunidades cercanas. San Juan Atzingo está ubicado al noreste de la cabecera municipal, [de] Ocuilan de Arteaga, en el Estado de México, y se halla enclavado dentro del complejo de sierras que rodean y dividen la cuenca de México y el valle de Toluca, el cual empieza en la sierra del Ajusco, que sirve como límite natural con el estado de Morelos, en los cerros de Zempoala.¹⁶⁶

El lugar de asentamiento es en una zona volcánica irregular, lo que ha hecho de este espacio de difícil acceso y por tanto fue complejo el proceso de ocupación.

Para mencionar parte del origen de este grupo me baso en el texto *Tlahuicas ocuiltecos del Estado de México* de Irma Ramírez quien señala:

En cuanto al origen de los tlahuicas existen dos versiones: una relata que 'mexicas y colhuas' llegaron y se instalaron en Tula después de 1168; posteriormente los dos grupos se separaron y los colhuas nahuas salieron de Tula para fundar Colhuacan (en 1179 o 1188) y Xochimilco; una rama de este grupo fue a poblar Malinalco y Ocuilan (Quezada; 1996: 40). La segunda versión habla de que el grupo matlalzinca salió del actual Estado de Guerrero para establecerse en el territorio actualmente conocido como Ocuilan de Arteaga en el siglo VII (De la Peña; 1990: 17).¹⁶⁷

En otras palabras, existen hipótesis del origen de la ocupación de este territorio, sin descartar las migraciones producto del colapso de Teotihuacán, como se mencionó en anteriores apartados con otros grupos.

La ocupación de esta región se ha dividido en tres periodos como alude Reyes Álvarez Favela: "el *otomiano*, el de dominación nahua, y el del desplazamiento del grupo *otomiano*".¹⁶⁸ El autor antes mencionado no abunda en una especificación temporal ni a que

¹⁶⁶ Álvarez Fabela, 2006: 5.

¹⁶⁷ Ramírez, 2008:5.

¹⁶⁸ Álvarez Fabela, 2006: 6.

se refiere con otomianos, para ahondar un poco recurro al texto *Otomianos y nahuas antiguos pobladores del Centro de México* donde Wright Carr menciona:

La palabra 'otomiano' ha sido aplicada a grupos lingüísticos de diferentes alcances. Para algunos autores, los otomianos son hablantes de los idiomas otomíes y del mazahua. Para otros son los hablantes de un grupo más amplio de lenguas emparentadas, incluyendo las variantes del otomí el mazahua, el matlatzinca y el ocuilteco.¹⁶⁹

En otras palabras, podemos inferir a partir de este extracto Luciano Álvarez Favela se refiere a grupos otomí y mazahua principalmente, en un primer periodo y luego en el segundo periodo una ocupación nahua, en este caso porque el territorio fue ocupado por mexicas que al conquistar señoríos de los vecinos Matlatzincas ellos también fueron conquistados y los grupos que se encontraban allí prefirieron desplazarse de sus territorios y poblar otros cercanos para evitar pagar tributos,¹⁷⁰ sin embargo, pronto se dio el periodo de ocupación española y Cortez durante el sitio de Tenochtitlan mando a Andrés de Tapia y posteriormente a Gonzalo de Sandoval para evitar que estos territorios que rendían tributo a los nahuas de Tenochtitlan se unieran en la lucha de defensa y así rendirlos desde sus territorios;¹⁷¹ posteriormente comenzó el periodo de colonización del cual Luciano Álvarez alude lo siguiente:

Ocuilan en 1548 tenía diecisiete estancias, catorce de las cuales existían aun en 1580. En 1604 se resolvió que todas fueran reducidas a dos: Ocuilan y Chalma; este último lugar se trasladado más cerca de la cabecera y en el siglo XVIII sobrevivía como san Ambrosio Chalmita. El pueblo de San Juan Atzingo, en la década de 1970, correspondía quizás a la estancia de Acahautzingo.¹⁷²

¹⁶⁹ Wright Carr, 2017: 16.

¹⁷⁰ Quezada Ramírez, 1996: 48.

¹⁷¹ Hernández Rodríguez, 1954: 61-62.

¹⁷² Álvarez Fabela, 2006: 7.

Estos periodos de ocupación territorial fueron configurando la composición colonial a la llegada de los españoles en las denominadas estancias,¹⁷³ que eran espacios donde se llevaban a cabo actividades agrícolas, ganaderas y otras actividades y parte de la población vivía en ellas, más adelante se transforman en haciendas o en su caso en zonas de gobierno.

Las órdenes religiosas en este periodo ocuparon también parte de su territorio y crearon centros religiosos, recordemos que

los franciscanos fueron los primeros en llegar a las Antillas en 1493. Treinta años después en 1523, serían también ellos quienes iniciarían la misión en Nueva España. [...] La segunda orden evangelizadora, la de santo Domingo, llegó a México en 1526 [...] En 1533 llegaban los agustinos a Nueva España, a la que sería su primera empresa misionera en América.¹⁷⁴

Los agustinos se asentaron en esta región y realizaron templos y el santuario de Chalma entre otros. La mayoría de los habitantes eran campesinos y jornaleros y el aumento poblacional fue cambiando la dinámica de la vida cotidiana. Dando un salto en la historia, ya en el siglo XX los productos de agricultura eran comerciados con los municipios aledaños como Tianguistenco, Malinalco y con Cuernavaca.¹⁷⁵

Como alude Álvarez Fabela este grupo ha tenido conflictos y dificultad en su definición:

Los nombres que denominan a la cultura tlahuica también muestran la existencia de identidades diferenciadas. Así, el término *ocuilteco* se planteó en los documentos coloniales para referirse a la zona de Ocuilan, como

¹⁷³ González Navarro/Grana, 2014:168-169; las autoras citadas mencionan el concepto de estancia como: “una unidad de explotación productiva donde se desarrollaban actividades agrícolas y ganaderas y eventualmente alguna producción de manufacturas (tejeduría, curtiembre, carpintería, quesería, etc.). Era allí, durante el siglo XVII, donde la mayor parte de la población indígena tenía su residencia y medio de subsistencia, como también era una parte importante de los dominios del pater familias. La estancia constituía el ámbito donde se desplegaban las relaciones interétnicas y el más adecuado para moldear a los sujetos colonizados”.

¹⁷⁴ Rubial García, 2010: 216-217.

¹⁷⁵ Álvarez Favela, 2006.

sucede en las obras de fray Bernardino de Sahagún. Con posteridad, investigaciones e instituciones gubernamentales emplearon el término para referirse a los habitantes de San Juan Atzingo. Actualmente, los habitantes de este poblado toman el término *ocuilteca* como una agresión a su identidad, ya que debido a los conflictos y las relaciones desiguales que han mantenido con la cabecera municipal plantean que ‘ocuiltecos son quienes viven en Ocuilan, no quienes viven en San Juan’.

El término *tlahuica* es una forma en cómo se han denominado los habitantes de San Juan ante el exterior; este término, si bien alude a los grupos nahuablantes del estado de Morelos durante la época colonial, es aceptado como medio de diferenciación ante la cabecera y ante la sociedad en general. La autodenominación de tlahuicas la plantean de manera formal los dirigentes políticos de esta cultura a partir de la década de los setenta del siglo XX.

En la comunidad de San Juan Atzingo el término *pjiekak'joo*, ‘lo que yo soy, lo que yo hablo’, se ha empleado para denominar a los hablantes de la lengua materna, a las personas que pertenecen a la ‘tradición’.¹⁷⁶

Con esta autodenominación como *tlahuicas* y *pjiekak'joo* se han conocido en la actualidad a los habitantes con esta tradición indígena; por mencionar algunas de sus particularidades dentro de la cosmovisión su manera de ver la muerte ya que ellos la conciben como el paso a otro mundo, del cual regresan a visitar y supervisar la vida en la comunidad; para esta celebración incluso hay una lengua ceremonial llamada *tlatol*; se concibe que los muertos regresan por medio de cañadas, ríos, huertos y desde el cerro, diferenciándose así de la idea cristiana de cielo.¹⁷⁷

En el siguiente apartado se plantean algunas de las producciones estéticas de estos pueblos originarios aquí mencionados en algunas de sus artesanías.

3.2. Producción estética indígena del Estado de México

La producción estética donde podemos constatar la imaginación de los pobladores originarios se ha puesto en una categoría occidental que todavía tiene muchas veces tintes despectivos como lo ha sido la artesanía, y en pocos casos se ha pensado como un arte, por

¹⁷⁶ Álvarez Fabela, 2006: 10-11.

¹⁷⁷ Álvarez Fabela, 2006.

ello muchas de estas manifestaciones se vieron solo como arte menor o popular, sin tener en cuenta los alcances que estas podrían tener.

Por mencionar algunas de las dificultades a las que se ha enfrentado la estética de los pueblos originarios tenemos el clasismo y la división entre artes mayores y menores y artesanía, mismos que en la actualidad son cada vez más rebatidos.

Hay autores que han escrito sobre este tema, una de ellas es María Alba Bovisio, quien en su libro: *Algo más sobre una vieja cuestión: arte ¿vs? artesanías* compila una serie de autores que también han escrito sobre el tema, los más conocidos, sin extenderme en cada uno de sus hallazgos menciono que para ella a lo largo de 30 años de esta discusión, aproximadamente de los años 70s a los 90s esta ha sido una construcción antagónica, la cual ha enfrentado un concepto occidental y una manera de hacer con una manera que denominaron arcaica, sin embargo, esto representó una ficción de quienes hacen denominaciones o juicios de valor y ha dependido de la mirada con que se han visualizado unas u otras, como lo menciona la misma autora:

A lo largo de este texto he intentado volver sobre la cuestión 'arte vs. Artesanía' para deconstruir la visión antagónica, ficción sostenida por los agentes de distribución, a la vez que reconocer la existencia social e históricamente determinada de dos campos de producción plástica diferenciada, que interactúan, se cruzan y contaminan.

Cierro mis reflexiones proponiendo pensar a las 'artesanías' como 'objetos estéticos contruidos', lo que permite abrir una nueva perspectiva de valoración y comprensión y encontrarles un lugar en una historia más antigua que la del nacimiento de la categoría 'arte', en la de la generación de significados a través de 'obras', cuya 'belleza' habita en la 'secreta relación entre hechura y sentido'.¹⁷⁸

En otras palabras, la visión antagónica fue una elaboración ficcionada por los agentes de distribución, en este caso por una minoría y por el poder hegemónico en turno que

¹⁷⁸ Bovisio, 2002: 93.

designaba que cosa valía más que otra, esto fue creciendo en un mercado del arte y dependió de los valores paradigmáticos de cada una de las épocas, en nuestra actualidad, los objetos del arte y también las artesanías, son objetos situados que tienen un contexto y que llevan consigo también la capacidad imaginativa, conceptual, simbólica y de cosmovisión que los autores pueden expresar, lo que determina sus diferencias será una incipiente inserción en un mercado dependiendo si se le nombra arte o artesanía, ese sigue siendo uno de los problemas de estas categorías, pero en la actualidad se ha puesto más énfasis en las cualidades de las artesanías como un símbolo de la creatividad de poblaciones originarias. En el Estado de México se tiene incluso una regulación en la gaceta oficial del mismo estado en la *Ley de turismo sostenible y desarrollo artesanal* en la cual se menciona en su artículo 3º fracciones 3 y 4 lo siguiente:

III. Artesanía: Al objeto o producto de identidad cultural derivado de una cosmovisión comunitaria, hecho por procesos manuales continuos individuales, familiares o colectivos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas, realizado con materia prima básica transformada, que generalmente es obtenida en la región en donde habita la artesana o artesano, con la finalidad de transformar productos o sustancias orgánicas e inorgánicas en artículos nuevos, duraderos o efímeros, su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, de ornato, de vestimenta, o bien, como herramienta de trabajo;

IV. Artesana o artesano: A la persona cuyas habilidades naturales y dominio técnico de un oficio provienen de un conocimiento tradicional y transmitido de generación en generación, prácticos o teóricos, que elaboran bienes u objetos de artesanía pertenecientes a una cosmovisión comunitaria.¹⁷⁹

Al entender a la artesanía como un objeto o producto de identidad cultural, entendemos que tiene un contexto de donde surge, principalmente de la cosmovisión de la misma comunidad, el cual en su elaboración puede tener diversos mecanismos tanto

¹⁷⁹ Ley de turismo sostenible y desarrollo artesanal del Estado de México, 2021: 3.

manuales como automatizados, ocupa materia prima que es transformada y en esta definición se menciona también algo interesante cuando se dice que su función está determinada en el nivel social y cultural, que no determina al objeto en sí, sino también pone una perspectiva en la mirada de quien lo compra, dado que los estratos económicos que lo compran determinan su función también.

Para completar este apartado me he basado en la información obtenida del Instituto de Investigación y Fomento a las Artesanías del Estado de México (IIFAEM) en el texto *Ramas artesanales del Estado de México* y menciono las principales ramas artesanales para conocer un poco de la producción que se realiza en el Estado de México, pensando que el sentido estético de los pueblos originarios no se agota solo en la denominada artesanía, dado que se encuentra este inmerso en toda la vida cotidiana, pero para efectos de este estudio me ayudo de los catálogos artesanales:

Rama artesanal	Subramas
Alfarería y cerámica	Barro policromado Barro bruñido Barro vidriado Barro al pastillaje Barro alisado Barro de alta temperatura
Textiles	Lana y algodón en telar de cintura u otate Lana o algodón en telar de pedal Bordados Deshilados Empuntados
Madera	Talla Torneado Laudaría Marquetería Muebles típicos Juguetes populares
Cerería	Velas decorativas Velas aromáticas
Metalistería	Metal repujado, martillado, coloreado y cera perdida. Vaciado de metales Herrería artística forjada

Orfebrería y joyería	
Fibras vegetales	Fibras duras Fibras semiduras
Papelaría y cartonería	Papel picado Papel aglutinado cartonería
Talabartería y peletería	Artículo tradicional piteado, repujado, cincelado y calado Indumentaria tradicional
Lapidaria y cantera	Piezas de labrado, cincelado y pulido
Hueso y cuerno	Piezas talladas, torneadas recortadas
Vidrio	Vidrio soplado Vidrio estirado Vitrales Prensado o emplomado
Gastronomía artesanal	Dulce tradicional Licores y destilados

En la actualidad se ha dado una revisión de lo que estas manifestaciones estéticas proporcionan en cuanto a conocimiento estético y técnico sobre el medio donde habitan, como en cosmovisión, y también el sincretismo con las ideas occidentales, principalmente en manuales y en investigaciones sobre artesanía que realizan en museos como el de Arte Popular del Estado de México y el Instituto de Investigación y Fomento a las Artesanías del Estado de México.

A continuación, enuncio algunas de estas manifestaciones realizadas en el Estado de México y en particular tomo información del Instituto de Investigación y Fomento a las Artesanías del Estado de México (IFAEM) quienes han elaborado un patrón de artesanos y dan seguimiento al quehacer artesanal y en cuyos catálogos muestran información general sobre en qué consiste cada una de las ramas artesanales, mismo que no trataré tan extensamente en este trabajo, pero que me permite a grandes rasgos enunciar parte del conocimiento que se tiene de los objetos, técnicas y procesos en la artesanía; inicio haciendo

mención de la primer rama artesanal, la cual es la alfarería y a propósito el Instituto de Investigación y Fomento a la Artesanía del Estado de México menciona:

Las culturas prehispánicas practicaron la alfarería utilitaria, ceremonial y lujosa. [...] Con el tiempo, la alfarería se convirtió en una ocupación completa, entonces, las formas y sus decoraciones se fueron perfeccionando hasta alcanzar un alto grado estético.

En el Valle de Toluca sobresalió la alfarería de los matlatzincas, la cual recibió la influencia náhuatl y se manifestó en urnas funerarias, ollas policromadas, incensarios, copas y platos. En el periodo colonial, la alfarería no desapareció como otras expresiones indígenas, sino que se transformó al fundirse, primero, con las tradiciones alfareras del viejo continente y, después, al recibir la influencia de elementos plásticos venidos de oriente; su combinación desembocó en la alfarería de nuestros días.¹⁸⁰

La tradición de la alfarería, que en tiempos prehispánicos tenía piezas realizadas principalmente en una temperatura moderada de calor, lo que ahora se denomina baja temperatura, que puede ir de los 1000 a los 1100 grados centígrados, fue la principal manera de hacer cocción de barro, y este a su vez era decorado y tenía formas desde la cosmovisión de los pueblos originarios, esta cerámica en la colonia se modificó con la influencia de la alfarería de oriente y las técnicas europeas, como se menciona es la que continúa en la actualidad, y en el Estado de México se practican las técnicas de barro bruñido, vidriado, policromado, de pastillaje, alisado y cerámica de alta temperatura la cual requiere más de 1200 grados centígrados para su cocción.

La siguiente rama artesanal son los textiles, los cuales también tienen una tradición prehispánica y que se continúa hasta nuestros días con sus variaciones; de esta rama artesanal el IFFAEM describe:

Las técnicas tradicionales con mayor presencia en el Estado de México son: el milenario telar de cintura indígena, el telar de pedal o colonial, así

¹⁸⁰Ramas artesanales del Estado de México, 2020: 6.

como el bordado y deshilado, donde sobresalen las regiones de Gualupita, Jiquipilco, Tejupilco, Temascaltepec, Temoaya, Valle de Bravo, Villa de Allende, Zacazonapan, Toluca y Tenancingo. Destacando el rebozo producido por los artesanos de Jilotepec, Tejupilco, Calimaya y por supuesto Tenancingo, sin dejar atrás los tapetes de lana anudados a mano, de Temoaya, que por su forma, color y enorme riqueza representan un rasgo distintivo de la artesanía mexicana ante el mundo.

Otra modalidad dentro de esta rama [son] los tintes naturales en los que se utilizan el teñido de fibras con productos naturales. Entre los municipios que producen este tipo de artesanías destacan: Almoloya de Juárez, Donato Guerra, Ixtlahuaca, Jiquipilco, Jocotitlán, San Felipe del Progreso, San José del Rincón, Temascalcingo, Temascaltepec, Temoaya, Tenancingo, Texcoco, Tianguistenco, Toluca, Valle de Bravo, Villa de Allende, Villa Victoria y Zumpahuacán.¹⁸¹

Dentro de las técnicas utilizadas en los textiles encontramos al telar de cintura, que permite generar prendas de mediano formato, rectangular por lo general; tenemos también el tejido de lana que se introdujo en el periodo colonial con un telar de pedal, esta herramienta permitió realizar tejidos más grandes en un menor tiempo; a la par del uso de estos dos tipos de telar se realizaba en lienzos lo que es el bordado, técnica que consiste en elaborar formas o dibujos en una superficie ya urdida, por lo general con contrastes entre colores y también se realiza el hilvanado, la cual también es un dibujo en patrón que se puede ver al derecho y revés, muchos de los hilos utilizados son teñidos con tintes naturales y todavía los encontramos en la indumentaria tradicional de pueblos originarios; otras prácticas textiles tienen que ver con el deshilado, que consiste en hacer huecos en una urdimbre y que muchas veces son acompañados de empuntados o rapacejos y anudados de hilios en las puntas o terminaciones de los textiles; en algunos municipios también con la introducción de técnicas de oriente medio se introdujo la tapicería y tapetes, principalmente en el municipio de Temoaya, aplicando la técnica persa de anudar hilos, cada una de estas técnicas tiene una vigencia en las artesanías realizadas por los pueblos originarios.

¹⁸¹Ramas artesanales del Estado de México, 2020: 12.

Otra de las ramas artesanales tiene que ver con el uso de uno de los recursos naturales que fue abundante en todo el Estado de México y que en la actualidad se ha visto disminuido por la tala inmoderada, este es el uso de la madera para distintos objetos los cuales se han trabajado con técnicas como la talla, el torneado, la laudería, marquetería, en juguetes populares y muebles, así como en objetos para la vida cotidiana y herramientas de cocina, también tenemos objetos decorativos, escultura y maderas pintadas.

La cerería como una rama artesanal tiene sus orígenes en el uso ritual occidental religioso de iluminar los altares, extendido en el periodo colonial y utilizado para alumbrar casas, se ha modificado hasta la actualidad donde se utiliza en la decoración y en la ambientación de espacios por medio del aroma, principalmente realizado en municipios como Amecameca, Toluca y Tenango del Valle.

La metalistería tiene que ver con el uso y trabajo de metales, principalmente fue realizado en el periodo colonial con técnicas como el repujado, martillado, vaciado de metales, herrería artística y coloreado de metales, actualmente está emparentado con la escultura y con usos decorativos.

Las fibras vegetales están divididas en fibras duras y en fibras semiduras; son utilizadas principalmente en la cestería, estas son extraídas de vegetales como el sacate, henequén, carrizo, sauce, zapuque, torote, otate, vara, popote, palma, ocoxal, romerillo y bejuco entre otros, estos se han visto enriquecidos con los tintes naturales y artificiales como son teñidos en la actualidad, para elaborar productos como cestos, tapetes canastos, sombreros e incluso se ha utilizado en la técnica mixta con aplicaciones en la escultura y cerámica entre otras.

La orfebrería y la joyería tienen una tradición introducida en la colonia, la cual se hibridó con la cosmovisión del pueblo mazahua, por ejemplo, ocupando técnicas como

calado y cincelado en pequeñas piezas, adjuntando técnicas como la filigrana, que ya tenía una tradición en los pueblos prehispánicos; al respecto el IFAEM menciona:

La división entre orfebrería y joyería distinguiría, en la primera, piezas mayores o juegos, mientras que en la segunda se encontrarían pequeños accesorios generalmente dedicados al adorno personal y en los que, además del metal, se montan piedras preciosas o semipreciosas. Ejemplos de ello serían collares, aretes o arracadas, prendedores, cadenas, cruces, entre otros objetos, en los que resulta más que apreciado el fino trabajo de engarzamiento de las piedras preciosas.¹⁸²

La división entre la joyería y orfebrería depende del tamaño de las piezas realizadas; uno de los municipios con una tradición de alrededor de 50 años se encuentra en San Felipe del Progreso donde uno de los programas gubernamentales apoyó para la creación de una villa de artesanos que en la actualidad se llama Plateros, dando a conocer en un principio a veinte familias de las cuales continúa la mitad con un seguimiento generacional.

Otra de las ramas artesanales es la papelería y cartonería, la cual tiene las divisiones del papel picado, la cartonería y el papel aglutinado, los cuales consisten en utilizar papel como materia prima, este puede ser de muy variados grosores y texturas, sin embargo, las técnicas de elaboración de papel prehispánico ya no se trabajan en el estado, se utilizan papeles como el de China, y crepe para las piñatas, tradición socializada en el periodo colonial, que está emparentado con la pirotecnia y la quema de judas, actualmente existe un concurso retomado por el doctor en artes Luis Nishizawa Flores, quien conoció artesanos que realizaban judas de cartón, y trabajó para impulsar el concurso y quema de judas el día sábado de gloria en la plaza central de Toluca.

¹⁸² Ramas artesanales del Estado de México, 2020: 36.

Otra tradición que preserva el papel picado es la del día de muertos, donde se acostumbra a poner el papel en los altares de muertos para agregar colorido e imágenes alusivas a figuras de la muerte.

En el caso de la lapidaria y cantera se ocupan técnicas de labrado, pulido y cincelado de materiales como roca preciosas, semipreciosas y canteras, dando formas escultóricas, utilitarias o de ornato y decoración; principalmente encontramos esta actividad en municipios como Chimalhuacán, Teotihuacán, Acambay, Toluca, Amecameca y Santo Tomás, entre otros.

La talabartería y peletería consisten en la elaboración de objetos y artículos de cuero, las subramas que integran esta actividad encontramos al piteado, repujado, cincelado y calado los cuales consisten en hacer incisiones sobre el cuero dejando formas y patrones repetidos, que al final en su conjunto dan una secuencia de imagen; lo encontramos en bolsas, carteras, baúles, chamarras, cinturones, portafolios, huaraches entre otros, encontramos esta actividad en municipios como Villa del Carbón, Sultepec, Tejupilco, Amatepec, Coacalco de Berriozábal, Mexicaltzingo, San Mateo Atenco entre otros.

La rama artesanal que ocupa al vidrio como materia prima se encuentra dividido en las subramas como el vitral, técnica europea, la cual consiste en recortar pedazos de vidrio de colores para hacer una composición y para su unión se aplica algún metal y se plomea, se funde y se solda en estructuras. También encontramos el vidrio soplado y estirado, los cuales consisten en soplar el vidrio para hacer formas mientras se encuentra en propiedades viscosas de fundición y estirarlo hasta formar varillas.

La talla de hueso y cuerno utiliza las aplicaciones de las técnicas de la escultura como lo son el tallado, el bruñido y extracción de material, dando como resultado piezas

laboriosas de mucho detalle en bajo relieve y en pequeños formatos, que actualmente realizan pobladores del municipio de San Antonio la Isla y Rayón.

Por último, mencionar la gastronomía artesanal, la cual consiste en la revalorización de las maneras de preparar alimentos y bebidas, los cuales incluyen la cocina tradicional, que toma en cuenta la cocina prehispánica y las recetas para preparar alimentos; otra de las subramas es la elaboración de nieve artesanal, las conservas, la panadería tradicional, licores y destilados, dulces tradicionales entre otros.

A continuación, coloco algunas imágenes que pueden servir de referencia para visualizar una pequeña muestra de algunos objetos que realizan los cinco pueblos originarios mencionados.

Producción estética mazahua

La producción estética es muy variada, en este trabajo pongo algunos ejemplos de ello sin pretender un trabajo exhaustivo de la iconografía mazahua, cosa que realiza la autora Bertha Teresa Abraham Jalil¹⁸³ en el libro *Diseño y vida en el arte popular. Cerámica y textiles mexiquenses*, el cual recomiendo para una ampliación del tema. Inicio con la faja mazahua donde encontramos dibujos y patrones a partir de formas y figuras abstraídas del entorno cotidiano, principalmente formas de animales como guajolotes, conejos, borregos, zopilotes, pájaros, venados, flores, e incluso escenas de la vida cotidiana (véanse las figuras 11 a 14), el dibujo es concéntrico es decir hay un contorno definido y se continúa en forma de líneas que siguen la forma hacia el centro (como en las figuras 11 y 12), y en el caso del punto de cruz, la figura es abstraída y construida siguiendo la forma de lo que se representa.

¹⁸³ Abraham Jalil, 2011.



Figura 11. *Detalle de textil mazahua en colores rojo y negro.*



Figura 12. *Lienzo textil mazahua.*



Figura 13. *Quechquémil mazahua del Estado de México.*



Figura 14. *Faja mazahua.*

Continúo con ejemplos de tejido de fibras de palma natural y pintada en la

realización de figuras; en este caso alusivas a una banda de música (véase la figura 15); así como una máscara realizada con partes de maguey secas utilizada para la celebración de *Xitas* en Temascalcingo (véase la figura 16).



Figura 15. *Figuras de palma, banda de música mazahua.*



Figura 16. *Mascara Xita Corpus, mazahua del Estado de México.*

Joyería de plata, arracadas con una pareja de pájaros, realizada con repetición de patrones de hilo de plata en formas circulares (véanse las figuras 17 y 18), realizadas en Plateros, San Felipe del Progreso.



Figura 17. *Arracadas de pájaros, realizado en talleres mazahuas.*



Figura 18. *Arracadas con animales, realizado en talleres mazahua del Estado de México.*

Producción estética otomí

En los textiles otomí como la faja, los bordados tenangos, quezquemetl y otros derivados en la vestimenta reflejan el uso de grecas y dibujos de animales y plantas características de las regiones, son abstraídas en formas orgánicas y reflejan su cosmovisión. Menciono a grandes rasgos que la producción realizada en el Estado de México está muy emparentada con la estética mazahua dado el contacto interétnico; diferenciando el estilo otomí de Hidalgo el cual ocupa colores más llamativos (véanse las figuras 19 a 24).



Figura 19. *Muñeca con vestimenta tradicional otomí del Estado de México*



Figura 20. Faja otomí de Hidalgo.



Figura 21. Tapete de Temoaya.



Figura 22. *Blusa otomí.*



Figura 23. *Quechquémitl otomí de Hidalgo.*



Figura 24. *Bordado tenango otomí de Hidalgo.*

Producción estética náhuatl

De la producción artesanal náhuatl tenemos las mismas relaciones interétnicas y también hibridación con los anteriores grupos mazahua y otomí; encontramos jarros, textiles y esculturas los cuales reflejan el uso de la línea de contorno y se repite el orden cosmogónico en abstracción de la naturaleza de cerros, plantas y animales, y el consecuente sincretismo que se llevó a cabo en la época colonial (véanse las figuras 25 y 26).



Figura 25. *Cuatas(salseros) Cultura náhuatl del Estado de México.*



Figura 26. *Máscara del Señor Santiago. Cultura náhuatl del Estado de México.*

Producción estética matlatzinca

La producción de objetos del pueblo matlatzinca realizado hasta la actualidad tiene una relación con el ambiente y materias primas de la región, teniendo las fibras duras y semiduras para elaboración de cestería, la cual puede ser pintada o natural, en la cual se reflejan temas de la vida cotidiana, naturaleza, días festivos, grecas entre otros (véanse las figuras 27 a 33).



Figura 27. *Cesta del pueblo matlatzinca*



Figura 28. *Cesto con asa*



Figura 29. *Macetero anudado.*



Figura 30. *Cesto copón.*



Figura 31. *Canasta con asa.*



Figura 32. *Mascara de vieja para desfile de los locos.*



Figura 33. *Mascara de viejo para desfile de los locos.*

Producción estética tlahuica

Si bien la producción ha ido disminuyendo y está en peligro de perderse, se siguen presentando algunos objetos donde se refleja la cosmovisión como en el teponastle (véase la figura 34), objeto ritual que solo se toca en ceremonias como el fuego nuevo en el equinoccio de primavera.



Figura 34. *Teponastle tlahuica de madera.*

Capítulo 4. Relación entre arte e interculturalidad

En este capítulo se realiza una síntesis entre los planteamientos del segundo y tercer apartado de este trabajo, y se realiza una reflexión de la implicación de un fenómeno en otro, el arte y la interculturalidad, dado que es en la práctica una realidad, y se plantea una relación conceptual entre ambos, la cual es considerada de manera crítica con las implicaciones de la teoría descolonial llevada al arte y a la imagen, para trazar otra relación distinta a la colonial occidental hegemónica, dando paso a una mirada crítica e intercultural, en diálogo con los planteamientos del arte actual.

Esta revisión también propone una suerte de reivindicación de la mirada mestizada para poco a poco continuar desmantelando los postulados coloniales que esta tiene y permitir así el entendimiento de otras maneras de entender la realidad y el fenómeno artístico y estético posibles. Se traza en este mismo capítulo los planteamientos que puede tener el enfoque intercultural en la educación artística en las escuelas, y se diseña un modelo intercultural en la enseñanza, a través de una serie de estrategias.

4.1. Arte, interculturalidad y descolonialidad

A partir del momento de ocupación de la colonia española de los territorios de los pueblos originarios de México se comenzó con un mestizaje entre ambos, lo cual en su momento generó una estratificación jerárquica diferente. Los pueblos originarios tenían sus propios sistemas de organización. Los colonizadores generaron un símil de las castas españolas en el territorio ocupado; esto fue forjando un racismo, entendido desde la diferencia entre nacionalidades y también por color de piel, teniendo en los últimos estratos a la población afrodescendiente que eran esclavos. Después de estos últimos se encontraban los pobladores

originarios.

En el siglo XVI, al menos en el arte, se dio un fenómeno con el encuentro de las dos visiones, sin embargo, estas dos entran en conflicto, unas veces cediendo y otras resistiendo; por lo que podemos afirmar que el arte al ser parte y reflejo de la sociedad también se vio reflejada en las maneras de pensar la imagen. En momentos como en las investigaciones por parte de los sacerdotes de las diferentes órdenes religiosas, por ejemplo, en la recopilación del conocimiento, tomaron una actitud de aprendizaje, y de respeto a los saberes de los naturales, puedo decir que hubo una relación de interculturalidad, sin embargo, eso no ocurría todo el tiempo, podemos afirmar que con la ocupación colonial, la guerra de independencia y aun la revolución más adelante en la historia de México respectivamente, ya se había enraizado el racismo y clasismo del paradigma occidental y sumado el positivismo se continuó con una colonialidad en el pensamiento; la interculturalidad en la actualidad parte por evidenciar como la colonialidad continúa ahora de manera velada como menciona Catherine Walsh:

La colonialidad evidencia que la diferencia, construida e impuesta desde la colonia hasta los momentos actuales, no es una diferencia simplemente asentada sobre la cultura y tampoco es reflejo de una dominación enraizada solo en cuestiones de clase [...] la matriz de la colonialidad afirma el lugar céntrico de raza, racismo y racionalización como elementos constitutivos y fundantes de las relaciones de dominación y del capitalismo mismo.¹⁸⁴

El enfoque intercultural en el arte, por lo tanto, propugna por continuar modificando ese pensamiento colonial, racializado para dar paso a otro momento, cambio de paradigma que se ha denominado descolonialidad, en el arte no se está exento de este pensamiento, aunque los postulados del arte contemporáneo lo contemplan, por lo general se toma como

¹⁸⁴ Walsh, 2010: 14.

ejemplo las ideas de autores occidentales principalmente visibles en el circuito artístico. A partir de las reflexiones en el ámbito académico, principalmente e incluso en los propios derroteros del arte contemporáneo, se plantea al poder como uno de los ejes que mueve las discusiones, como mencionan Fernández Hernández y John Stolle-Mcallister:

El poder, en otras palabras, ocupa un lugar central en las teorías interculturales. La interculturalidad crítica también asume que toda cultura es necesariamente incompleta; ningún grupo posee todas las respuestas a los problemas sociales, sino que se deben construir soluciones basadas en el aprendizaje constante que ocurre entre grupos distintos.¹⁸⁵

El paradigma del poder-saber estudiado por Michael Foucault, por ejemplo, evidenció en su momento como se controlaba a partir del saber, donde unos cuantos tenían acceso al mismo y a partir de este se subordinaba a otro sector de la población, mención importante para este cambio de pensamiento es la interculturalidad crítica, la cual pone de manifiesto que aun la interculturalidad misma ha sido absorbida por el capitalismo en alguno de sus momentos como menciona Walsh en la denominada relacional y en la funcional, donde solo se atacaban los problemas en los que se encontraban los pueblos originarios superficialmente; siguiendo los planteamientos de Silvia Fernández y John Stolle-Mcallister aluden a que:

Los movimientos sociales utilizan la interculturalidad para proponer un realineamiento radical del poder entre los varios grupos culturales, otros actores políticos la despliegan como una estrategia para no hablar de las diferencias del poder y la usan como sinónimo del multiculturalismo neoliberal.¹⁸⁶

Por ello es tarea de la crítica a la propia interculturalidad y a visibilizar si esta funciona para fines políticos, mediáticos o de verdad, responden a un diálogo horizontal con

¹⁸⁵ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 24.

¹⁸⁶ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 25.

la otredad, con los conocimientos de los pueblos indígenas en el caso mexicano y desde la universidad como es el caso de estudio de este trabajo. Para ello se debe cuestionar una buena parte del pensamiento binario positivista, de las cuales los mismos autores mencionados antes comentan:

La interculturalidad crítica puede hacer avanzar el diálogo más allá de las posiciones binarias simples de occidental/no-occidental o moderno/no-moderno al reconocer que las culturas distintas son relacionales y se construyen mutuamente por su interacción.¹⁸⁷

Al mencionar que las culturas distintas son relacionales también podemos entender que estas relaciones son de distintas índoles, sin embargo, algo importante de rescatar es que esta misma crítica cuestiona nuestros propios sentimientos endocéntricos y antropocéntricos, nos ayuda a entender cómo se han dado privilegios devenidos de la colonialidad, y de las posiciones binarias territoriales, así como de tradición occidental y no occidental, en el momento actual podríamos decir que al tener otro factor como las telecomunicaciones, la interculturalidad se encuentra presente más que en otros momentos de la historia, por ejemplo, fenómenos como las redes sociales nos han acercado desde la distancia a otras culturas o modos de ver la realidad, que contrastan directamente con nuestros propios prejuicios. Uno de estos es el viralizado en la red social llamada *TikTok* donde se presentan personajes que se encuentran en un país diferente al suyo mostrando diferentes realidades y normas de comportamiento lo que les provoca choques culturales que nos acercan a manera de ventana cotidiana a ver cómo viven en esos otros países o que les parece diferente de estos, y también a sus procesos de aculturación en la migración; Silvia Fernández y John Stolle-Mcallister sugieren apropósito que:

¹⁸⁷ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 25.

El concepto de interculturalidad, por lo tanto, sigue siendo un proceso desnivelado y polémico en cuanto a definir la vida buena y en luchar contra la desigualdad estructural, insistiendo en usar todos los recursos culturales de una población diversa. Esto implica no la tolerancia superficial de la diferencia, como sostienen los adherentes al multiculturalismo, sino un proceso más difícil y problemático para construir relaciones productivas entre grupos culturales diferentes con el fin de crear una sociedad más justa, sustentable y profundamente compartida.¹⁸⁸

Es por ello por lo que para diversos intereses como los del capitalismo salvaje estos postulados son conflictivos, los países con los privilegios no quieren dejar ninguno de estos; así signifique una catástrofe como la medioambiental, como ejemplo las potencias globales no se encuentran en el protocolo de Kioto en el que los Estados Unidos. y China no firman y posteriormente se disuelve y se vuelve a intentar ahora con el protocolo de París para no subir el cambio climático, lo que es un desafío, en el 2020, cada país presentó sus medidas para reducir el calentamiento intentando por segunda ocasión llevar a cabo medidas que ayuden en el impacto ambiental; la interculturalidad desde la cosmovisión de los pueblos originarios plantean una manera diferente de ver el problema, ya que en esta cosmovisión se piensa en una armonía con la naturaleza, y lo que en el Ecuador se conoce como buen vivir, o *sumak kausay*, que nos habla del cuidado de la *pacha*, de la naturaleza, en el arte al menos desde hace varias décadas se plantea por medio de variadas producciones plásticas y de diseño la importancia del medio ambiente y de la sustentabilidad.

Estos planteamientos de la postura descoloniales su momento fueron debatidos por los historiadores por una idea errónea de su lectura, pensaron que se quería eliminar todo lo occidental de una manera tajante, a propósito, Catherine Walsh menciona:

[con] postura decolonial [...] no pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertirlo colonial, es decir, pasar de un momento colonial a otro no colonial, como si fuera posible que los patrones y sus huellas desistan de

¹⁸⁸ Fernández/Stolle-McAllister, 2019: 26.

existir. La intención, más bien, que señalar y provocar un posicionamiento— una postura y actitud continua—de transgredir, invertir, in—surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un cambio de lucha continua en el cual podemos identificar, visibilizar y alternar “lugares de exterioridad y construcciones alternativas”.¹⁸⁹

El arte y el diseño son lugares donde se realiza la visibilización, la transgresión de posturas arcaicas, y se llevan a cabo otros posicionamientos en torno a la realidad, el arte con enfoque intercultural es un espacio de construcciones alternativas, donde se da pie a una visibilización de otras maneras de creación, que en este caso toman en cuenta la cosmovisión de los pueblos originarios, incidiendo en los imaginarios colectivos de manera real, ocupando la sustentabilidad en su ejecución, como aluden Fernández Hernández y Stolle-McAllister:

Solo se puede crear una sociedad sustentable y justa eliminando las desigualdades estructurales y las prácticas exclusivistas de las instituciones sociales. Rechaza la idea de que solo una tradición tenga todas las respuestas a los problemas sociales, insistiendo [...] en la creación de soluciones entre los espacios culturales, pues, en la medida en que persistan la desigualdad y la exclusión, no se podrán compartir de forma significativa el conocimiento, práctica y la cooperación.¹⁹⁰

Llevando esta reflexión al terreno del arte y diseño desde el enfoque intercultural puedo mencionar aquí casos de exclusión de artistas indígenas que en su momento fueron reconocidos, pero utilizados al mismo tiempo por las instituciones del arte y sin darles el merecido crédito; uno de ellos es Santos Motoapohua de la Torre, quien deja de producir varios años porque se dio cuenta de la injusticia y explotación de galerías y centros de ventas de arte hacia sus compañeros artesanos de la comunidad wixárika, al cual en el periódico Milenio digital¹⁹¹ se menciona que no se le dio el pago del mural que se encuentra

¹⁸⁹ Walsh, 2010: 16.

¹⁹⁰ Fernández/Stolle-McAllister, 2019: 22.

¹⁹¹ El mural huichol, 2021.

en Francia, en la entrada del museo de Louvre, París, por ello es menester de la interculturalidad lograr el pensamiento crítico en los artistas de comunidades para valorar el trabajo de su comunidad como el propio. Otra de las perspectivas que tiene en mente el arte y diseño con enfoque intercultural es derribar pensamientos positivistas, como se han mencionado ya algunos de ellos, en este punto reflexiono sobre la diferencia entre la sensación y el pensamiento, a propósito, Fernández Hernández y John Stolle-Mcallister señalan:

Un desafío importante en este proceso es romper con las categorías binarias establecidas por el régimen epistemológico de la modernidad liberal, las cuales incluyen categorías como civilización–barbarie, humano–naturaleza y pensar–sentir.¹⁹²

Estas duplas que en el pensamiento epistemológico positivista todavía en la época contemporánea actual se siguen reproduciendo, se siguen utilizando los adjetivos de civilización y barbarie, tema que se ha tratado en el segundo capítulo de esta tesis, se mencionan, los cuales hacen una separación de tipo clasista, centro–periferia, el cual repercute en el ánimo de las personas que viven en la periferia, el campo o espacios rurales; el caso de la separación del hombre de la naturaleza es otro ejemplo, que también se aborda en esta tesis, cuando se habla del sentido estético de los pueblos originarios, donde desde el arte y diseño con enfoque intercultural toma en cuenta al medio ambiente como el proveedor de significados y de materias primas para el trabajo, así como la cosmovisión ecológica que tienen los mismos pueblos originarios, lo cual habla de la relación de unidad con la naturaleza y su cuidado, y por último el sentir–pensar como una separación o desconexión entre nuestro cuerpo y nuestras emociones.

¹⁹² Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 26.

En este sentido es importante mencionar que la relación del arte con la interculturalidad incluye los siguientes puntos:

Las representaciones visuales de lo indígena: que por lo general han sido realizadas desde personajes y miradas blanco–mestizas, las cuales se contrastan con la importancia de la autorepresentación visual de los propios indígenas, en otras palabras, que las miradas indígenas también sean visibilizadas por medio de los propios miembros de comunidades indígenas y sus obras.

Las dificultades que se tienen para entender la pertenencia a una comunidad o la adscripción a una comunidad, en este sentido entender la complejidad de la pertenencia y la identidad originaria en una sociedad que por causas del clasismo y racismo les ha discriminado, y también las posibilidades de entrar y salir de los sistemas de identidad comunitaria como estrategia para moverse en la sociedad mestizada.

El enfoque intercultural en el arte tiende a tomar en cuenta una mirada descolonial de aspectos del arte, entender lo que tradicionalmente se ha considerado como práctica artística, la relativización de la palabra arte, para poder clarificar los criterios estéticos interculturales, mencionando los factores externos de la concepción occidentalizada y relativizada, entendiendo como los fenómenos sincréticos han determinado un rasgo en las producciones contemporáneas.

El concepto de arte contemporáneo es uno de los nombres con los que conocemos a las expresiones artísticas de nuestro tiempo, al tener un carácter de inacabado, que se sigue escribiendo y se sigue manifestando, ha sido difícil de definir, sin embargo, esta indefinición ha sido importante porque se ha entendido que una característica del mismo arte es la continua reconfiguración o conformación de lo que se entiende por este mismo.

Los procesos de transculturación, hibridación y procesos de crítica a las miradas coloniales permiten generar una red, en todas direcciones, dando resultados diversos que generan nuestra realidad compleja, el fenómeno intercultural, por tanto, va más allá de lo operativo y funcional, si no que establece criterios de convivencia igualitaria y en el caso de las prácticas artísticas un diálogo horizontal entre distintas estéticas.

Como principales referentes de un enfoque intercultural en el arte, trabajo con algunas de sus reflexiones surgidas en su quehacer ya sea académico, crítico y de prácticas artísticas, comienzo con el autor Jorge Gómez Rendón quién concibe:

la construcción de una eco-lógica que comprende la vida como un hecho semiótico e inter-vital mediante el anclaje sensorial en la materialidad de los territorios y el cultivo del sentido del lugar, la educación, verdadera educación intercultural, es la llamada a instrumentar este proyecto a través de los lenguajes sensoriales y la apertura del espacio educativo a nuevos sujetos y subjetividades.¹⁹³

Para Rendón la educación intercultural es un instrumento para la construcción de un anclaje sensorial inter-vital, entendiendo este como el sentido de pertenencia de los territorios y la geografía que nos ancla como seres de la naturaleza, en entender nuestra integración con la misma, eliminando la separación occidental hombre-naturaleza del paradigma positivista.

Víctor Papanek en su libro *Diseñar para el mundo real, ecología humana y cambio social*¹⁹⁴ menciona la importancia de un diseño sostenible que puede funcionar desde lo político, generando movimiento, teniendo en cuenta la ecología y haciendo un contraste con la industrialización y el diseño en masa, nos invita a realizar diseños para el mundo real, este

¹⁹³ Gómez Rendón, 2019: 9.

¹⁹⁴ Papanek, 2018.

autor es releído y utilizado en el diseño de autor con enfoque intercultural en las áreas de diseño.

Philipp Altmann concluye que “un arte intercultural es posible a cuenta de que sea el propio arte quien establezca sus criterios estéticos interculturales, lo cual no excluye las posibilidades de que actores externos puedan fomentar el desarrollo de una interculturalidad artística.”¹⁹⁵ En este sentido, el enfoque intercultural al ser nombrado en el arte, al establecer un análisis de la historia del arte que ha tenido una mirada colonial, y la interculturalidad como proyecto de convivencia tiene en el arte uno de sus aliados para comprender los alcances de esta, dado que el arte tiene una relación con la interculturalidad.

Paolo Vignola invita a pensar la interculturalidad “más allá de la representación institucional y sortear los peligros del esencialismo identitario”¹⁹⁶, más allá de fenómenos folklorizantes; teniendo en cuenta la idea de repetición.

Lucía Durán, quien retoma el concepto de ventriloquía para analizar las representaciones de lo indígena, hechas por las elites intelectuales blanco–mestizas, y la creación de un racismo en la mirada, que instituye un sentido común visual “a la cual el programa decolonial tiene miras en reorientar la mirada”.¹⁹⁷

Tim Ingold, con sus definiciones de un diseño social, habla de los actores que muchas veces no son tomados en cuenta por un régimen de discurso, invita a pensar en otras maneras de solución. Estos autores sumados a la teoría educativa de Catherine Walsh, quienes han pensado el fenómeno cultural a través de la interculturalidad como una metodología que permite reflexionar sobre cuáles son los criterios de un enfoque intercultural en el arte y el diseño.

¹⁹⁵ Gómez Rendón, 2019: 10.

¹⁹⁶ Gómez Rendón, 2019: 10.

¹⁹⁷ Gómez Rendón, 2019: 10.

Por último, para Fernández Hernández y John Stolle-Mcallister:

Solo se puede crear una sociedad sustentable y justa eliminando las desigualdades estructurales y las prácticas exclusivistas de las instituciones sociales. Rechaza la idea de que solo una tradición tenga todas las respuestas a los problemas sociales, insistiendo [...] en la creación de soluciones entre los espacios culturales, pues, en la medida en que persistan la desigualdad y la exclusión, no se podrán compartir de forma significativa el conocimiento, práctica y la cooperación.¹⁹⁸

Por lo anteriormente mencionado concluimos que el arte y el diseño con enfoque intercultural permite desde el ámbito educativo continuar con los esfuerzos de interculturalizar la sociedad, haciendo partícipe a los pensados como minorías dentro de los espacios universitarios, el enfoque intercultural permite la revitalización de conocimientos ancestrales trayéndolos a la práctica contemporánea, el enfoque permite una convivencia encaminada hacia la cultura de paz y en el arte permite una apertura a los excluidos en un momento determinado del circuito del arte a formar parte de este de una manera crítica y reflexiva del acontecer global.

4.2. Arte como herramienta para la convivencia intercultural

Como se ha tratado en los capítulos anteriores vemos que la interculturalidad es un proceso para lograr la convivencia pacífica entre la diversidad, en México entre los pueblos originarios y la sociedad plural, podríamos mencionar que la convivencia intercultural se apoya de un marco legal el cual se encuentra estipulado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos como se puede leer en el capítulo dos de este trabajo, los cuales tienen sus antecedentes en los artículos 1º y 2º constitucional, en este último se menciona que México es una nación pluricultural, en otras palabras está constituido por múltiples

¹⁹⁸ Fernández/Stolle-Mcallister, 2019: 22.

manifestaciones culturales y que se constata en los diversos pueblos originarios de México, mismo que se modificó en el 2001; en el apartado B del artículo segundo reformado en el 2016 se menciona:

La Federación, las entidades federativas y los municipios, para promover la igualdad de oportunidades de los indígenas y eliminar cualquier práctica discriminatoria, establecerán las instituciones y determinarán las políticas necesarias para garantizar la vigencia de los derechos de los indígenas y el desarrollo integral de sus pueblos y comunidades, las cuales deberán ser diseñadas y operadas conjuntamente con ellos.¹⁹⁹

Como se puede leer en este apartado se plantean ya algunas estrategias para la convivencia intercultural, las cuales son el promover la igualdad, la inclusión de los pueblos originarios de una manera horizontal y no de manera asimilacionista, la eliminación de las prácticas discriminatorias, las cuales se encuentran también dentro del marco jurídico asentado en la *Ley Federal para prevenir la discriminación*, que fue publicada el 11 de junio de 2003 y su última reforma fue realizada el 17 de mayo de 2022; a continuación extraigo algunos artículos para dar cuenta en qué consisten:

Artículo 1.- Las disposiciones de esta Ley son de orden público y de interés social. El objeto de la misma es prevenir y eliminar todas las formas de discriminación que se ejerzan contra cualquier persona en los términos del Artículo 1 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, así como promover la igualdad de oportunidades y de trato.²⁰⁰

Las acciones del artículo primero nos mencionan que su objetivo es la prevención de la desigualdad y la eliminación de la discriminación pensando en los términos de este, recordando que todos los mexicanos somos iguales ante la ley; para entender a qué se refiere con discriminación en su inciso tres se menciona:

¹⁹⁹ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2021: 3.

²⁰⁰ Ley Federal para prevenir y eliminar la discriminación, 2003: 1.

Para los efectos de esta ley se entenderá por discriminación toda distinción, exclusión, restricción o preferencia que, por acción u omisión, con intención o sin ella, no sea objetiva, racional ni proporcional y tenga por objeto o resultado obstaculizar, restringir, impedir, menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos humanos y libertades, cuando se base en uno o más de los siguientes motivos: el origen étnico o nacional, el color de piel, la cultura, el sexo, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, económica, de salud física o mental, jurídica, la religión, la apariencia física, las características genéticas, la situación migratoria, el embarazo, la lengua, las opiniones, las preferencias sexuales, la identidad o filiación política, el estado civil, la situación familiar, las responsabilidades familiares, el idioma, los antecedentes penales o cualquier otro motivo.²⁰¹

En el presente inciso se clarifica que la discriminación tiene que ver con acciones tales como excluir, restringir, o incluso obstaculizar el ejercer los derechos constitucionales que tenemos como individuos, teniendo como principales motivos para estas acciones el color de piel, que da cuenta del racismo y clasismo, el origen étnico, que igual da cuenta de estos mismos, dando origen a una serie de prácticas que no son igualitarias, por pertenencias o afinidades culturales, donde ser diferente se menosprecia, el tener afinidades de paradigmas de pensamiento distintos a la mayoría o por ideologías; también se discrimina por el sexo, en este caso la discriminación sexo-género si eres hombre, mujer o por pertenencia a la diversidad sexual, y que se relaciona a la edad, junto a estos la salud, tener una enfermedad, la situación migratoria y la condición social, la cual también es manifestada con el poder adquisitivo monetario; el hablar una lengua originaria también ha sido motivo de discriminación tanto que se disminuyó en gran medida el porcentaje de hablantes de las mismas, y en este sentido podríamos hablar también que por estos motivos se dio origen a la *Ley General de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas* y que a partir de esta se han revitalizado.

²⁰¹ Ley Federal para prevenir y eliminar la discriminación, 2003: 1.

Cada uno de estos aspectos, si los traslapamos al mundo del arte y el diseño, me llevan a pensar que también ha ocurrido este fenómeno, es por ello necesario cambiar los paradigmas coloniales de pensamiento que continúan generando este tipo de discriminación; anoto algunos incisos más del artículo nueve, donde se encuentra una mención al fenómeno artístico, la libertad de expresión, las cuales para los pueblos originarios han sido muy importantes para mantener una cierta cohesión donde se entiende por discriminación:

- XVI. Limitar la libre expresión de las ideas, impedir la libertad de pensamiento, conciencia o religión, o de prácticas o costumbres religiosas, siempre que estas no atenten contra el orden público [...]
- XXIII. Explotar o dar un trato abusivo o degradante;
- XXIV. Restringir la participación en actividades deportivas, recreativas o culturales;
- XXV. Restringir o limitar el uso de su lengua, usos, costumbres y cultura, en actividades públicas o privadas, en términos de las disposiciones aplicables [...]
- XXVII. Incitar al odio, violencia, rechazo, burla, injuria, persecución o la exclusión;
- XXVIII. Realizar o promover violencia física, sexual, o psicológica, patrimonial o económica por la edad, género, discapacidad, apariencia física, forma de vestir, hablar, gesticular o por asumir públicamente su preferencia sexual, o por cualquier otro motivo de discriminación.²⁰²

Por lo mencionado en estos incisos podemos comprender que el arte y diseño tiene una labor en la inclusión de las diferencias, en las manifestaciones del pensamiento, la capacidad creativa de la cognición humana contribuyen a una empatía, una posibilidad de entender al otro y los derechos que poseemos para manifestarnos; las manifestaciones del arte con el enfoque intercultural toman en cuenta la inclusión de la cosmovisión originaria y se rechaza la exclusión, el odio y las violencias que la desigualdad trae consigo.

²⁰² Ley Federal para prevenir y eliminar la discriminación, 2003: 1.

Continuando con esta reflexión traigo otro de los conceptos contra los que la interculturalidad y la ley antes mencionada se pretende disminuir, es el de racismo:

Según el *Diccionario de la lengua española*, el racismo es:

De raza 1 e -ismo.

1. m. Exacerbación del sentido racial de un grupo étnico que suele motivar la discriminación o persecución de otro u otros con los que convive.
2. m. Ideología o doctrina política basada en el racismo.²⁰³

En esta definición podemos leer dos posturas, una que tiene que ver con una práctica de racismo, una acción ejercida en contra del otro diferente con el que se convive y la segunda es establecido en términos de ideología política, la cual tiene implicaciones de diferencia cultural.

El diccionario de sociología, de los autores D. Jary y J. Jary toman en cuenta dos acepciones para el término racismo: “Conjunto de creencias, ideologías y procesos sociales que discriminan a otros sobre la base de su supuesta pertenencia a un grupo racial”²⁰⁴, en otras palabras, hay un grupo de personas que creen ideológicamente que son superiores y que llevan a cabo acciones que son discriminatorias o excluyentes sobre otro grupo.

Para Van Dijk, uno de los autores que ha estudiado este fenómeno, el racismo es:

un sistema social de dominación del grupo blanco sobre grupos o pueblos no europeos, implementado por prácticas negativas cotidianas y generalizadas e informado por cogniciones sociales compartidas acerca de las diferencias raciales o étnicas del grupo externo socialmente construidas y usualmente valoradas negativamente del grupo externo [...].²⁰⁵

²⁰³ Diccionario de la lengua española, 2014.

²⁰⁴ Jary/Jary, 1991: 517.

²⁰⁵ Van Dijk, 1993: 25. El texto citado dice a la letra: “as a societal system of white group dominance over non-European groups or peoples, implemented by generalized everyday negative practices and informed by shared social cognitions about socially construed and usually negatively valued racial or ethnic differences of the out-group.”

Van Dijk menciona al racismo como un sistema de dominación, el cual tiene tintes de la idea del darwinismo social y de la ideología de superioridad de grupos blancos sobre los grupos, como menciona, no blancos; esta ideología tiene prácticas cotidianas que han sido construidas y, por lo tanto, se van asentando y quedando en los imaginarios de la sociedad, y permitiendo que a los externos se les valore negativamente;

Para las autoras, Eva Garrido, Yera Moreno, Silvina Monteros y Sylvia García en el texto *El diálogo intercultural a través del arte* señalan a propósito:

Racismo: se trata de una filosofía social de base biologicista, que propugna y afirma que las personas de diferentes grupos humanos difieren en valor. En algunos casos, los partidarios del racismo sostienen que esas diferencias pueden ser medidas o catalogadas jerárquicamente, y, por lo tanto, justifican la ventaja económica, política y social de un grupo en relación con los demás [...].²⁰⁶

Podemos mencionar que esta filosofía a la que aluden y mencionan ha justificado campañas con miras colonialistas, al imperialismo, donde se han dado fenómenos como la esclavitud de las personas afrodescendientes, y también han llevado a masacres como en Sudamérica en el momento de colonización con los genocidios de pueblos indígenas.

En la actualidad nos encontramos con el denominado neoracismo; concepto del cual los autores Gabriela Malgesini y Carlos Giménez mencionan:

El nuevo racismo no está basado, en general, en supuestas bases científicas, sino que se manifiesta en un discurso más atomizado, ideológico, lingüístico, político. En el planteamiento contemporáneo de la cuestión racista por Balibar Gallini y otros [...], se resalta una serie de elementos específicos en el nuevo racismo, de los que vamos a resaltar tres: 1), se ha pasado de la consideración o manejo del concepto base de la raza al de grupo étnico o “minoría etnocultural”, esto es, ha habido una “culturalización” de la problemática; 2), el referente y agredido/defendido ya no es solo o preferentemente el otro interno sino el otro externo, el extranjero entre nosotros, tomando carta de naturaleza la xenofobia; 3), el

²⁰⁶ Garrido del Sas/Moreno/Monteros/García, 2009: 26.

terreno del racismo “científico” o doctrinal es minoritario, ocupando su lugar el civil e institucional.²⁰⁷

A esta realidad se suma aquí la xenofobia, que es un miedo, rechazo, odio y aversión a los extranjeros. Esta ideología promueve la segregación por creer que el extranjero, ya sea migrante interno o incluso emigrante, es visto como un competidor más en la economía, en los recursos y servicios en un lugar; y en el caso del racismo institucional, el cual según las autoras Eva Garrido, Yera Moreno, Silvina Monteros y Sylvia García es concebido:

cuando la discriminación se ejerce desde las administraciones públicas o mediante la normativa vigente, llegando a concretarse en prácticas que colocan a las personas en zonas de exclusión [...] por ejemplo, cuando no se reconoce el estatuto de ciudadanía a determinadas personas por razón de su origen, etnia o cultura.²⁰⁸

Este tipo de discriminación se presenta sobre todo en las fronteras entre países. En el caso de la migración y la emigración cuando se solicita algún servicio público; por lo general se piden documentos oficiales; entre ellos los permisos de trabajo o asilo político, los cuales, requieren la residencia legal. Los migrantes para ello requieren cumplir con la documentación para poder realizar su movilidad a otro lugar y en muchas ocasiones se ejerce discriminación haciendo el trámite largo y tardado.

Para proseguir con la reflexión se plantea ahora la revisión de la educación como otra de las herramientas de la interculturalidad, en el siguiente apartado.

4.3. Educación intercultural a través del arte

Al hablar de sociedades donde se atiende la interculturalidad se reconoce el papel fundamental de la educación, la cual como herramienta útil del conocimiento genera

²⁰⁷ Giménez/Malgesini, 1997: 307.

²⁰⁸ Garrido del Sas/Moreno/Monteros/García, 2009: 27.

estrategias de inclusión de la diversidad y mecanismos de socialización que generan diálogos entre distintos, al mismo tiempo que conflictos, pero es en el diálogo y en el externar las opiniones que se va generando la acción transformadora de la conciencia que promueve la educación.

Actualmente, podemos mencionar que esta educación intercultural poco a poco ha ido ganando terreno y en el arte podemos recordar como señala Quijano Valencia que:

El conocimiento experto propio del saber occidental, el proceso acumulativo de riqueza material, y la supuesta superioridad de la cultura europea, serán los tres ejes autoproclamados como universales, totalizantes y hegemónicos, destinados a conquistar y normalizar los paisajes culturales y biofísicos extraoccidentales.²⁰⁹

La enseñanza del arte se ha centrado en lo occidental y toda su historia, dejando de lado o incluso nombrando artes menores otras expresiones que no se ajustan a sus modelos, afortunadamente el pensamiento crítico contemporáneo en el arte ha ido modificando las visiones conservadoras y anquilosadas que buena parte de la sociedad y de sus ejecutantes entendía por arte. La importancia de la enseñanza intercultural tiene en mente algunos alcances que es importante mencionar y que contrastan con paradigmas cerrados, enuncio a continuación una serie de puntos que nos pueden ayudar en esta reflexión: el primero una visión menos individualista en el arte, en la actualidad la enseñanza del arte nos convoca a reflexionar la posibilidad del trabajo en equipo, dúos, o incluso en las prácticas artísticas de arte político, arte relacional, colectivos, arte participativo, etcétera, dejando de lado la idea de genio creador, por ejemplo, para dar paso a una humanización de los creadores.

Segundo, una visión menos etnocéntrica en la enseñanza del arte, la cual puede entenderse desde este fenómeno y deriva en creer que una manera de hacer arte es mejor

²⁰⁹ Quijano Valencia, 2002: 13.

que otra, o que una cultura es mejor o superior que otra; la enseñanza intercultural del arte ocupa la multiplicidad de expresiones de grupos culturales para el enriquecimiento del conocimiento y de las maneras de entender la realidad, así como el relativismo cultural que podemos entender como señalan los autores Cruz; Ortiz; Yantalema y Orozco:

Es la cualidad o punto de vista por el que se explica la representación del mundo, los valores, las prácticas o creencias de un grupo social, en relación a los valores de su propia cultura. Esta ideología protege el vigor y la riqueza de todo régimen cultural y rechaza cualquier estimación absolutista, moral o ética de los mismos. Esta se confronta al etnocentrismo y al universalismo cultural de forma positivista que asevera la presencia de valores, juicios morales y comportamientos con valor absoluto ajustables a toda la humanidad.²¹⁰

En otras palabras, el relativismo cultural ayuda a combatir las visiones universalistas y etnocéntricas de las culturas, previendo de un punto de vista autocrítico de nuestra propia cultura, nos hace conscientes de los muchos prejuicios que tenemos, esto genera conflictos, pero como he mencionado también es parte para la reflexión y el diálogo que genera consenso al comprender la complejidad que implica la convivencia. Y un tercero, que en la enseñanza del arte es la visión androcéntrica entendida como:

La organización de las estructuras económicas, socioculturales y políticas a partir de la imagen del hombre; un enfoque que fundamenta las experiencias humanas, el protagonismo de la historia y el desarrollo desde una perspectiva masculina. Conlleva a la invisibilización de las mujeres, de sus experiencias y de sus aportaciones (ginopia).²¹¹

En otras palabras, la visión de los hombres es la más visibilizada en la historia del arte y ha ocultado la labor de las mujeres, en la actualidad esto se ha ido modificando y es un

²¹⁰ Cruz/Ortiz/Yantalema/Orozco, 2018: 180.

²¹¹ Lineamientos Generales para la Igualdad de Género, 2013.

punto por tratar en la educación intercultural del arte, como lo indican María Cecilia

Fernández y Patricia Baeza en su lectura de tres diferentes autores:

El androcentrismo en el discurso escolar se explica, a juicio de Fernández Valencia [...], porque gran parte de la historiografía no amplía su objeto de estudio y excluye el protagonismo social de las mujeres. Por su parte, Marolla y Pagés [...] y García [...] plantean que la investigación historiográfica registra avances sustanciales en la visibilidad de las mujeres; sin embargo, estos no logran transferirse a la enseñanza. Así, la desconexión entre academia y escuela favorece distintas expresiones de androcentrismo.²¹²

El enfoque intercultural en el arte visibiliza a las mujeres y el aporte de la diversidad, brinda la multiplicidad de testimonios de particularidades que se encuentran dentro del colectivo, y estas tres visiones producen un desarrollo e inclusión, condición para la cohesión social.

Principios del enfoque intercultural en el arte

En este punto realizo algunas reflexiones que pueden ayudar a entender los enfoques del modelo intercultural pensados desde la enseñanza del arte y diseño.

Transformar las relaciones de desigualdad y dominación existentes entre culturas diversas a partir de la valoración de la producción local y regional; para transformar estas relaciones es necesario desmontar mecanismos de representación hegemónica evidenciándolos, un ejemplo de ello puedo mencionar es la imagen de lo indígena o de los indígenas desde los medios masivos de comunicación, películas y programas de televisión continúan con estereotipos que se han modificado, sin embargo, continúan mostrando a la población indígena con estos mismos, por mencionar un ejemplo de un estudio realizado por

²¹² Fernández/Baeza, 2018: 254.

Juan Antonio Doncel de la Colina y Carla María Maeda González en el año 2019²¹³, donde le preguntan a jóvenes universitarios cuál es su percepción del personaje *la india María* de María Elena Velazco y encuentran una ambivalencia entre concepciones negativas y positivas de este mismo, otros casos como el del cine actual nos lleva a nuevos planteamientos como en la película *Roma*, película dirigida por Alfonso Cuarón en 2018, donde se traza como personaje principal a una empleada doméstica proveniente de una comunidad indígena, sin embargo, siguen siendo insuficientes en la visibilización de los estereotipos negativos de la discriminación.

Otro de los principios de este enfoque intercultural en el arte es trabajar en, desde, con y para las comunidades, desde la diversidad, por ejemplo, diversidad sexual, de género, lingüística, pluricultural, cosmovisión, etcétera, desde el pluralismo epistémico, con los agentes locales, sociales, trabajos en coautorías, revisando los derechos de autor, desde los valores de la ayuda mutua, intercambio igualitario y simétrico.

Construcción del conocimiento desde la diversidad biocultural y el esfuerzo colectivo: por ejemplo, retomando los saberes ancestrales de la relación de las poblaciones originarias con el medio ambiente, desde la utilización de materias primas, procesos, inspiración, formas, texturas, diseño socialmente responsable, entendiendo el territorio como matriz de significado.

Promover la práctica intercultural no antropocéntrica para respetar la diversidad cultural, social, biológica y ecológica.

Respeto y promoción de la diversidad biocultural. Diseño sustentable, arte de la tierra, arte y diseño rural, participativo, colaborativo, con relación horizontal con las formas de creación tradicionales y artesanales.

²¹³ Doncel de la Colina/Maeda González, 2019.

Promover el uso de las lenguas para la construcción del conocimiento intercultural y el diálogo de saberes. Respetando los derechos lingüísticos para entender otras realidades, a partir del discurso y la diferencia que se entiende en la conceptualización de la realidad, lo que permite una revitalización de la lengua originaria.

Recuperar el sentido de comunidad de los pueblos originarios a nuestro contexto actual. Autogestión y búsqueda de espacios alternativos para circulación de productos como intercambio igualitario y equivalente.

La educación intercultural en el arte toma en cuenta los principios del enfoque intercultural y encamina nociones hacia fines académicos específicos, como son: la investigación, la experimentación y la producción de objetos de arte o diseño. Teniendo en cuenta que como afirman las autoras: Garrido, Moreno, Esquerra, Montero y García: “los mecanismos que se utilizan a través del arte son el análisis, pero también la empatía, las emociones, las evocaciones”.²¹⁴

La educación intercultural se apoya de las emociones y los sentimientos para lograr cambios de conciencia dominantes, va encaminado a un diálogo que se logra por medio de la empatía, la cual podemos entender como señala Ángel Latorre como: “la capacidad ‘para ponerse en el lugar del otro’, se trata, por lo tanto, de la capacidad para penetrar en el mundo subjetivo de los demás y poder participar de sus experiencias”,²¹⁵ dando paso a un diálogo a través de las obras de arte o diseño respectivamente.

²¹⁴ Garrido, Moreno, Esquerra, Montero, García, 2001: 52.

²¹⁵ Latorre, 2004: 40.

Capítulo 5. Estudio de caso: obra de seis egresados de la UIEM

En este apartado inicio con el análisis de Enrique Capetillo y su joyería de autor o contemporánea y con aspectos que tienen que ver en cómo se entiende este concepto en la actualidad, acto seguido el análisis de obra de autoras que trabajan textil como lo es Edith Montoya Pérez y su entendimiento desde el textil sobre el cómo vive su individualidad en ser mujer y tener tradición mazahua seguido de Flor Deyanira Estanislao y su rebozo luto de aroma, y en el performance y temáticas que tienen que ver con el género la obra de Annie Janet Silverio, continuando con Héctor Martínez en su reflexión desde el imaginario mazahua contemporáneo en una revisión de imágenes que nos permiten ver su entendimiento del arte gráfico, y por último el caso de Max Barrera proveniente de la Ciudad de México, el cual se adscribe a los valores de la interculturalidad; y estas manifestaciones me permiten reflexionar algunos aspectos de como los egresados y yo incluido vivimos la interculturalidad desde la realización de obras de arte.

Para este análisis el punto central es encontrar las características utilizadas o desplegadas por los autores antes mencionados para conocer como entienden la interculturalidad, como viven la realidad de las comunidades originarias a las que pertenecen y como en otros casos al llegar a la comunidad toman o retoman valores de esta misma y les permite un diálogo de saberes que se ven reflejados en las obras de arte o de diseño realizadas, tomando en cuenta los valores estéticos de la tradición tanto occidental encontrados en la universidad como en la vinculación con la comunidad. Se ocupan también las imágenes de obra individual, las cuales servirán para entender el contexto sociocultural de creación, el estilo que ocupa cada uno de los autores, así como los contenidos y los valores de estas mismas, la forma, la composición, los materiales y técnicas como las

maneras de hacer que reflejan también su punto de vista que llevan a la experiencia estética

5.1. Luis Enrique Capetillo: Serie de *Joyería erótica del molcajete*

Luis Enrique Capetillo Martínez es originario del municipio de Ixtlahuaca de Rayón, en el Estado de México, el cual colinda con los municipios de Jocotitlán al norte, Jiquipilco y Temoaya al oriente, al poniente con San Felipe del Progreso y al sur con Almoloya de Juárez (véase la figura 35). En su toponimia “Ixtlahuaca, voz náhuatl que significa ‘Llanura, tierra llana despoblada de árboles’. Se encuentra escrita en diversas formas: Ixtlahuaca, Ixtlahuatl, Ixtlahuacan, Yslaguaca, Ystlaguaca”.²¹⁶

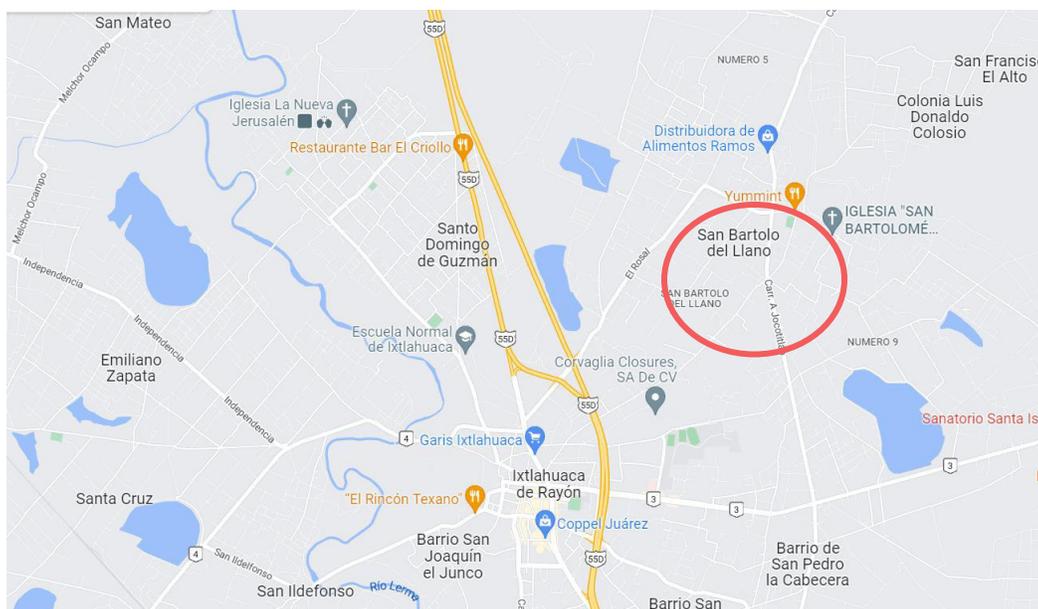


Figura 35. *San Bartolo del Llano*, municipio de Ixtlahuaca de Rayón, Edo. Méx.

El nombre más conocido de Ixtlahuaca es de origen náhuatl, su nombre en mazahua es casi desconocido; continuando con la especificación del contexto del autor de la joyería

²¹⁶ Sánchez Blas, 2014.

menciono que San Bartolo del Llano es perteneciente al territorio del pueblo mazahua; dentro de este se encuentran grupos donde se habla la lengua originaria. Esta contextualización, aunque general, es necesaria para conocer la comunidad y a continuación el mito del molcajete y sus interpretaciones en el sentido erótico, mismo que sirve de imaginario para la creación de la joyería.

El mito del molcajete de la comunidad de San Bartolo del Llano, del municipio de Ixtlahuaca y lo erótico corporal de su lectura.

San Bartolo del Llano es una comunidad pequeña, donde ha perdurado un mito y una costumbre al mismo tiempo que ha pasado de generación en generación, principalmente entre mujeres mayores (suegras) regalan un molcajete a la nuera como símbolo de unión y prosperidad, la asociación de nuera–molcajete, condensa, de igual manera, la posición estructural que ocupan las mujeres durante una etapa de su ciclo vital al cumplir uno de los mandatos de su cultura que era el casarse y convertirse en nuera y por lo general irse a vivir a la casa de los suegros o a su propia casa.

El mito conlleva algunas cuestiones de género que cabe puntualizar en este documento, el mito consiste principalmente en comenzar bien la nueva familia o las responsabilidades de la pareja, cabe destacar que el sistema de producción de la vida dependía de la agricultura, ganadería y actividades que respondían a necesidades básicas, en el caso de los roles de género las mujeres debían cumplir con obligaciones como ser las que alimentan a su marido o hijos o familia, ocuparse de las labores del hogar y permanecer en él, los hombres, por otro lado, tenían un rol de género de ser proveedores y satisfactores de esas necesidades básicas, traer dinero a la casa, o trabajar en las labores del campo, salir a conseguir el sustento trabajando incluso fuera del núcleo familiar y de la comunidad.

Otro de los valores de género que traía consigo el pasar un molcajete a la nuera era que la suegra daba un molcajete nuevo, no estaba usado, y este mismo tenía su comparación al cuerpo de la mujer, la cual era bien vista si llegaba virgen al matrimonio, de lo contrario las suegras le regalaban uno usado como una especie de recalco simbólico que simbólicamente sugería que la nuera no poseía tal valor; El molcajete nuevo como símbolo del cuerpo virgen de la nuera, el cual sería estrenado después de la boda. Sin embargo, aún hay más, y el mito menciona que, si la nuera no aceptaba el molcajete usado, o si la suegra había fallecido antes y la nuera lo tomaba para moler (lo mismo ocurría con el metate) venía la suegra entre sueños a reclamar lo que era suyo, a reclamar a la nuera;

El molcajete ajeno, usado por la suegra, es parte de su anterior propietaria, este es una prolongación de ella misma que persigue, fantasmagóricamente a la nuera que usufructúa sus servicios, que persigue en los sueños el objeto de su propiedad.²¹⁷

La alusión a lo erótico tenía que ver con el momento de estrenar el molcajete, haciendo la comparación con estrenar a la virgen en la sexualidad, la suegra pasa las responsabilidades de cuidado de la mujer y de las labores que consideraban propias del sexo femenino como la reproductiva, el sonido del molcajete como alusión a la relación sexual, el molcajete como vagina y el tejolote como pene simbólico, que en su unión forman un jugo que es la vida misma, en alusión al acto de moler.

Luis Enrique Capetillo, menciona que su intención con este mito no es meramente un interés antropológico, sino que toda esta información le sirve para nutrir su imaginario, las formas, traducir a otro lenguaje metafórico y dar una relectura de este.

²¹⁷ Capetillo, 2019: 45.

Sentir el cuerpo, sentir la joyería

El campo de la joyería ha sido estudiado con mayor énfasis en épocas recientes, la joyería cuenta con una amplia historia a lo largo de la humanidad como una disciplina pensada desde la antigüedad como una tarea artesanal, la cual tenía diferentes niveles de jerarquía en las sociedades pretéritas, me refiero a que tenía diferentes diseños dependiendo de jerarquías sociopolíticas de la sociedad a las cuales servía, pensada esta como símbolo de ostentación y de poder; en sociedades africanas como lo ha estudiado la antropología simbólica era ocupada con fines rituales, de transición de etapas y en un sentido mágico-religioso, además del estético, en contraposición con la idea de ostentación.

En América y en los pueblos mesoamericanos precoloniales también se puede observar el sentido jerárquico y ritual además el estético como ejemplo la información rescatada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) sobre las costumbres Mayas de diversas ciudades, sin embargo, es hasta el siglo XIX donde se comienza un cambio hacia un uso cotidiano de la joyería, dado que se populariza como moda al alcance de cada vez más personas, como alude Ana María Cabral Almeida:

desde el siglo XX muchos artistas crean joyas, desconfigurando algunos territorios tradicionales del arte. [...] surge un tipo diferente de joyería que se autonomiza [...] corresponde a la joyería contemporánea, a sujetos autoconscientes, que crean una matriz de escritura simbólica y lenguajes críticos que siguen otros caminos.²¹⁸

Estos caminos fueron trazados por las vanguardias artísticas, con las múltiples posibilidades de expresión surgidas, estos campos también influyeron a la joyería, sin embargo, es con los análisis de la obra de Marcel Duchamp cuando se genera otra lectura

²¹⁸ Cabral Almeida, 2014: 9.

que continuó la ampliación de las posibilidades de entender el arte, en la joyería también paso algo similar, como señala Cabral Almeida:

una *nueva joyería*, una vanguardia nacida en los años sesenta [...] Un núcleo de joyeros piensa la joyería como posible portadora de significados simbólicos, libres de cualquier regla u orden, tal y como lo hace el arte. Reconfiguran y sobredimensionan las formas. No trabajan para adornar el cuerpo, o sea, para engalanar o estetizar, sino que refieren simbólicamente el cuerpo, o argumentan al propósito del cuerpo, tal como sobre otros temas de la vida y del mundo, según cada tema despierta la sensibilidad de los joyeros. Nos proponen experiencias estéticas de naturaleza reflexiva.²¹⁹

Este cambio en el paradigma de entendimiento de la joyería que trajo consigo el arte llamado conceptual modificó la manera de trabajar y de ocupar distintos elementos en la joyería como son materiales que no se consideraban preciosos o dignos de trabajar como lo eran los cristales, los metales como el latón, el cobre, el hierro, y que a partir de los años sesenta van a modificar una parte sintáctica de la realización manual; en la parte del pensamiento, se va gestando poco a poco una idea de lo contemporáneo, lo que es distinto a la idea moderna positivista, hay una relectura de lo que se había entendido por arte y una apertura a una gama de posibilidades, que muchos críticos mencionaron como dice un refrán popular “lo nuevo es lo viejo bien olvidado”, sin embargo, podemos matizarlo y mencionar que una parte podía ser cierta, y otra correspondía con los adelantos tecnológicos del momento; se vuelve a explorar la joyería y su relación con el textil, la joyería y su relación con las formas ergonómicas y con las formas no ergonómicas que sobre todo observamos en la joyería contemporánea de autor, el uso de materiales efímeros, de materiales plásticos y de elementos no convencionales de volumen. Todo ello fue modificando una visión de la realidad del diseño y algunas implicaciones como las del arte influyendo al diseño y también

²¹⁹ Cabral Almeida, 2014: 9.

se dio la relación a la inversa, el diseño influyendo al arte, entrando también otras disciplinas para diversificar puntos de vista; estos fueron cambios que desestabilizaron, sin embargo, se establecieron también otras lógicas como la del mercado del arte y la especulación.

Sobre este planteamiento, la autora Ana María Cabral entiende la joyería contemporánea como:

un discurso estético que genera un mestizaje entre arte y artesanía. Sobresalen intenciones de comunicar a través de discursos creativos que reconcilian razonar y hacer, como un juego desinteresado de formas de poder. A través de actitudes emancipadas, entre políticas en tensión, entre consensos y disensos, se configuran modos de reparto de lo sensible en una plataforma perceptiva, constituida como una arena discursiva y de aprendizaje. [...] proponen experiencias estéticas en las que sentimos con el tacto y también razonamos. Recibimos a través de ese u otros sentidos—el oído, el paladar, etc.— las formas, las impresiones o sensaciones externas.²²⁰

Como vemos el pensamiento sobre la joyería contemporánea y la joyería llamada de autor modificaron maneras de entender la joyería, integrando una diversificación de materiales; cambió también al diseñador–artesano el cual puede formarse ahora en academias, modificando su tradición y dando un giro a la idea de artesanía del lugar despectivo o menor que sociedades en su lectura elitista así manifestaron; ha sido ardua la labor de la experimentación en el campo de la química de los materiales ayudado de la ciencia y todo ello ha dado paso a la modificación de lo que se denominó como ocular centrismo, el cual centraba todos los trabajos como solamente agradables al ojo, olvidando los otros sentidos y otro tipo de manifestaciones que como hemos visto también configuran la experiencia estética, en este uso se redescubrieron las figuras retóricas como señala Ana María Cabral Almeida Campos: “metáforas, citas o campos de sinécdoque a través de

²²⁰ Cabral Almeida, 2014: 9.

los que las partes se relacionan con el todo y/o el todo con las partes[...]”.²²¹ En otras palabras, se ocuparon estas figuras como otra estrategia para la realización de obras de arte y diseño; en la actualidad hay una joyería que es experimental, multidisciplinaria y tiene una relación con la ciencia.

Para el presente análisis retomo algunas de las características del paradigma de la cognición corporeizada de la dimensión afectiva y también un esquema que he tomado de Deyanira Bedolla²²², el cual es una elaboración que hace esta autora donde mezcla elementos de las manifestaciones y necesidades psicológicas, que determinan códigos de elección, los cuales se manifiestan cuando compramos o nos agrada un producto, estos estudios de la cognición y de la psicología de la percepción como he mencionado han sido ocupados más en áreas como es el diseño industrial y el marketing, de ese esquema he tomado una parte y he añadido algunos elementos que a mi parecer enriquecen al esquema y a continuación pongo los dos para acto seguido analizar los elementos de la joyería.

En este esquema Deyanira Bedolla nos manifiesta algunas de las implicaciones del ámbito psicológico del individuo, según esta autora al momento de elegir un objeto, y tener eso que en el marketing han tomado como hacer que el usuario tenga una experiencia afectiva con el objeto a comprar, entran en juego: las emociones, que para esta autora son solo tres, la alegría, el afecto y la tristeza, piensa los sentimientos como la seguridad, protección, consuelo y placer y una dimensión del deseo la cual se expresa en autoestima, pertenencia, estatus, confort, reafirmación; estos están también influenciados por la edad del

²²¹ Cabral Almeida, 2014: 9-10.

²²² Bedolla Pereda, 2002: 27. Figura nueve encontrada en el apartado 2.7. “Los sentidos y la individualidad humana”, de la tesis de doctorado de la autora cuyo título es *Diseño sensorial: Las nuevas pautas para la innovación especialización y personalización del producto*.

usuario, el sexo, la personalidad, y por ámbitos sociales, culturales, y al final el núcleo familiar y el ambiente, denominados como ámbito interno y externo respectivamente.

Este esquema es útil y complejo y me he basado en sus aportaciones para realizar una variación, la cual consiste en subrayar la importancia del ambiente, como el ámbito donde se tiene interacción para establecer significados, en el ambiente se incluye lo sociocultural, las convenciones lingüísticas, de escritura, costumbres, tradiciones y maneras de entender la realidad (véase la figura 36).

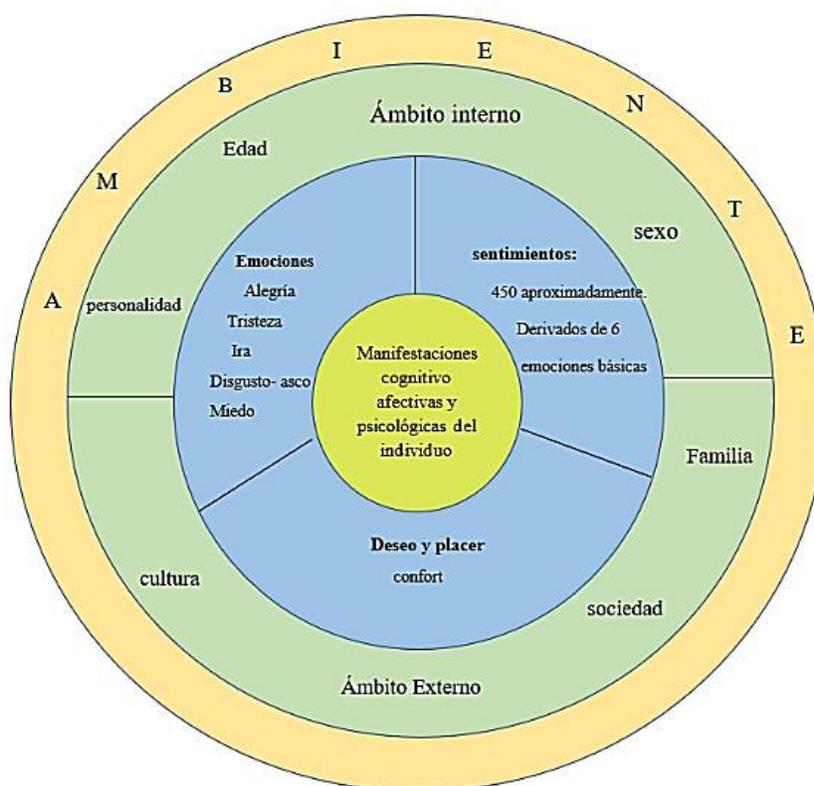


Figura 36. Esquema de las *manifestaciones cognitivo-afectivas y psicológicas del individuo*.

Todo ello influye en gran medida sobre los individuos y en la creación de su identidad, así como el ámbito familiar en el cual nos desarrollamos; después el ámbito individual donde se encuentran aspectos que tienen que ver con la propia cognición, nuestra

personalidad, edad y sexo también forman parte importante de las manifestaciones cognitivas y afectivas, esta última integrada por las emociones; siguiendo la idea de Damasio podemos comprender que

tenemos emociones primero y sentimientos después porque la evolución dio primero las emociones y después los sentimientos. Las emociones están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo, y de este modo pudieron persistir fácilmente en la evolución.²²³

Analizo los elementos de la serie de joyería de cuatro anillos de Luis Enrique Capetillo; inicio con la obra *anillo composición 1 molcajete*, el cual tiene una base cuadrada, limada en la base, y por dentro de la lámina está una textura embutida, la cual consiste en una superficie rugosa, pero no áspera, esta base cuadrada tiene entonces un motivo de joyería de autor en el cambio de base, sobre el cuadrado una media esfera también embutida y en los cantos repujado y calado para evitar cualquier filo y llegar a herir la mano o los dedos, en el centro un círculo que recuerda el tejolote, o mano del mortero—molcajete; en una plática con el autor, este mencionaba que hacía el juego de abstracción parecido a un pezón femenino, recalcando así aspectos de erotismo que no son explícitos (véase la figura 37).

La superficie del anillo invita a acariciar con los dedos la circunferencia y tocar cada textura, las medidas de este son de 3 centímetros de ancho, una medida estándar y 1.8 centímetros, los materiales utilizados en este anillo son plata denominación 925, lo que significa que son 92.5% por ciento pura; las técnicas de manufactura en este anillo son: repujado, el cual consiste en dibujar ornamentación y esgrafiar, quitar material y luego bruñir o suavizar, también se realizó con técnicas de embutido el cual podemos entender

²²³ Damasio, 2009: 34.

como la aplicación de presión por lo general de un dado hidráulico haciendo que la plata tome la forma de la base, en este caso la forma de cuenco, y por último el calado que consiste en hacer perforaciones en una placa de metal para luego con la ayuda de una segueta especial para la joyería se va haciendo una horadación, siguiendo la forma, el peso de este anillo es de 7.88 g; se compone de figuras geométricas como podemos observar en la misma imagen de un cuadrado, y un círculo tanto de la circunferencia del anillo como de la parte central. En su terminación posee un acabado espejo en las partes más lisas, y en el centro del anillo y también partes de mateado, en la parte interior del cuenco.



Figura 37. Anillo de composición 1 molcajete.

En la segunda obra: *anillo composición dos molcajete* podemos observar una forma similar a la anterior, sin embargo, la dificultad del mateado y el pulido es diferente, tanto en la superficie como en el círculo denominado perla, el cual tiene una cinta pulida,

circunferencia cerrada y se realiza un contraste con el repujado, el calado y el mateado para dejar texturas muy sutiles, pero que son muy contrastantes al tacto; el orificio para el dedo es circular (véase la figura 38).



Figura 38. *Anillo composición dos.*

En este anillo podemos ver la parte circular externa está pulida, mientras que su cara interna está mateada y la esfera del centro también por ello la textura rugosa y en la franja central pulida, logrando contrastes de luz y textura; sus medidas son de largo 3.5 centímetros y de ancho 2 centímetros; por ello sus formas más compactas, está elaborado en plata 925, el

autor empleo las técnicas de repujado, embutido, calado, mateado y su peso es de 7.12 gramos en esta exploración lo visual y lo táctil se encuentran en la composición.



Figura 39. *Anillo composición tres.*

En el anillo *composición tres* el autor realiza una forma esférica parecida a un cascabel (véase la figura 39), el cual en su interior tiene un acabado espejo con espacios mateados, dos esferas de plata cuelgan en su interior y al movimiento generan sonido, el cual es de tono sutil, la base del anillo es semicircular y es moldeable al dedo, su aspecto es misterioso, e invita a tocar su superficie pulida, lisa, resbaladiza incluso, las medidas de este anillo son de 4 centímetros de largo y 2.5 centímetros de ancho, la plata 925 es empleada

con técnicas como el repujado, embutido, calado y mateado, cuyo peso es de 11.06 g; como se puede observar en la imagen, la unión entre la base y la esfera es muy sutil.

Finalmente, el último anillo de la serie el *anillo de composición cuatro* se estructura de figuras geométricas, tiene una base circular, dividida por textura embutida y mateada contrastando con una línea central pulida y lisa (véase la figura 40), este anillo aparte de la forma más reconocible del molcajete, tiene en su abstracción al movimiento, asemejando el mismo que se hace para moler en el molcajete, la esfera que se encuentra sujeta por esta línea sirve para dar movimiento, generando sonidos sutiles, algunas texturas corresponden a una parte realizada con mateado, generando así incluso contrastes de colores, utilizar un mecanismo logra una experiencia diferente; sus medidas son de largo 3.2 centímetros, y de ancho 2.2 centímetros. ocupando plata 925, las técnicas empleadas son repujado, embutido, calado, mateado y tiene un peso de 8.87 gramos.

La joyería de autor de Luis Enrique Capetillo genera una experiencia multisensorial al portarla, las formas y las texturas están hechas para ser tocadas y sentidas por el usuario, al generar sonido, esta joyería tiene en sus fundamentos un enfoque intercultural al tomar de la tradición y estética del pueblo mazahua formas y motivos, y también de la actual búsqueda de las artes en sentido occidental la investigación de la joyería que incipientemente denominamos joyería multisensorial, crear una experiencia a través de los sentidos humanos.



Figura 40. *Anillo composición cuatro.*

La experiencia de interacción con las obras produce sentimientos, fantasías y diversión en cierto sentido.

Podemos mencionar que las posibilidades de la relación entre ciencia, cognición y arte contienen múltiples posibilidades de decir que ayudan a generar experiencias estéticas desde diversas soluciones plásticas y de diseño.

A continuación, se presenta el siguiente estudio de caso: una obra textil.

5.2. Edith Montoya Pérez: textil *Na mbe'e/Tejida estás*

Edith Montoya Pérez es originaria del municipio de Jocotitlán, el cual en su territorio cruza con el municipio de San Felipe del Progreso en el Estado de México, donde se encuentran grupos de pueblos originarios mazahua y otomí principalmente, donde la elaboración de textiles todavía guarda conocimiento de saberes tradicionales en su simbología y esto le ha permitido un acercamiento desde el telar de cintura que su abuela le comenzó a enseñar.

Para contextualizar más sobre este lugar menciono que San Miguel Tenochtitlán (véase la figura 41) es una comunidad que tiene según el Censo de población y vivienda del 2020:

69 264 habitantes, existen 92 hombres por cada 100 mujeres, [donde la] población que habla lengua indígena (3 años en adelante) es el 3.43 % [la] población que no habla español de los hablantes de lengua indígena [corresponde a un] 0.84 % [las] lenguas indígenas más frecuentes [son] mazahua 92.7 %, otomí 3.4 % [y la] población que se considera afromexicana negra o afrodescendiente 0.89 %.²²⁴



Figura 41. Mapa de localización de San Miguel Tenochtitlán.

²²⁴ Panorama sociodemográfico de México, 2021.

Los datos anteriores sirven para contextualizar tanto lo que ha acontecido con las mujeres dentro en el municipio como para la presente obra que se analiza, la autora hace una reflexión sobre los cambios de roles de género que tuvieron las mujeres de su comunidad. Estos cambios los repasa a partir de tres fenómenos principalmente, el primero es la migración, el segundo es la tenencia de la tierra, y por último los roles de género de la mujer, donde uno de ellos era el producir ropa para la familia y realizarla en telares de cintura, pedal, de mesa o verticales principalmente; había una fuerte tradición textil que con los cambios de la modernidad han ido disminuyendo, la obra *Tejida estás* representa estos acontecimientos al menos en su detonante artístico.

A continuación, la reflexión de estos tres fenómenos que tienen relación con la mujer mazahua y comienza con una cita de Lourdes Romero Navarrete acerca del reparto agrario:

En México, ejidos y tierras comunales fueron instituidos en el artículo 27 de la Constitución Política de 1917, su formalización derivó del amplio movimiento social detonado en 1910, que además de reivindicar el derecho a la tierra, reclamó el reconocimiento a formas ancestrales de organización comunitaria.²²⁵

En el Estado de México también el reparto agrario se comenzó en 1917, poco a poco se fueron entregando tierras del centro del estado a sus periferias, en el municipio de Jocotitlán, la repartición de ejidos comenzó en 1917 y concluyó en 1950 con el lema revolucionario “la tierra es de quien la trabaja” (que era una idea que se tomó a síntesis del Plan de Ayala) se socializó en ese momento histórico las injusticias del sistema que podemos pensar todavía marcado con una tradición colonial en sus estructuras de poder jerárquicas. A demás, se comienza un reclamo de reconocimiento de la organización

²²⁵ Romero Navarrete, 2015: 218.

comunitaria, dado que con estas maneras otras de organizar a las comunidades se notaba un cambio más evidente, en otras palabras, había menos fuga de capital y se abordaban problemas desde la propia cosmovisión o entendimiento del problema por la comunidad; como menciona Osiris López Matos:

Durante el Siglo XX se promovió un amplio espectro migratorio de la comunidad a Estados Unidos de América, pues a causa de la primera y segunda guerra mundial y el reclutamiento de sus habitantes al ejército estadounidense se generaron vacantes para la producción económica. En la región mazahua y en el país los hombres fueron movilizados a través del programa Ex braceros para emplearse en la producción de verduras; por su parte, la migración femenina se dio principalmente a la ciudad de México para emplearse como trabajadoras domésticas.²²⁶

Las comunidades indígenas, las cuales eran las más marginadas y con una economía precaria, fueron las primeras en ser pensadas para suplir en las labores de agricultura en Estados Unidos, sin embargo, las políticas de este mismo llevaron a la creación de visas para entrar al país a trabajar, la migración ilegal se convirtió en delito y se castigaba con cárcel. Como lo menciona Jorge Durand y Douglas Massey²²⁷, el conflicto de la segunda guerra mundial significó otra etapa de contrataciones masivas de mexicanos, se implementó el programa Bracero mismo que amparaba alrededor de 50 mil trabajadores mexicanos en los territorios de California y Michigan y que en 1952 con el aumento de los inmigrantes indocumentados se hizo la ley de Inmigración y nacionalidad, la cual fue una continuación de las anteriores que calificaba como delito la migración sin documentos.

Otro de los fenómenos que trajo consigo el que los hombres principalmente de muchas de las comunidades indígenas y en específico el de San Miguel Tenochtitlan, de donde es originaria la autora, fue que las mujeres tuvieron que tomar los lugares de los

²²⁶ López Matos, 2017.

²²⁷ Durand/Massey, 2009.

hombres para continuar con el cuidado de las tierras o mantener a la familia, las mujeres comenzaron a tener un rol más activo y protagónico dentro de la comunidad y la organización de las mismas, así como la lucha por sus derechos, muestra de ello es la reunión que sustentan en Villa de Allende y que el activista e historiador Julio Garduño Cervantes en su texto *El final del silencio* rescata varios documentos donde se establece el pensamiento de muchas mujeres indígenas en su mayoría:

Llamado a las mujeres mazahuas
Somos más de la mitad de la población, y no podemos, no queremos ya permanecer ajenas a la lucha de nuestro pueblo. El movimiento indígena Mazahua reclama nuestra ayuda, pide que nos sumemos a la causa como elementos activos, junto a los hombres y no bajo sus órdenes. Tenemos que hablar, decir nuestra palabra, defender nuestros derechos, como seres humanos y como mujeres.²²⁸

De estas palabras rescato el empoderamiento de las mujeres desde varios ámbitos, el primero, se dan cuenta que son la mayoría en el territorio, por tanto, se entienden con la responsabilidad de tomar decisiones para el territorio como para su comunidad, de las costumbres coloniales donde la mujer no tiene voz ni voto tienen también que modificar ese pensamiento, por la complejidad del momento, se toma la decisión de ir en contra de la costumbre de estar atrás del hombre y respetar lo que ellos decidan así ellas no estuvieran de acuerdo, por eso cuando dicen “junto a los hombres y no a sus órdenes” se va entendiendo este tomar la palabra, tomar la acción, al igual cuando mencionan “defender nuestros derechos como seres humanos y como mujeres” hace referencia a esa lectura y entendimiento de las leyes que se habían gestado en las luchas anteriores y que se encuentran en la constitución oficial y que se suponía eran partícipes, pero en la práctica no se realizaban del todo. Continuando con un extracto del mismo texto se menciona:

²²⁸ Garduño Cervantes, 1983.

Nosotras enseñamos a los niños a hablar mazahua, les contamos todos los cuentos que nos contaron, les cantamos los cantos que nos cantaron de niñas, les enseñamos las costumbres y conocimientos que forman nuestra herencia cultural mientras los hombres andan ocupados con sus trabajos, con sus luchas diarias, y a veces se van lejos por muchos meses a buscar el sustento, porque ya la tierra no produce lo suficiente, o nos quedamos sin tierras [...] Nosotras las mujeres mazahuas pertenecemos a una clase explotada, a una etnia explotada y muchas veces a un sexo explotado, porque hay hombres que imitan las malas prácticas de los mestizos y nos golpean, se emborrachan y cargan el mayor peso del hogar sobre nuestras espaldas.

Y ya que la mujer es la que más defiende las tradiciones, el muro más fuerte con que chocan los que intentan destruirnos, debemos preocuparnos también por la educación de nuestros niños, porque a veces en la escuela les enseñan a despreciar todo aquello que nosotras les enseñamos a amar, y así dejan de creernos [...] Debemos denunciar a las autoridades y al Consejo Supremo Mazahua, a los maestros que dicen a nuestros hijos que hablar mazahua es una costumbre bruta, que no se debe creer en aquello porque es superstición, y lo que les prohíben es justamente la práctica de nuestros valores[...].²²⁹

En el párrafo siguiente mencionan la labor de las mujeres en la enseñanza de la cosmovisión, las tradiciones y son las que más han hecho resistencia al continuar usando sus trajes típicos y hablar la lengua originaria, sin duda la labor de las mujeres es evidente incluso hasta nuestros días, reconocen su condición de desigualdad de género y en el pronunciamiento también denuncian la violencia de la que han sido objeto desde hace mucho tiempo, por las malas prácticas de los hombres, se emborrachan y cargan el mayor peso del hogar en nuestras espaldas, en las comunidades son muchos los relatos de mujeres que han sido golpeadas, violadas, explotadas, que tienen que sacar a su familia adelante porque la mujer mazahua ha sido tres veces discriminada, por ser mujer, por ser indígena, y por ser tomada como objeto, ellas mismas denuncian la falta de tacto de la educación occidentalizada con el proyecto de nación unificada que la modernidad pensó como el mejor

²²⁹ Garduño Cervantes, 1983.

camino y con prácticas punitivas por parte de los maestros los cuales no alcanzaban a distinguir el valor de la diferencia, el valor de la cosmovisión.

La mujer es también parte de la economía del hogar y la comunidad, y no debe por eso ser marginada de las decisiones. Allí donde la mujer ponga su fuerza de trabajo tiene que poner también su pensamiento, sus puntos de vista, plantear sus problemas. Sólo ese camino lleva a la liberación [...].

No somos débiles; sin nuestra fuerza no habría vida, sin nuestra resistencia la cultura mazahua hubiera tal vez desaparecido. Solo nuestra paciencia hace que nuestros hijos no vuelvan la espalda a nuestra historia. San Felipe Santiago, Municipio de Villa de Allende; 15 de febrero de 1981[...].²³⁰

Por último se incluyen en el sector económico, concluyen que como fuerza de trabajo y mantener parte de la economía local su opinión cuenta, se debe entender esta problemática más allá de la idea que solo los que trabajan fuera del hogar tienen derechos o que el trabajo del hogar, en ese entonces y en tiempos pretéritos no se pensaba como tal, es por ello que es importante recalcar que la fuerza de trabajo de las mujeres significó una conquista en el reconocimiento de su labor, se reconocen también con la fuerza necesaria que implica la maternidad, que va más allá de un rol social reproductivo o con valores católicos religiosos, sino que va más allá en el cuidado legítimo de sus familias.

Más adelante sé [...]gestaron movimientos que luchaban por la reivindicación de los derechos de las comunidades originarias y el más conocido a nivel nacional, en 1994 el levantamiento del EZLN mismo que concluyó con los acuerdos de San Andrés en 1996 y con este la reforma a la constitución política al artículo 2º que reconocía al país como una nación pluricultural en 2001, en San Miguel Tenochtitlan la resistencia de las tradiciones se mantuvo de forma silenciosa y muchas veces inconsciente en la tradición oral, en la memoria colectiva y en muchas prácticas cotidianas.²³¹

²³⁰ Garduño Cervantes, 1983.

²³¹ Garduño Cervantes, 1983.

Como hemos visto, los levantamientos de los pueblos indígenas en defensa de los territorios dieron origen a que se hiciera un insipiente intento por reconocer a la nación mexicana como diversa, y como menciona la autora en la cita, la resistencia de las tradiciones y cosmovisión se mantiene sigilosa e inconsciente en la tradición oral.

Otro factor importante en la memoria colectiva de San Miguel Tenochtitlán es su ubicación entre dos elevaciones montañosas, Nirixú (Cerro de San Miguel) el cual, por ser una elevación horizontal es identificado como un ente femenino y Nguemore (Volcán de Jocotitlán) por tener una estructura erguida verticalmente se identifica como masculino, son protagonistas de una leyenda que se cuenta en la comunidad, pues los habitantes narran que Nguemore le propuso matrimonio a Nirixu, sin embargo, ella se negó rotundamente a comprometerse con él, este, enfurecido le quitó sus árboles por tal atrevimiento siendo esa la causa de que el cerro de San Miguel se quedara sin árboles; dicha historia enmarca una ideología de empoderamiento femenino que consiste en la negación a un matrimonio forzado a pesar de una pérdida considerable.²³²

En la lectura de la autora de esta leyenda menciona un empoderamiento de las mujeres de su comunidad, conocimientos que la tradición oral que tienen todavía resonancia, pero la misma autora también se da cuenta de las dificultades para entender la cohesión de la comunidad porque la lengua originaria se ha dejado de practicar paulatinamente, menciona:

En la actualidad el resurgimiento de la identidad de los pueblos originarios, la lengua ha dejado de ser una determinante, pues, como comenta Antolín Celote:

En ocasiones este no es útil para saber la adscripción social y étnica del grupo, ya que muchos mazahuas que no hablan la lengua de sus ancestros se identifican con el grupo al emplear otros elementos culturales [...] el derecho a la tierra, las ceremonias del ciclo agrícola, la reparación, consumo de los alimentos y la cosmovisión del mundo.²³³

Si bien esta tradición oral y ritual heredada ha permitido la resistencia de parte de la

²³² Montoya Pérez, 2020: 11.

²³³ Celote, 2000: 15-18.

cosmovisión del pueblo mazahua, también es cierto que el fenómeno de la pertenencia a la comunidad se ha complejizado y no solo el hablar una lengua da cuenta de este cambio o de la adscripción que uno puede tener a un pueblo originario, aunada al proceso de modernidad, los cuales han impactado en la realización del textil y también en la reconfiguración de los roles de género de la mujer mazahua.

Durante la década de los 80 se instaura la zona industrial de Atlacomulco, justo a 10 minutos de la comunidad de San Miguel Tenochtitlán, en ese entonces la comunidad comenzó a emplearse allí, por lo que se desplazaron actividades económicas tradicionales como el raspado de pulque, los tejidos en telar y la agricultura, además de mostrar un pronto desplazamiento de la lengua originaria.²³⁴

Todos estos cambios políticos, económicos, de migración fueron modificando las relaciones sociales de las comunidades cercanas a los centros industriales como lo es Atlacomulco, un punto a resaltar es el desplazamiento del textil, muchas mujeres dejaron de ocupar el telar de cintura o el telar de mesa y lo cambiaron por emplearse en maquiladoras.

El tejido en el telar ya sea de cintura o a mano fue una actividad que en su mayoría realizaban las mujeres, estas realizaban un tejido llamado *quexquémel* para cubrirse. (véase la figura 42)



Figura 42. *Quexquémel* tradicional de San Miguel Tenochtitlan.

²³⁴ Montoya Pérez, 2020: 11.

Sin embargo, no era algo exclusivo solo de este sector de la población, algo que señala Edith Montoya sobre la actividad textil la comunicación entre mujeres, por ejemplo, en los relatos de historias de vida la autora se encuentra con otras mujeres de diferentes generaciones y se reconoce:

Felicitas Martínez, informante de la comunidad, señala que aprendió a tejer e hilar con su suegra cuando se casó, que la procuraba mucho y que se apuraban a hacer las labores del hogar para sentarse en el portal de casa, a tejer y bordar. Las hijas de Felicitas también salieron a trabajar a la ciudad desde temprana edad y las más pequeñas se emplearon en la zona industrial de Atlacomulco, por lo que ya no les enseñó la práctica textil.²³⁵

Con los cambios en la economía familiar las mujeres salieron a trabajar en diversos ámbitos y como menciona la informante Felicitas, ya no hubo tiempo para poder enseñar la tradición del tejido, del telar de cintura, las mujeres habían cambiado y con ellas y con las luchas de sus predecesoras también lo estaban haciendo los roles de género, los cuales contrastaron el deber ser de la mujer en las comunidades y los sistemas heteropatriarcales y se entendió de otra manera el ser mujer: el término género es denominado por la antropóloga Marta Lamas como “la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y las personas en función de sus cuerpos”.²³⁶

Con estos referentes e historias de vida se nutrió Edith Montoya Pérez, la cual realizó la obra *tejida estás*, misma que sometió a un concurso de bienal, la séptima bienal de arte visual universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México, en la cual obtuvo un tercer lugar, en este certamen le solicitaron un escrito que diera cuenta de la creación de la pieza, este se encuentra a manera de una narrativa individual misma que

²³⁵ Montoya Pérez, 2020: 25.

²³⁶ Lamas, 2007: 4.

traigo a continuación ocupando extractos para poder entender al final el porqué de la obra realizada y sus implicaciones interculturales.

La ruptura del canon femenil indigenista por Edith Montoya:
Cihuatlampa, el rumbo de las mujeres guerreras reza una fémica de cabello negro largo y lustroso con sahumero en mano hacia el poniente, es el ritual de iniciación de la danza prehispánica, la danza de la resistencia; sonrío porque las mujeres guerreras de la legendaria Mesoamérica existen, permanecen, y se transforman, pues en la zona norte del Estado de México donde habitamos los mazahuas hay una herencia cultural bien hilada, donde la mujer tiene un riguroso apego al hogar, pero este ya no las reprime, las guerreras han podido salir a trabajar, a luchar contra el cáncer, a aprender a los 72 años lo que no aprendieron a los 20, a estudiar lo que no se debe estudiar.²³⁷

Rescato de este extracto del escrito de la autora Edith Montoya algunos puntos a destacar, en primer lugar la ceremonia del saludo de los cuatro rumbos, es una tradición el realizarla antes de ceremonias o en festividades, este saludo, con múltiples variaciones en muchos lugares, en el Estado de México se realiza en la zona mazahua y tiene por objetivo dar gracias y pedir permiso a los cuatro rumbos para realizar una convivencia o agradecer un ciclo, se ocupa un círculo adornado de flores, frutas, sahumero y las mujeres y hombres que participan utilizan su vestimenta típica, la cual solo la ocupan en ocasiones especiales al menos eso nos indican.

Un fragmento más de la leyenda de las mujeres guerreras inicia cuando la profesora Reina Rayón Salinas me entrega el telar urdido listo para tejer; al llegar a casa lo ato a una columna y comienzo a tejer, entonces sale mi padre al corredor y mira el telar incrédulo, cuenta una hermosa historia de mi tatarabuela, hincada en la misma columna que yo me he colocado, cuenta el tiempo en que su abuela pasaba tejiendo mientras él jugaba y escuchaba la bondadosa filosofía de Fidencia, su abuela, la buena, la gentil; Fidencia siempre profería bendiciones como respuesta a las maldiciones, profesaba tolerancia y respeto, en su cocina siempre había comida para las visitas, bajo su mágica faja roja siempre había una moneda para su nieto, su

²³⁷ Montoya Pérez, 2020: 55.

boca poseía la gentileza encarnada y en sus benditas trenzas de plata se entrelazaba la sabiduría absoluta.²³⁸

De esta cita extraigo el telar de cintura, el cual es un intrincado sistema para tensar los hilos, este consta de las siguientes partes:

- Mecapal, lo que hace tensado en la espalda, puede ser de cuero o de hilaza delgado.
- Varillas de paso
- Machete o *tzotzopastli*
- Rollos y cuerda para atar a poste, o árbol
- Bastidor de ancho de la tela
- Varas de lizo
- La ensartadera o lanzadera

Los cuales se aprecian en la siguiente imagen (véase la figura 43):



Figura 43. *Telar de cintura.*

²³⁸ Montoya Pérez, 2020: 55.

Otro día más frente a mi imponente telar teñido de negro añil y escarlata sangre de grana, ahora es mi tía que detiene su paso apresurado, mi tía, la que tuvo que trabajar para darles no otra cosa más que la vida a sus hijos, la que es bien mazahua cuando revive a Fidencia y desde luego ya no usa trajes típicos; ahora viene la sobrina, la de 8 años, la que descubre la tradición tejida y hace tantas preguntas como tantas respuestas puede haber sobre el telar. Quien ahora se sienta a mi lado y revive a su abuela es la brillante odontóloga con cigarro en mano, a la que un título honorífico no le impide hacer tortillas.

Pero el telar no es tan fácil como lo hace parecer la maestra Reyna, no se queda en las interesantes anécdotas, esta vez el telar me exige paciencia, disciplina, perseverancia, las fibras de la urdimbre teñida de negro se rompen una infinidad de veces, tengo que atarlas, continúan rompiéndose... casi renuncio, pero miro las fibras en color rojo granate que permanecen resistentes, fuertes, bien hiladas, persisten, prevalecen... vuelvo a atar, vuelvo a tejer.²³⁹

El proceso del teñido de la lana con los tintes naturales como la grana cochinilla es usualmente ocupado en los textiles mazahua, la misma autora muestra algunas fajas que su abuela le mostró para que viera los colores que se obtienen del proceso de la obtención de este hongo que le sale al nopal, y que en los espacios de la casa antes tenían las mujeres, el proceso consistía en infectar un nopal con grana cochinilla y tener lo cerca para poder extraer el hongo, secarlo, triturarlo y después poner agua a hervir para verter la cochinilla y posteriormente poner la lana a hervir en la mezcla de color, secar y tejer.

Tejo, miro, ese telar también soy yo apostando todo por una utópica licenciatura en Arte y Diseño Intercultural en donde el mazahua vuelve a ser pronunciado, donde el título de Maestro y de Artesano vale lo mismo, donde igual se cita al filósofo y crítico de arte Arthur Coleman Danto que a mi abuela experta en filosofía mazahua Felicitas Martínez Flores.

Me espero cuando mi abuela de 83 años me regala el telar de su mamá, el que ella no aprendió a usar, el que estaba listo para alimentar al fogón. Mi abuela que bien habla el mazahua, la que le heredó una impresionante faja roja a mi madre, quien la enrosca en su cintura ya no para atar una larga enagua tradicional, pero sí como una compañera de lucha diaria.²⁴⁰

²³⁹ Montoya Pérez, 2020: 56.

²⁴⁰ Montoya Pérez, 2020: 56.

El tejer como acto de resistencia ante la modernidad, el reflexionar las luchas y logros de las mujeres de su familia, de su comunidad y la de ella misma, la cual han sus anotaciones recalca el diálogo de saberes que se pretende en el modelo intercultural y como todo ello puede derivar en la creación artística (véase la figura 44), esto también mueve la memoria de los habitantes de su hogar, al verla en el espacio público de la casa, el patio, se acercan, le cuentan historias, le narran sus recuerdos de las abuelas e incluso le regalan un telar que pertenece a la familia.



Figura 44. Proceso de la obra *Na mbe'e/Tejida estás*.

El telar de cintura es una herencia antiquísima de origen prehispánico, sin embargo, los hilos de ese telar un día ordenados y firmes se rompieron y se entrelazaron, como lo hicieron esos cánones establecidos en el rol de la mujer mazahua al momento que una señora se asume mazahua sin usar un traje ni hablar la lengua originaria, al mismo tiempo que una joven médico cirujano dentista toma la prensa y hace tortillas, ya no en el fogón sino en la estufa porque así lo exige su tiempo y su espacio, en el momento en que una chica mazahua decide estudiar arte, aunque esta licenciatura, según su contexto, no le garantiza una fuente de ingresos, esos hilos de lana se atan nuevamente, insisto, bien hilados, bien teñidos de rojo granate como la faja de Fidencia, o como la faja de mi madre, como ese quexquémetl rojo sangre de grana que le heredaron mi abuela y que guarda en su ropero como

ningún otro tesoro ha sido guardado, porque ese origen no se olvida, se asume.²⁴¹

Tejida estás es una pieza que enuncia reflexiones al interior de la comunidad y logró un reconocimiento internacional al ser premiada en la Séptima Bienal Internacional de Arte Visual Universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde además de señalar la ruptura de ciertos roles femeninos en la comunidad también se posicionó el tejido en telar de cintura como una técnica artística cuestionando el lugar que las prácticas artesanales han tenido en los circuitos de arte (véase la figura 45).

Su entendimiento de las luchas de las mujeres indígenas, el cambio de la ideología y sus resistencias, y el ser mujer, estudiante y artista que se ayuda del conocimiento tradicional me hace pensar en un enfoque intercultural en una obra textil.



Figura 45. Obra finalizada *Na mbe'e/Tejida estás*.

A continuación, se presenta el estudio de caso de Annie Janet Silverio Galicia.

²⁴¹ Montoya Pérez, 2020: 57.

5.3. Annie Janet Silverio: Serie *Make up Mbaja Jñii (tres naranja)*

Annie Janet Silverio Galicia es artista y diseñadora intercultural, originaria de Santiago del Monte, municipio de Villa Victoria, Estado de México (véase la figura 46), el cual tiene todavía presencia del pueblo originario mazahua; egresó en 2021 de la Licenciatura en Arte y Diseño de la Universidad Intercultural del Estado de México, San Felipe del Progreso.

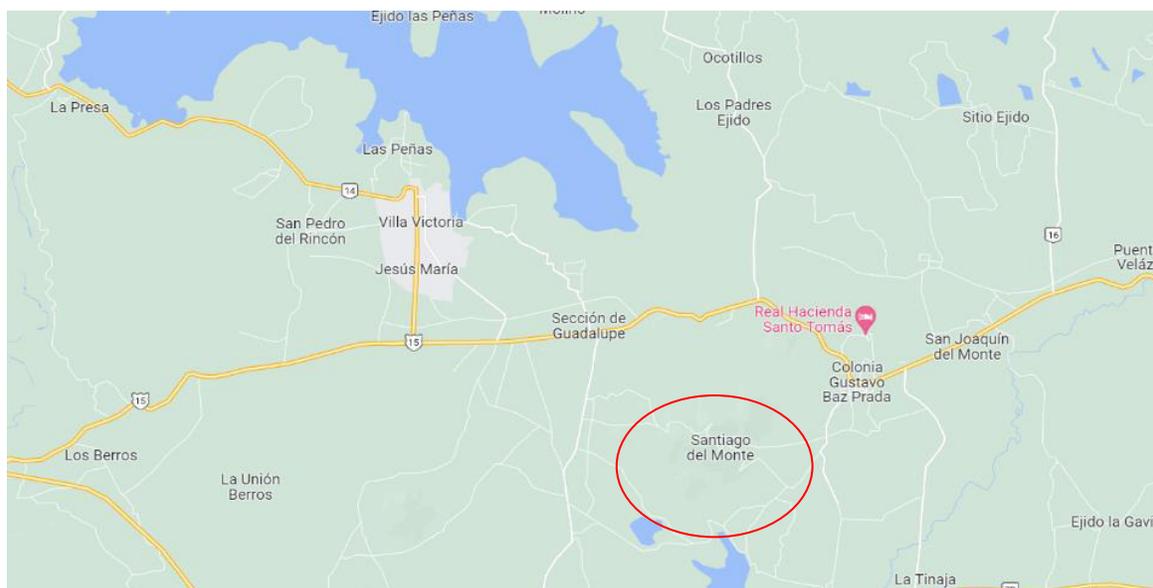


Figura 46. Mapa de Santiago del Monte, municipio de Villa Victoria.

Para el presente estudio de caso he ocupado uno de sus intereses: el cuerpo como herramienta artística, mismo que reflexiona y explora en temáticas que evidencian los roles de género, estereotipos, arquetipos, etiquetas y como es que estas afectan el cotidiano de la comunidad que habita, reúne estos signos de las comunidades, y esto le permite contextualizar el cotidiano desde temáticas que giran en relación con el género.

Cuerpo e interculturalidad, revisión de obra de Annie Janet Silverio

El concepto de cuerpo ha tenido múltiples interpretaciones a lo largo de la historia de la humanidad, y la historia del arte también es la historia del cuerpo; para este estudio de caso

sobre el performance de Annie Janet Silverio desde una mirada intercultural me ayudo de diversos conceptos, sobre todo el contraste entre la idea occidental de cuerpo, la idea colonial del mismo y una mirada en la acción artística con matices de interculturalidad crítica.

Parto de un reconocimiento de algunas ideas filosóficas para entender estas mismas como paradigmáticas, las cuales en puntos específicos de tiempo propusieron una lectura del fenómeno corporal; como alude Gómez y Sastre:

En el mundo griego y hebreo el cuerpo no se concibe como una “unidad de partes” armónicas, sino como una yuxtaposición de órganos y elementos separados. En la Biblia se habla del término ruah (aliento cargado de vapor), que será traducido a pneuma (ráfaga de viento) en el idioma griego, más adelante se traducirá por espíritu en latín, para referirse a aquello que se diferencia de lo corporal.²⁴²

Este entendimiento del cuerpo como elementos separados me hace pensar que fue por la complejidad que era entenderlo; esto trajo consigo la lectura por partes, que acompañado del paradigma religioso comprendió al cuerpo como una especie de aliento divino, que para algunos filósofos es una lectura del ideal platónico de espíritu.

La cultura griega concebía al cuerpo en diversas acepciones, las dos más conocidas son las propuestas por Platón y Aristóteles, y las cuales son releídas por los teólogos de la iglesia católica romana como San Agustín de Hipona; algunos conceptos de la antigüedad también se refieren como sugiere José Arlés Gómez y Asseneth Sastre al citar a Jaeger:

Werner Jaeger, en *Paideia*, esa gran obra sobre la educación griega pone de manifiesto que la primera educación que un griego recibía era en relación con su cuerpo, porque allí encontraba un orden (un cosmos) y una extensión a todas sus acciones. Por eso no es de extrañar que toda la mitología griega juegue en torno al cuerpo y defina la belleza del objeto corporal como el

²⁴² Gómez/Sastre, 2008: 121.

elemento necesario que debe estar al lado de toda sabiduría, como equilibrio al saber y, al mismo tiempo, en calidad de sujeto estético lo que legitima el concepto del “efebo”.²⁴³

Importante entenderse como sujeto dotado de cuerpo, los griegos al pasar los primeros tres años tenían que haber enseñado a sus hijos a tener aseo y prepararlo para el trabajo de los años posteriores y asistir a la escuela.

La frase de Juvenal *mens sana in corpore sano*, mente sana en cuerpo sano; una frase que es muy ambigua ya es de entrada una sentencia que plantea la división entre el cuerpo y la mente, división que se continúa en los idealistas como Platón y en una parte del entendimiento de Aristóteles.

El concepto de cuerpo en la antigüedad pone de manifiesto el entendimiento de una dualidad que en términos filosóficos se contrapuso, comenzando una dupla que seguiría a lo largo de la historia, la pugna entre el idealismo de la filosofía platónica, contra el materialismo de la teoría aristotélica, el primero concebía lo material como un mundo de sombras donde el cuerpo era entendido como una cárcel del espíritu, el cual era ideal, y al morir retornaría a los dioses, Aristóteles por su parte mencionaba la importancia de entender el cuerpo material no como mera sombra;

El hombre es concebido por Aristóteles de un modo hilemorfístico, es decir, como un compuesto de materia y forma. El cuerpo funciona como materia prima y el alma como forma sustancial. La unión existente entre alma y cuerpo es una unión sustancial. Si la unión accidental supone básicamente que los elementos unidos existen ya constituidos antes de la unión, la unión sustancial, por el contrario, constituye esos elementos y ella misma los hace existir. En la accidental, los elementos unidos persisten como siendo distintos y existiendo paralelamente; en la sustancial se fusionan en una unidad única.²⁴⁴

²⁴³ Gómez/Sastre, 2008: 121.

²⁴⁴ Gómez/Sastre, 2008: 121.

Como vemos en esta frase, los planteamientos de Aristóteles intentaron dar una respuesta a los de Platón, mucho más pensados o elaborados en un razonamiento para tratar de explicar estas dos ideas, alma–cuerpo y su unión armónica, daba para Aristóteles la denominada sustancia (ese concepto fue muy ocupado en la búsqueda de las ciencias); Cabe señalar de manera puntual que estas concepciones continuaron el problema de la dualidad denominada cuerpo–espíritu, la cual ha sido rebatida desde el conocimiento contemporáneo de la ciencia, sobre todo médica y cognitiva. En la etimología del concepto cuerpo encontrada en el diccionario etimológico de Corominas destaco que la palabra cuerpo proviene del vocablo: “*Corporal*, 1220-50, lat. *Corporalis* id. Corpóreo, 1438, lat. *Corporeus*, corporeidad; incorpóreo, h.1440. Corpulento, med. S. XV, lat. *Corpulentus*; corpulencia, 1570. Corpúsculo, 1499, lat. *Corpusculum*, diminutivo de *corpus*”.²⁴⁵

En estas acepciones se puede observar que hasta 1220-50 se comenzó a entender más al cuerpo con este concepto. La idea latina de esta expresión permitió concebir al cuerpo en un paradigma que mezclaba la idea religiosa, entendiendo al cuerpo como una cárcel, como el recipiente del alma.

Más adelante Descartes llegó a concebir el cuerpo como una máquina perfecta, y la dualidad del entendimiento del cuerpo continuó, pero con otros nombres, como el de mente–cuerpo, haciendo una separación entre los pensamientos y el cuerpo.

Cambio de latitud geográfica para mencionar que en el momento de la ocupación de la colonia española en América y en México, en específico, estas ideas se encontraron en lo que podemos entender como un choque cultural, el cual fue un fenómeno complejo por las características históricas, podemos pensar que existieron fenómenos de aculturación, hibridación, mestizaje, racismo y se impuso de manera hegemónica un sistema de signos y

²⁴⁵ Corominas, 1987: 184.

paradigmas distintos; en el caso del cuerpo, se contrastó con la concepción de los pueblos originarios que no tenían esta división cuerpo–mente, o la idea de alma como tal. El modelo colonial de ordenamiento del cuerpo tenía al paradigma religioso cristiano como eje de entendimiento de la realidad, por lo tanto, el cuerpo como cárcel o como contenedor del pecado llegó a América y esa fue la lectura y disciplina que tuvo el mismo en la sociedad colonial; teniendo muy claros los roles que jugaba cada sexo en las jerarquías sociales. Ese pensamiento se fue mestizando y dejando en el imaginario social profundas huellas.

Entrado el siglo XX este tiene nuevas relecturas, sobre todo después de los conflictos armados de la primera y segunda guerra mundial respectivamente, uno de los autores que desde la fenomenología repensó el concepto cuerpo fue Merleau-Ponty que en su texto *Fenomenología de la percepción* da un vuelco al planteamiento de Descartes en su separación del espíritu y el cuerpo y menciona:

Asediado por el ser, y olvidando el perspectivismo de mi experiencia, en adelante trato de ser como objeto. Considero mi cuerpo, que es mi punto de vista acerca del mundo, como uno de los objetos de este mundo. La conciencia de mi mirada como medio para conocer, la contenciono y trato a mis ojos como fragmentos de materia [...].²⁴⁶

Podemos entender cómo la percepción de nuestro mundo depende de nuestro cuerpo, este será el eje de entendimiento tanto de la realidad física como social, el medio para conocer es la conciencia, que también forma parte material de los objetos de este mundo, se entiende la realidad que vive el ser humano, entendiendo su propia mirada, que es una de las posibilidades de ser.

²⁴⁶ Merleau-Ponty, 1993: 90.

En su concepto de *fusión de horizontes* encontramos cómo el horizonte es lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración. Merleau-Ponty señala a propósito:

Observar un objeto es venir a habitarlo, [...] mi mirada humana nunca propone del objeto más que una cara, la síntesis de horizonte es una síntesis presunta, opera en la circunstancia inmediata del objeto. Es así como el origen de un objeto es nuestra experiencia y comprendemos que para nosotros hay un *en sí*. El cuerpo no es un objeto, es, a lo sumo, el resultado de la inserción del organismo en el mundo del *en sí*. Es así como la imposibilidad de la dualidad de mi cuerpo y mi subjetividad desaparece con la existencia como un “ser en el mundo”.²⁴⁷

En otras palabras, entiende la subjetividad de la realidad en términos de mirada, en términos de percepción, la confianza que le habíamos depositado tanto a la ciencia en términos positivistas, la cual pensaba en desvelar los secretos del mundo, se ve contrastada con una realidad más relativa, por ejemplo las neurociencias y las ciencias cognitivas han trabajado sobre algunos de los procesos complejos de la percepción por tomar un ejemplo podemos hablar del ojo, ayudados de la tecnología actual podemos entender parte de su funcionamiento; el origen del objeto desde esta mirada fenomenológica es nuestra experiencia, menciona Ponty, es nuestra creación de la realidad y la socialización de esa experiencia la que da la relación con la realidad.

A Merleau-Ponty le interesó el mundo viviente, donde las estructuras no son estáticas sino temporales y móviles, habitar las estructuras, percibir el habitar el mundo desde el habitar corporal, entendido como: el ser humano no tiene un cuerpo, es su cuerpo; “mi cuerpo es este mundo significativo que se comporta como una función general y que, sin

²⁴⁷ Merleau-Ponty, 1993: 108.

embargo, existe y es accesible a la enfermedad. En él aprendemos a conocer este nudo de la esencia y de la existencia que encontramos, en general, en la percepción”.²⁴⁸

Uno de los conceptos que le permite reflexionar sobre la percepción y el estar en el mundo, el habitar el mundo y vivenciar el mundo es el de “carne del mundo”, Ponty propone:

El mundo es mi propio cuerpo, no puede ser el pensamiento tan solo lo que me revele a los demás: si el “otro” se me diera por analogía no sería otro sino tan solo un fantasma de mí mismo. [...] La existencia de los otros es la existencia inmediata de cuerpos vivos y tangibles. [...] Los demás “dan carne” en la carne del mundo, de manera inmediata, mucho antes de que pueda concebirlos mediante conceptos.²⁴⁹

Esto lo podemos entender en orden de aparición fenoménica, o antes de los conceptos ideales, tenemos el espacio real del mundo, como se experimenta, en términos semióticos, por hacer una analogía, como la primeridad, segundidad, terceridad en Peirce²⁵⁰, antes de nombrar las cosas del mundo se experimentan con el cuerpo; menciona Ponty, “no puede ser el pensamiento tan solo lo que me revele a los demás”; porque en lo real el pensamiento tiene sus bases materiales en el cuerpo mismo y en las posibilidades cognitivas del ser humano.

Teniendo en cuenta este referente fundamental abordaré a Michel Foucault que trabajó sobre conceptos como el poder que se ejerce en el cuerpo, este entiende al poder como el efecto de acciones móviles o inestables; En su texto *Vigilar y castigar* define la situación poder–saber en términos de *feedback*, uno alimenta y posibilita al otro y viceversa.

²⁴⁸ Merleau-Ponty, 1993: 164.

²⁴⁹ Merleau-Ponty, 1993: 437-439.

²⁵⁰ Everaert-Desmedt, 2004: 2-3.

En *Historia de la sexualidad I*, Foucault²⁵¹ intenta historizar la manera en que el cuerpo y el sexo devienen objetos centrales de los mecanismos del poder-saber, mediante el dispositivo de sexualidad analiza cuatro conjuntos que él llama estratégicos que delimitan el cuerpo sexuado como punto de pasaje para las relaciones de poder y objeto privilegiado del campo del saber, extraigo algunos puntos importantes del apartado tres del mismo libro, llamado *Dominio*, haciendo una paráfrasis:

1. Histerización del cuerpo de la mujer: el cuerpo femenino es la encrucijada del cuerpo social, del familiar y del saber médico. El cuerpo de la mujer fue en su momento el más estudiado, dejando de lado el del hombre por concebirlo más racional o más en equilibrio y el de la mujer como desequilibrado, cargándolo con más padecimientos, también la mujer era la encargada del cuidado familiar, que en posteriores estudios entenderemos como el rol de género de madre como el más apreciado en la sociedad, casi dejando de lado cualquier otro rol posible, teniéndola como cuidadora de los niños y de la familia.

2. Pedagogización del cuerpo del niño: ser sexual liminal, la sexualidad es natural y a la vez peligrosa, así se le rodea de agentes para su desarrollo. En otras palabras, se quiso en su momento negar que los niños también tienen sexualidad, se pensó en su momento ocultarles la educación sexual, sin embargo, podemos decir que hoy en día con las tecnologías de la información se ha avanzado un poco, sin embargo, también existen grupos conservadores que prefieren omitir esta educación y no están de acuerdo en que a los niños se les enseñe.

3. Socialización de las conductas procreadoras: las parejas tienen la responsabilidad del cuerpo social. En este caso también podemos matizar este planteamiento que en su momento tenía más argumentos, en la actualidad por los factores económicos y la apertura

²⁵¹ Foucault, 1998: 67-69.

de las demandas de grupos de mujeres, ya sean feministas o no, se han planteado más autonomía en las decisiones de su propio cuerpo, más métodos anticonceptivos y esto ha modificado la manera en cómo se les dio la responsabilidad a las parejas, sin embargo, sigue habiendo presión social por la procreación.

4. Psiquiatrización del poder perverso: estudio del instinto sexual y de sus desviaciones, facilita la formación de canon normativo, entendido este en su momento como la ciencia médica del siglo XIX y parte del XX, eran quienes decidían como se entendía lo normal y lo anormal, las filias en el caso de la sexualidad han sido más estudiadas y hasta cierto punto entendidas, también se ha modificado el entendimiento de la complejidad de la sexualidad humana.

Estos planteamientos podemos decir que han tenido repercusiones en el arte, ya que este se desarrolla en sociedad y también en el arte se han visto reflejados los paradigmas de entendimiento de la realidad, como menciona Mary Douglas:

El cuerpo en tanto modo de expresión está limitado por el control que sobre él ejerce el sistema social [...] el cuerpo humano es imagen de la sociedad, y, por lo tanto, no puede haber un modo natural de considerar el cuerpo que no implique al mismo tiempo una dimensión social [...]el control corporal constituye una expresión del control social.²⁵²

Los planteamientos de estos autores que hemos revisado permearon en los movimientos de vanguardias artísticas en el arte; la lectura de sus ideas modificó parte de la realidad como la conocemos, al poner en evidencia la naturalización del cuerpo y de las maneras en como la sociedad va construyendo ideales sobre este mismo, imponiéndole maneras de ser y roles de género los cuales hasta pasados los años 60, se comenzó a realizar estudios sobre este tema. Los hombres y las mujeres estamos inmersos en la sociedad, esta

²⁵² Douglas, 1978: 94.

responde a mecanismos de control y dominio, lo cual fue estableciendo los roles de conducta genéricos, los cuales poco a poco fueron uniformando a hombres y mujeres.

Martha Lamas en su texto *El género es cultura* indica:

El género es el conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando la diferencia sexual como base. [...] Todas las sociedades clasifican qué es lo “propio” de las mujeres y lo “propio” de los hombres; y desde esas ideas culturales se establecen las obligaciones sociales de cada sexo, con una serie de prohibiciones simbólicas.²⁵³

En esta investigación de Annie Janet se intenta indagar que justamente no hay lo propio para mujeres, en todo caso habrían de existir acuerdos consensados para realizar las diversas tareas que se comparten en la vida.

Siguiendo a Marta Lamas entendemos que:

el género por definición es una construcción histórica: lo que se considera propio de cada sexo cambia de época en época. El género se vuelve una pauta de expectativas y creencias sociales que troque la organización de la vida colectiva y produce desigualdad respecto a la forma en que las personas responden a las acciones de hombre y mujer. Esta pauta hace que las mujeres y hombres sean soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas, establecidas y sancionadas por el orden simbólico.²⁵⁴

Y es por eso por lo que la construcción social de género limita la integración de la multiplicidad de masculinidades y feminidades. Por último, como señala la misma autora mencionada, concluimos que:

Una resignificación igualitaria del género haría que proliferaran muchas maneras de ser mujer y de ser hombre más allá del marco binario existente y sus rancios estereotipos. Sólo mediante la crítica y la desconstrucción de las creencias, prácticas y representaciones sociales que discriminan,

²⁵³ Lamas, 2007.

²⁵⁴ Lamas, 2007.

oprimen o vulneran a las personas en función del género es posible reformular, simbólica y políticamente, una nueva definición de persona. Un ser humano no debe ser discriminado por el género. El género es cultura, y la cultura se transforma con la intervención humana.²⁵⁵

Esta posibilidad de reformulación de lo que se ha entendido por roles de género toma relevancia en el contexto de los pueblos originarios y la matriz colonial del control del cuerpo, para ello paso ahora a los planteamientos de la obra de Annie Janet Silverio mencionando que en la serie de fotografías llamada *Pan puerco*, performance donde realiza una exploración con su desacuerdo con el rol femenino de ser madre sumisa o abnegada y encuentra en el objeto simbólico rebozo esta idea que se ha quedado en el imaginario social, la madre cuidadora de sus hijos con el rebozo y niño a cuestras, en los pueblos originarios sigue siendo un signo de maternidad, la autora dice:

el rebozo es emotivo para mí, porque en mi comunidad la mayor parte de las mujeres portan un rebozo para actividades distintas, es un sombrero, una cobija, una bolsa, una prenda de ropa, entre otras, pero sobre todo es una indumentaria asociada con la maternidad.²⁵⁶

Finalmente, el título *Pan puerco* hace referencia al pan que se da a los niños para curarlos de empacho, en términos de la medicina es una indigestión, Annie Janet ocupa estos dos elementos para componer su pieza, en palabras de la autora menciona:

Pan Puerco propone una idea distinta de concebir a la madre, pensar el cuerpo de la mujer como generador y protector, pero también como un ente que se adapta, que se construye, se cuestiona, se mueve y siente; la transgresión destructiva del rebozo evidencia los valores culturales y sociales impuestos en la comunidad mexicana. La pieza invita al espectador a cuestionarse sobre el empacho de la madre a través de la prenda rebozo que es cuna, abrigo y manto al envolver a los hijos.²⁵⁷

²⁵⁵ Lamas, 2007.

²⁵⁶ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora a modo de entrevista en el mes de marzo de 2023.

²⁵⁷ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

Para esta acción la autora se envuelve en el rebozo y comienza a realizar una serie de movimientos como queriendo salir de ese rebozo, el mismo rebozo se vuelve un lugar muy pequeño, aislante, los movimientos nos dejan ver que quiere salir de ese envoltorio simbólico, pero no puede, y comienza a intentar desgarrarlo, romperlo incluso, morderlo. Comienza a romperlo y se va cansando (véase la figura 47).



Figura 47. Fotografía del performance *Pan puerco, Naja, Yeje y Jñii*.

La autora menciona sobre la pieza:

De manera personal asumo que “estoy empachada de la madre” en un estado de sofocación y exceso, tanto es así que, asumo la necesidad de desempacharme de esta figura que se convierte en una celda para sus hijos y para ella como mujer; considerando que se hace cargo de su familia y de responsabilidades que muchas veces la oprimen y condicionan a una forma de vivir.²⁵⁸

²⁵⁸ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

La acción performativa, por tanto, nos da a entender este empacho personal con el rol simbólico de la maternidad, y este desempacho que es la pieza performática, la acción se convierte en el pan puerco, un punto de vista distinto para el cuerpo de la mujer. La autora se dobla y encorva el cuerpo, se asfixia del rebozo y se contorsiona en varios movimientos, la acción resulta en esa sublimación de emociones sobre el tema, el rebozo va cediendo y se va rompiendo (véase la figura 48).



Figura 48. Fotografía del performance *Pan puerco, Naja, Yeje y Jñii*.

La autora relata sobre una actividad que la comunidad de Santiago del Monte le reconoce a su madre es que ella curaba del empacho, algunas personas de la comunidad acuden a ella para que les cure de este mal, la pieza, por tanto, tiene fuerza simbólica en la acción, a propósito, la autora dice:

En el performance aludo de manera simbólica con el rebozo al fenómeno de la maternidad como un estado de sofocación, se trata de un aspecto que se vincula a la mujer como un camino natural. Me doy cuenta de que las madres que forman parte de mi familia y en la comunidad tienen esa carga social de sobrellevar dos líneas; ser madre y ser mujer como si se trataran de dos hechos casi imposibles de unir y que sus prioridades radican en servir a la familia.²⁵⁹

A continuación, mencionaré un segundo performance de la misma autora llamado *Make-up*, en el cual nos señala otra manera de entender el cuerpo.

Este performance comenzó con una idea o una intención y la pieza fue creciendo en su sentido simbólico; en esta pieza la autora nos habla del fenómeno de la belleza que se le ha vendido a la mujer a partir del uso del maquillaje; en este caso específico el labial, entendiendo los cánones de belleza establecidos desde el ideal occidental, y este mismo ideal al contrastarse con la fisonomía real de las mujeres de la comunidad se da cuenta de que se ha vendido una idea poco realista o poco inclusiva de otras fisonomías. La autora relata:

Hoy en día, la mujer es parte del fenómeno de la cosmética, formando un canon de belleza que se propone seguir el propósito de “ser bellas”. El discurso propone cuestionarse; si podemos escapar de las redes, ¿qué podemos hacer al respecto de la dominación del dispositivo?, la profanación de este quizá.²⁶⁰

La acción comienza con la autora pintándose los labios con un lápiz labial de color rojo; la idea central de la acción es que mientras más labial se pone, más hermosa será, por tanto, se comienza a salir de los labios delineados y se comienza a pintar la barbilla, la nariz, y va viajando en su cara haciendo la magia prometida de la belleza; se pinta entonces los párpados y pronto toda la cara (véase la figura 49) la autora escribe: “El maquillaje es una

²⁵⁹ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

²⁶⁰ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

herramienta de ilusión porque como sociedad nos sentimos atraídos por lo que es anhelado, así el canon de belleza funge como el deseo inconsciente generado por la industria de la moda y la mercadotecnia”.²⁶¹



Figura 49. Fotografía del performance *Mbaja Jñii-Make up*.

Continúa su recorrido y pronto pasa a las orejas, después por su cuello, baja hacia su busto y sus manos, pronto se tiñen de color rojo, y llega por el abdomen y estómago, aplica en esta zona con más fuerza, en su reflexión posterior la autora escribe:

La publicidad crea sentimientos negativos de miedo y rechazo. Nos prometen obtener esa imagen positiva y buscamos la protección a través de la adquisición del producto. El maquillaje propone obtener los ojos enormes, las pestañas grandes, las mejillas ruborizadas, los párpados brillantes, la piel bien cuidada y sin imperfecciones.²⁶²

²⁶¹ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

²⁶² Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

Todo esto para cubrir el ideal de belleza que en las mujeres sigue siendo más fuertemente publicitado en televisión y revistas, sobre todo con las ideas mediáticas de la moda. Finalmente, la acción culmina con el labial cubriendo gran parte de su cuerpo hasta las piernas y pies, ahora es bella de los pies a la cabeza (véase la figura 50) el performance termina y el registro y las fotografías fungen ahora como parte de la obra performática. La autora menciona: “comencé por una acción, que no refleja un canon de belleza, que no mejora imperfecciones y que no es estético ante la vista; el maquillaje, que más bien refleja una intimidad con el material”.²⁶³



Figura 50. Fotografía del performance *Mbaja Jñii–Make up*.

²⁶³ Silverio Galicia, 2023. Comunicación personal con la autora llevada a cabo a manera de entrevista en el mes de marzo de 2023.

Esta serie al presentarse para el museo Torres Bicentenario de la ciudad de Toluca fue leída de manera errónea, dado que se pensó por la sola imagen a primera vista que hablaba de violencia contra la mujer.

Como hemos leído en este mismo punto; la obra hablaba de los cánones de belleza y el labial en particular, entre más labial se ponía en el cuerpo, más belleza tenía, como intentando maquillar todo el cuerpo, como haciendo que todo tuviera esta presentación, cosa que al final si hablaba de los estereotipos de belleza, a los cuales la autora también matiza.

Sin embargo, cuando las autoridades vieron la pieza, les remitió a la violencia, como se ha mencionado, y se le solicitó cambiarla junto con otras obras por tener discursos complejos, en este caso la autora Annie Janet optó por poner en la serie fotográfica unos vinilos adheribles los cuales en conjunto tenían la siguiente frase: CUERPO FEMENINO CENSURADO.

En el caso de la palabra cuerpo podemos mencionar ya hace alusión a un concepto que ha tenido un devenir a lo largo de la historia de la humanidad como ya lo hemos mencionado, cargado de subjetividad; en mi análisis de la obra entiendo esta idea occidental de cuerpo el cual tiene cánones establecidos de belleza sobre todo en la cultura de masas y también el cuerpo desde lo intercultural; un cuerpo que le recuerda la sujeción colonial de la comunidad a la que pertenece, de orígenes mazahua, y el cuerpo que le toca vivir en la contemporaneidad globalizada a la autora (véase la figura 51).



Figura 51. *Cuerpo*, fotografía de obra censurada 1 de la serie *Make up–Mbaja Jñii*.

Hablar de lo femenino es hablar del género, uno de los aspectos más actuales. El género surge a partir de reflexionar que lo masculino y lo femenino no son hechos naturales dados, son construcciones sociales que se han ido estableciendo a lo largo de la historia de la humanidad y que se basaron en un principio en los rasgos anatómicos (véase la figura 52).

Pone en evidencia la desigualdad que han padecido las mujeres en múltiples ámbitos, esta desigualdad se puede ver en la jerarquización, solo basta con pensar como era la situación de las mujeres en tiempos pasados. Esto ha puesto de relieve el debate entre igualdad, desigualdad.



Figura 52. *Femenino*, fotografía de obra censurada 2 de la serie *Make up–Mbaja Jñi*.

Y finalmente la obra que tiene el escrito censurado. La censura en el arte, la censura del cuerpo femenino, la censura del fenómeno de violencia de género, la obra adquirió un tinte político dado que el Estado de México tiene en su conjunto altos índices de violencia contra las mujeres, esto es sabido, por ello la precaución de no mostrarlo (véase la figura 53).

Todo lo acontecido resignificó los alcances del performance y sus lecturas, y potenció la obra, la cual menciona en términos generales el choque de los cánones hegemónicos de belleza con la realidad de una autora proveniente de una comunidad como

lo es Santiago del Monte. Estas lecturas nos permiten continuar pensando el fenómeno intercultural como una posibilidad de mostrar la diferencia en el sentido de comprensión de la realidad de cánones de belleza occidentales y los cánones de los pueblos originarios que difieren de estos últimos, los cuales son investigados actualmente por la autora en su trabajo de tesis de licenciatura.



Figura 53. *Censurado*, fotografía de obra censurada 3 de la serie *Make up-Mbaja Jñii*.

A continuación, se presenta otro de los estudios de caso en el cual se plantea el trabajo desde la gráfica y una mirada actual de la agricultora que se produce en el municipio de Ixtlahuaca de Rayón.

5.4. Héctor Martínez: serie gráfica *Siembra*

Héctor Martínez Reyes, artista que se adscribe a la interculturalidad, especializado en las artes gráficas, es originario y vive en la comunidad de San Isidro Boxipe, municipio de Ixtlahuaca (véase la figura 54), lugar donde la agricultura es una actividad económica importante y de la cual participa junto a su familia, actualmente trabaja como cofundador del Taller de Gráfica *Corazón de conejo*.

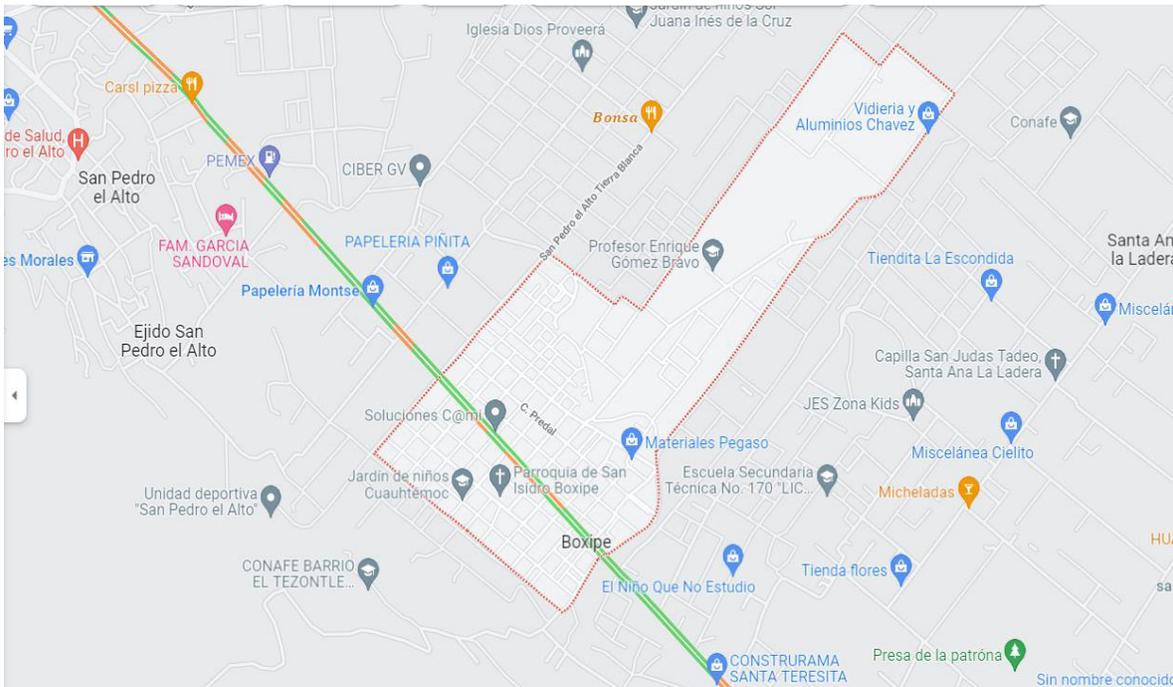


Figura 54. Mapa de San Isidro Boxipe, Ixtlahuaca, Estado de México.

Desde niño ha trabajado en el campo, la siembra, ocupar las manos, el cuerpo en general y vivenciar la tierra y sus dificultades para hacer los surcos, percibiendo su aroma, su color, y sentir sus texturas, esas vivencias nutren su imaginario y retoma precisamente las imágenes que lo han acompañado a lo largo de su vida en su comunidad, también ahora el

grabado asemeja el hacer los surcos en las matrices, ahora esos gestos se vuelven parte de su lenguaje gráfico.

Sus procesos creativos parten de distintos motivos, alrededor de la concepción de su vida cotidiana, a veces en forma de estampa, de mapas, de texturas, de colores y del propio material, las posibilidades de su gráfica le permiten crear y recrear desde la singularidad, es en ella como tal en dónde el espacio entre la tradición, el lenguaje, la familia, la religión y la imaginación, discurren en la contemporaneidad.

En este sentido el concepto de mito y de tradición oral nos puede ayudar para entender algunas precisiones de las imágenes, para ello retomó a Jan Vansina quien recuerda que:

las tradiciones o transmisiones orales son fuentes históricas cuyo carácter propio está determinado por la forma que revisten: son orales o 'no escritas' y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación en la memoria de los hombres.²⁶⁴

La transmisión de conocimientos de manera oral ha sido de gran importancia para los pueblos originarios permitiendo mantener un imaginario de la cosmovisión de los mismos, para mí es importante destacar que un egresado que se adscribe indígena y que utiliza los relatos de la cosmovisión de los mazahuas para realizar obra de arte permite reivindicar así una de las premisas sobre la mirada tanto occidental como mestizada que se había apropiado de la representación, en este sentido la autorrepresentación de los mitos, leyendas o narraciones propios de las comunidades les pertenece, así como una posible comercialización de esto por parte de los propios indígenas, o personas que no se piensen

²⁶⁴ Vansina, 1967: 13.

como indígenas, pero que pertenecen a la comunidad, principalmente; permite acercarnos a maneras otras de entender la realidad, a través de las narraciones resguardar en imagen algunos de estos relatos, sus variaciones y así entablar un diálogo de imaginarios.

En otras palabras, podemos comprender que la cosmología como menciona Henrik Skolimowsky:

es la manera tradicional en la que gente de todos los lugares y épocas ha estructurado su experiencia de la realidad. Dicha experiencia nunca es pura, siempre está mediada por la mente. La mente de una sociedad forma parte intrínseca de su cosmología [...] En las cosmologías tradicionales, esta matriz suele implicar un intercambio recíproco, basado en la participación más que en la coerción.²⁶⁵

Las narraciones que contienen nociones cosmológicas son una reflexión de las relaciones de la población con su entorno, recordemos que de esto va la cognición del ser humano, es importante recalcar que existe un vínculo de este mismo con la naturaleza que se refleja en las narraciones, los mitos, los rituales y costumbres como alude Vázquez:

las cosmovisiones mazahuas se han forjado desde las reminiscencias mesoamericanas y los influjos de información y prácticas culturales provenientes de diversas latitudes, aunque es fundamental la influencia del mundo occidental y el proceso de evangelización en el periodo colonial, ya que su pensamiento se fundió con las cosmovisiones dominantes: 'la progresiva sedentarización y las relaciones con la tradición católica mestiza han establecido a lo largo del tiempo un proceso continuo de auto organización de relaciones entre elementos sagrados [...] específicamente las relaciones con el medio ambiente'.²⁶⁶

Destaco de la anterior cita que en la actualidad la cosmovisión mazahua, si es posible decir de 2022, contiene parte de la cosmovisión mesoamericana, prehispánica, la cual de entrada la podemos pensar como el contacto entre pueblos y ciudades antes de la llegada de

²⁶⁵ Skolimowsky, 2017: 48-49.

²⁶⁶ Vázquez Estrada, 2010: 399.

los españoles, no es cerrada en sí misma, me refiero a que este contacto entre distintas ciudades y pueblos contribuía a la creación de su sociedad, posteriormente, esta cosmovisión se fue mezclando con la de los españoles que ocuparon el territorio en el periodo colonial, los cuales fueron imponiendo su tradición religiosa, a este proceso de aculturación se le pueden sumar los emergentes contactos con otras naciones como son las vecinas de México y de la presente época de las telecomunicaciones, todas ellas han formado un cúmulo de informaciones que se organizan y que también persisten en el tiempo, apoyado de las vivencias del entorno, esas que podemos denominar vivencias personales van construyendo redes en lo colectivo, convirtiéndose en referentes para el mismo y para la cultura misma; los imaginarios se convierten en perspectivas del devenir y el porvenir de la forma en que se transmite la experiencia, estas experiencias al socializarse ayudan a expresar emociones, sentimientos y la forma de concebir la realidad.

Sin embargo, es importante destacar que cada una de ellas: la cosmovisión de los pueblos originarios, en contraste con los paradigmas occidentales, tiene diferencias, una de ellas por ejemplo es la comprensión de la naturaleza, como alude Figueroa Serrano:

la naturaleza es recreada por los pueblos mazahuas del Estado de México desde niveles ecomitológicos que responden a lógicas de valoración del medio ambiente, en cuanto entidad integral de estos pueblos, y no solo como un recurso natural, es decir, desprovisto de valores anímicos.²⁶⁷

En este sentido, este contraste funciona para poder establecer un diálogo en nuestro mismo ser mestizo mexicano y entender que la lógica occidental en este aspecto no es tan favorable dado que el pensamiento occidental ve la naturaleza como un recurso a nuestro servicio, como se puede constatar en la contaminación de ríos, selvas, bosques, etcétera,

²⁶⁷Figueroa Serrano, 2019:22.

sigue operando la separación cultura–naturaleza, mismo que tratamos en el capítulo dos; esta separación arbitraria de la idea de lo civilizado con lo incivilizado, de lo salvaje con lo civilizado, tiene un contraste con la denominada ecomitología a la que alude Figueroa Serrano nos permite entender la importancia de la naturaleza para los pueblos originarios, ya que ésta daba una organización social, estaba provista de valores anímicos, se encuentran en agencia, son entidades vivas que también sienten, por lo tanto, hay una relación diferente con ello, más allá de la mera materialidad a nuestro servicio, siguiendo esta idea, para Alejandro Vázquez Estrada:

el sistema cosmogónico pame [...] engloba una perspectiva asociada a una vida seminómada rica en una visión tipo cazadora–recolectora que mira al medio ambiente como una entidad viva, que comprende al río y monte como las entidades sagradas.²⁶⁸

Estas reflexiones me sirven como antecedente para entender las representaciones realizadas por Héctor Martínez, en cuya obra se mezclan estos aspectos de tradición oral, reminiscencia de un pasado prehispánico, con la visión occidental de los siglos de ocupación en la colonia y un mestizaje, dando paso a un tercer mestizaje, si es posible mencionar de esta manera al contacto global de las telecomunicaciones, mismos que se encuentran en el imaginario colectivo de México.

En las siguientes imágenes realizo un contraste temporal en la producción de Héctor Martínez, al mismo tiempo subrayo la importancia de la tradición mazahua tanto de la siembra (relación con la naturaleza como un lugar de ritualidad y sacralidad) como el lenguaje pues, al entender la lengua originaria, los relatos de la comunidad le nutren su imaginario y este se refleja en obras que nos recuerdan esos mismos. La primera imagen

²⁶⁸ Vázquez Estrada, 2010: 399.

tiene que ver con un relato que contaban los antecesores mazahuas, que es una narración sobre un coyote y la astucia de un conejo (véase la figura 55), que más o menos cuentan de esta manera:

Junto a la barranca se encontró el coyote al conejo y le dijo:
— ¡Ay, qué conejito tan sabroso; ahora mismo me lo voy a comer! —
El conejo muy espantado le contestó:
—Mira, amigo coyotito, no me comas y te voy a dar muchos guajolotes para que comas, vas a ver qué sabrosos están los guajolotes; son mejores que yo y son bastantes, pero tienes que ir por ellos a mi casa—.
El coyote, a causa del hambre que tenía, se dejó convencer y le preguntó:
—¿Conejo, en dónde está tu casa? —
—Allí coyotito— dijo el conejo.
La casa a la que se refería el conejo estaba llena de panales de abejas en el interior.
El coyote sin pensarlo entró a la casa. Aún no entraba cuando las abejas empezaron a picarle todo el cuerpo. Salió muy enfadado, que decidió ir a devorar al astuto conejo.
El coyote le gritó:
—¡Conejo, tú me engañaste! En la casa no había guajolotes. Había muchas abejas y me picaron—.
Mientras el conejo salía, se fue corriendo, dando saltos llenos de alegría porque no se lo comió el coyote.²⁶⁹

La tradición de la gráfica popular ayudó a la difusión de otras imágenes distintas a las del imaginario impuesto en la colonia de manera hegemónica, autores como Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y la escuela mexicana al aire libre mostraron otros escenarios de la sociedad, una mirada del pueblo, no obstante en la actualidad la preocupación y reivindicación de lo indígena ha llevado a realizar compilaciones de libros sobre narraciones de la cosmovisión de los pueblos originarios, esta preocupación ha impactado en Héctor Martínez, el cual a partir de narraciones que le contaban sus abuelos fue combinando estas mismas con la técnica de la stampa (cabe destacar que esta imagen se ha utilizado como portada del libro *Narraciones en las voces de los ancestros*, misma en la que participo como compilador).

²⁶⁹ Savino/Suárez/Rivera, 2023: 32.



Figura 55. *El coyote y el conejo*. Ilustración de la leyenda del mismo nombre.

En la siguiente imagen podemos encontrar una búsqueda de otros elementos con la unión de estéticas contemporáneas, las cuales fue conociendo en su estancia en la universidad, lo que le amplió la perspectiva de técnicas.

En la obra llamada *Stay at home* se mezcla un ser con cabeza de urraca, el cual interactúa en el espacio abierto y amplio entre la casa, que es el campo, en color amarillo, también se aprecian hojas de árboles estampadas y dando una sensación de espacio en el

grabado, en esta obra se explora la pandemia desde el espacio personal de la casa en el campo (véase la figura 56).



Figura 56. *Stay at home.*

Finalmente, antes de pasar a la serie que atañe el presente análisis, se muestra una tercera exploración desde la gráfica, en la obra *Tejido*, la cual alude a la tradición textil de la comunidad, el bordado mazahua, en este caso Héctor Martínez explora con los materiales de papel y aerosoles para dar una textura a esta urdimbre de papel, en semejanza en la manera de entretrejer materias primas como la palma o popotillos de trigo y otras fibras naturales utilizadas en la región para realizar objetos como tapetes (véase la figura 57).



Figura 57. *Tejido*.

Las imágenes que se presentan a continuación son parte de la carpeta Gráfica *Siembra* (entre la cotidianidad mazahua y la gráfica popular) la misma que fue elaborada en coedición en los talleres de Litografía experimental y tipos móviles, bajo la primera edición de becas de producción litográfica en la Ceiba Gráfica A.C; Coatepec, Veracruz, México, en el 2021. Para comenzar, entrevisté al autor y le pedí la documentación que él tuvo que entregar para participar en una convocatoria de residencia en La ceiba gráfica, de la cual extraigo lo siguiente:

Siembra, es un proyecto de producción gráfica que indaga en la acumulación de imágenes que inunda mi entorno y los distintos grafismos que forman parte de la memoria colectiva, obteniendo de esta manera un sinfín de posibilidades de organizar y reorganizar imágenes y palabras que conviven simultáneamente en un espacio determinado, en este caso mi lugar de origen, el cual es habitado desde los procesos agrícolas, rituales mazahuas, la religiosidad y la imagen popular, mismo hecho que me hace

reflexionar sobre la relación constante que mantenemos entre el lenguaje gráfico y los procesos tradicionales de mi espacio.²⁷⁰

La acumulación de imágenes en la actualidad es un fenómeno del cual la mayoría somos partícipes, puesto que guardamos y almacenamos imágenes de todo tipo en nuestros celulares, también en la compra de libros, revistas, papeles y panfletos que se distribuyen en el cotidiano como publicidad.

La posibilidad de organizar y reorganizar las imágenes me hace recordar a como lo piensa en el cine Eisenstein, quien en su libro *El sentido del cine* propuso una teoría del montaje donde expresó “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición”.²⁷¹ Si bien se refería que mediante el montaje se crea una nueva imagen total, es decir que el montaje va más allá de la simple suma de partes, las imágenes, los planos, no están aislados e interactúan a través del montaje y de la yuxtaposición de elementos, construyendo significados conjuntos ocupando lo que Eisenstein llamaba principio unificador dando lugar a un todo; a este autor le preocupaba el caos si no se narraba correctamente, cosa que en esta serie de imágenes de Héctor Martínez no está ceñida a la narrativa cinematográfica.

La siembra se realiza en un lugar importante lleno de significados desde la cosmovisión mazahua a propósito Figueroa Serrano menciona:

Lugares como la milpa, las barrancas, los ríos, las montañas y los llanos son sitios con cargas simbólicas donde se manifiestan experiencias fuera de lo normal y es por la noche cuando se llenan de entidades supra o infraterrenales, los males penetran en el cuerpo del hombre, además se puede entrar en contacto con lo divino por medio de sueños, milagros y apariciones. Al menos así lo describen el conjunto de narraciones, reunidas

²⁷⁰ Martínez Reyes, 2021: 2.

²⁷¹ Eisenstein, 1974: 16.

a partir de diversas pláticas y entrevistas con personas adultas, en su mayoría mujeres, de las comunidades mazahuas de Santiago Casandéjé, San Nicolás Guadalupe, San Pedro del Rosal y la región de los Baños.²⁷²

Por estas implicaciones en el imaginario y por la relación con la agricultura de Héctor Martínez, este es un escenario provisto de significados cosmogónicos como de realidad, sus trayectos de la casa familiar en Ixtlahuaca a Toluca, Ciudad de México, Atlacomulco y San Felipe del Progreso lo llevan a estar en contacto con una multiplicidad de imágenes como el autor señala:

A lo largo de toda mi vida he tenido que migrar del pueblo a la ciudad y viceversa, hecho que sin duda alguna me ha llevado a recuperar inconscientemente un variado y vasto número de recortes, libros, rótulos, carteles de tiendas, y un sinfín de impresos que he acumulado y que me permiten ahora discursar de manera visual mis recientes intereses sobre las posibilidades que me ofrece la gráfica.²⁷³

La acumulación de imágenes la podemos entender también desde la idea de acumulación de informaciones, acumulación de significados que en determinado punto del tiempo tienen un cierto sentido, mismo que se modifica en el montaje, en la composición de las obras realizadas en litografía; el autor expresa:

Me obsesiona la tarea de ordenar y acumular imágenes para posteriormente realizar nuevas composiciones, para así discurrir en la unión de épocas y tradiciones, a la par de enunciar y hacer hincapié en la importancia y fuerza que tiene la lengua originaria, para definir como vivimos y convivimos con nuestros semejantes, la manera de expresión cultural y sin duda alguna la manera en cómo esta construye la cosmovisión de un pueblo.²⁷⁴

En otras palabras, esta acumulación de imágenes también contiene vivencias, sentidos y fragmentos de la realidad que configuran un imaginario social compartido, desde las imágenes de la mercadotecnia de productos como refrescos, papas fritas, dulces,

²⁷² Figueroa Serrano, 2019: 26.

²⁷³ Martínez Reyes, 2021: 2.

²⁷⁴ Martínez Reyes, 2021: 2.

imágenes en envolturas, se fue introduciendo la cultura de masas, la cual ha llegado hasta los lugares más inaccesibles para muchos servicios, estas imágenes se fueron quedando en la memoria de la comunidad, símbolos de un progreso y de una modernidad, un cambio en la sociedad. A propósito, el autor menciona:

Este proyecto me ha llevado a descubrir un archivo gráfico que he acumulado inconscientemente desde la infancia, los mismos que unidos hacen referencia a la memoria y el consumo, quizá no a manera de protesta, pero sutilmente *siembra* hace una denuncia acerca de los productos de consumo en masa que constantemente se vuelven parte de nuestra vida y cómo estos cambian la forma de concebir las tradiciones y los comportamientos de los pueblos originarios.²⁷⁵

La cultura de masas es un fenómeno de la globalización que tiene muchas aristas, aquí enuncio algunas de ellas que nos interesan, sobre todo porque también tienen una relación con los pueblos originarios y con la interculturalidad; como menciona Mariángela Rodríguez:

a nivel cultural, la gran significación del proceso de comunicación de masas se inscribe dentro del gran marco de "modernización sociocultural" que impacta profundamente la relación de los grupos hegemónicos con el conjunto de sectores subalternos. No es exagerado decir que la industria cultural ha transformado la vida comunitaria.²⁷⁶

La cultura de masas trae consigo un intento de homologar lo diverso, sin embargo, la idea de modernidad se ve contrastada por la realidad social, si bien en el uso de la imagen por ejemplo publicitaria nos han vendido productos que parecen una mejor calidad de vida, estos en la actualidad son percibidos más críticamente, en los pueblos originarios al menos la complejidad de las realidades resiste a ese proyecto de modernidad y de cultura de masas en cierta medida. Cabe destacar que los niños no se dan cuenta de los intereses de la

²⁷⁵ Martínez Reyes, 2021: 2.

²⁷⁶ Rodríguez, 1991: IV, 153.

industria alimenticia de masas, y muchas infancias en México estuvieron llenas de productos alimenticios que por sus características químicas y sobre todo mercadotecnia, llegaron a un amplio sector de la población llenando de imágenes que nos han acompañado en nuestras vidas.

La labor de Héctor Martínez es la reinterpretación de esos personajes que al menos quedaron en la memoria colectiva, esas imágenes que él encontró en su cotidiano, en las calles de su comunidad, en sus trayectos, al respecto el autor indica:

El proyecto entonces recupera y reinterpreta grafismos de los carteles sonideros, imágenes de los rótulos cotidianos en mi comunidad, recuperados de objetos, como las cervezas, los costales, los ayates, el maíz, las tiendas, carteles del tianguis, rótulos de refrescos, comics, revistas y un inagotable número de imágenes populares, obteniendo como resultado una mezcla de imágenes y enunciados aleatorios que muestran la búsqueda constante de la pertenencia originaria y sus grafismos estéticos.²⁷⁷

Cuando el autor habla de la búsqueda constante de la pertenencia originaria nos recuerda esto que mencionábamos en párrafos anteriores, cómo la cultura de masas se ha ido insertando tanto hasta en los lugares más recónditos de los territorios y modifica parte del entendimiento de la realidad, el solo hecho de preguntarse por la pertenencia, el sentido de pertenencia y pensar que puede haber un sentido de pertenencia estético en los grafismos, en la imagen, complejiza el fenómeno de la imagen misma.

En el caso del sentimiento de pertenencia lo podemos pensar como un elemento que ayuda a definir y cohesionar las identidades culturales y personales, en ello se incluyen la concepción y definición de las percepciones de la realidad como sentimientos, espacios afectivos, las necesidades, los deseos, valores, que se van entretejiendo y aceptando en la cotidianeidad ejecutadas por los colectivos o grupos a lo largo de la vida, en periodos de

²⁷⁷ Martínez Reyes, 2021: 2.

tiempo; el sentido de pertenencia se genera cuando en colectivo nos sentimos seguros, estimados, reconocidos, se encuentran actitudes positivas como el bienestar, el compromiso con la comunidad, y otros valores que ayudan a la cohesión.

A continuación, las imágenes de la obra de Héctor Martínez numeradas en secuencia para entender los procesos a los que hace referencia la misma.

La primera imagen *CHJÖÖ* (maíz) hace referencia a un momento especial en la siembra, después de meses de arduo trabajo, limpiar la milpa, ocupar el tractor, para realizar los surcos, o en su caso usar la yunta, en algunas poblaciones se sigue ocupando, esperar las lluvias y sembrar, limpiar la milpa de yerba, estar atentos en el crecimiento de esta y escardar que es poner tierra alrededor de la mata de maíz para que crezca más fuerte (véase la figura 58), después de este apurado trabajo se celebra la cosecha, al respecto Héctor Martínez recuerda:

el cierre de la milpa o “florear la milpa” es un ritual que se practica para pedir permiso a la milpa e iniciar la cosecha de elotes, inicia el día 14 de agosto, en la comunidad mazahua se celebra la víspera con quema de castillos y la elaboración de ramilletes misa y la celebración religiosa. Las flores se acomodan en forma de cruz y se colocan entre el elote y el tallo de maíz alrededor de toda la parcela. Mientras se adorna, la familia plática con la milpa, le agradece y le pide permiso.²⁷⁸

²⁷⁸ Martínez Reyes, 2021: 2.



Figura 58. *CHJÖÖ* (maíz), litografía.

En la imagen podemos apreciar una mazorca de maíz, con las letras en lengua originaria mazahua *chjöö*, que significan maíz; letras que recuerdan la estética de los rótulos,

y tiene elementos como un personaje de un códice sentado, el logo de la cerveza corona, dado que es un momento de celebración y comida y dos personajes de caricatura que eran de refrescos y de cuentos, en el centro un personaje que recuerda las imágenes de la idea de progreso y modernidad de las revistas y de la mercadotecnia y en la parte inferior derecha un grafiti de tipo bomba, que asemeja también las palabras *chjöö* todo ello se mezcla en una especie de recuerdo borroso.

En la segunda imagen titulada *AJUMÚA* (en la tierra) es otro momento en la producción agrícola, este ocurre ya terminada la cosecha, se limpia el terreno y se produce un lapso de espera entre los periodos de siembra; el espacio se transforma en otros posibles (véase la figura 59), el autor menciona:

[*Ajumúa*] refiere a la oración “polvo eres y en polvo te convertirás”, usualmente después de las primeras cosechas, los campos, se vuelven un espacio para la religiosidad y actividades como fiestas, en las cuales es importante mencionar los bailes sonideros son el pilar de una hibridación cultural que proporciona identidad a las tribus urbanas de las comunidades mazahuas.²⁷⁹

La milpa se transforma en un salón de fiestas para celebrar, bodas, bautizos, 15 años o cumpleaños, y también en ocasiones es el lugar del sonidero del barrio, de la fiesta patronal que se transforma en fiesta comunal, hay polvo, pero hay vivencia, la imagen en el centro tiene una silueta que insinúa una virgen de Guadalupe; las palabras *ajumúa* en una especie de dibujo con triángulos, el rótulo del sonidero más conocido en el Estado de México llamado *Polimarch*, famoso en los 90, la imagen del fresco pascual de los mismos y el logo de los cigarros faros, con un personaje de caricatura, estos recursos borrosos, y cochambrosos con una imagen de unas manos de una invitación de un acto religioso, todo se mezcla en este lugar, y en la memoria del mestizaje e hibridación que configuran la identidad.

²⁷⁹ Martínez Reyes, 2021: 2.



Figura 59. *AJUMÚA* (en la tierra), litografía.

La siguiente imagen llamada *BÚNKOBA* (aquí estoy yo) hace referencia a un problema que enfrenta el campo a nivel mundial, la presencia de las semillas transgénicas, las cuales han modificado al maíz y la relación de equilibrio alcanzado por los antecesores de los pueblos originarios y campesinos, la modificación de las semillas puede identificarse con algunas características como varios elotes en una misma planta, al menos tres, que la espiga, la parte superior tenga también muchas espigas, el tamaño alto de la planta, más de 2 metros o una serie de anomalías (véase la figura 60) de la imagen el autor dice:

Los suplementos artificiales derivados del maíz han afectado la producción y por ende el sustento económico de los pueblos originarios, *aquí estoy yo* es una pieza que discursa el constante cambio de pertenencia e identidad que se manifiesta a través de los cambios en la producción, comercio y consumo de la semilla.²⁸⁰

En la imagen podemos ver en el centro un maíz distinto, con hojas como espigas, un maíz tirado con anomalías en la parte inferior de la imagen; se alcanza a leer el logo de Maseca, la harina de maíz más usada actualmente, la cual ocupa todo tipo de semillas para su elaboración de harina, el sentido de poner la marca es porque esta empresa también ha modificado la relación con el campo y las dificultades económicas transformaron la relación con la tierra, ahora se busca que rinda más el dinero y se usa fertilizante para obtener más cosecha, por otro lado, se aprecia la cara de Félix el gato casi burlándose, el logo de los cigarros Marlboro y un personaje que está con un macuahuitl (una especie de macana con obsidiana), como en lucha con el logo de la harina, como recordando el granito de arena de los agricultores sustentables, realidad borrosa que es un problema; en la parte superior se aprecian adornos parecidos a los de la fiesta patronal con la palabra *Búnkoba*.

²⁸⁰ Martínez Reyes, 2021: 2.



Figura 60. *BÚNKOBA* (aquí estoy yo), litografía.

Continuando con la revisión de imágenes, la cuarta obra titulada: *B'ATKJIMI*

(camposanto) es la penúltima de la serie y a propósito su autor enuncia:

[B'ATKJIMI] Es una especie de juego entre santo de la lucha libre y las ceremonias rituales para pedir lluvia y comenzar la temporada de siembra, regularmente se invita a familiares y se come comida típica en el campo, pero claro, acompañado de coca cola, o cerveza.²⁸¹

En la imagen podemos apreciar la palabra coca; alusión al logotipo del refresco conocido, a su lado un rostro en el centro es un personaje con figura ovalada, un luchador con una máscara, en la parte superior una especie de diseño de tatuaje tribal, y un personaje que recuerda a las caricaturas japonesas de jugadores, pero en este caso atrapando un maíz; bajo el rostro se percibe un animal esbozado, una vaca o un toro, y en la parte inferior un personaje de un códice que recuerda a la petición de la lluvia, tal vez reminiscencia de Tláloc, y en la parte superior un barrido en tono azul asemejando la lluvia, en la parte inferior derecha la palabra cola y bajo ella una especie de maguey o una mazorca de maíz (véase la figura 61). Esta imagen busca una relación con el agua, la petición de las lluvias para que el maíz crezca y esta misma como fuente de vida.

²⁸¹ Martínez Reyes, 2021: 2.



Figura 61. *B'ATKJIMI* (camposanto).

Por último, la imagen 5: *B'ONRRO* (México) donde el autor nos menciona algunas frases que se han popularizado en la actualidad entre sus contemporáneos, en sus palabras el autor dice:

Jesús triste, y una mona pal olvido son enunciados derivados de la construcción identitaria de mi comunidad, y por ende eso que aquí se construye como el México que se forma a través de la hibridación cultural. Estas piezas imitan la estética del cartel reuniendo rituales tradicionales, la lengua originaria, y ese archivo de imágenes populares que se vuelven ahora parte de mi lenguaje gráfico.²⁸²

En la imagen podemos apreciar las palabras *Jesús triste*, en una especie de letras barridas, y la palabra *mona*, la que nos menciona el fenómeno de la drogadicción que también enfrentan las comunidades, junto a estos un personaje diablito, referencia de los cuentos de libros vaqueros en México, la palabra *Tecate*, que es el logo de una cerveza, matorrales, magueyes y unas letras que parecen grafitis, frases que se han desvanecido (véase la figura 62), todo ello como un caldo de cultivo de lo que constituye la identidad contemporánea que le toca ver y reflexionar a Héctor Martínez, plantea la hibridación cultural, esa mezcla que sigue ocurriendo y que en las imágenes también nos va forjando una identidad, una pertenencia, un sentido, imágenes que nos bombardean desde la cultura de masas y el capitalismo y que su recepción nos inunda todos los días.

²⁸² Martínez Reyes, 2021: 2.



Figura 62. B'ONRRO (México).

5.5. Flor Deyanira Estanislao: serie *Temporal de aroma*

Flor Deyanira Estanislao es originaria del municipio de El Oro de Hidalgo, perteneciente al Estado de México (véase la figura 63) donde se encuentra también presencia del pueblo mazahua; es egresada de la licenciatura en arte y diseño y su producción gira en torno a la práctica artística del textil, esta misma tiene una historia dentro del Estado de México en sus cinco pueblos originarios.

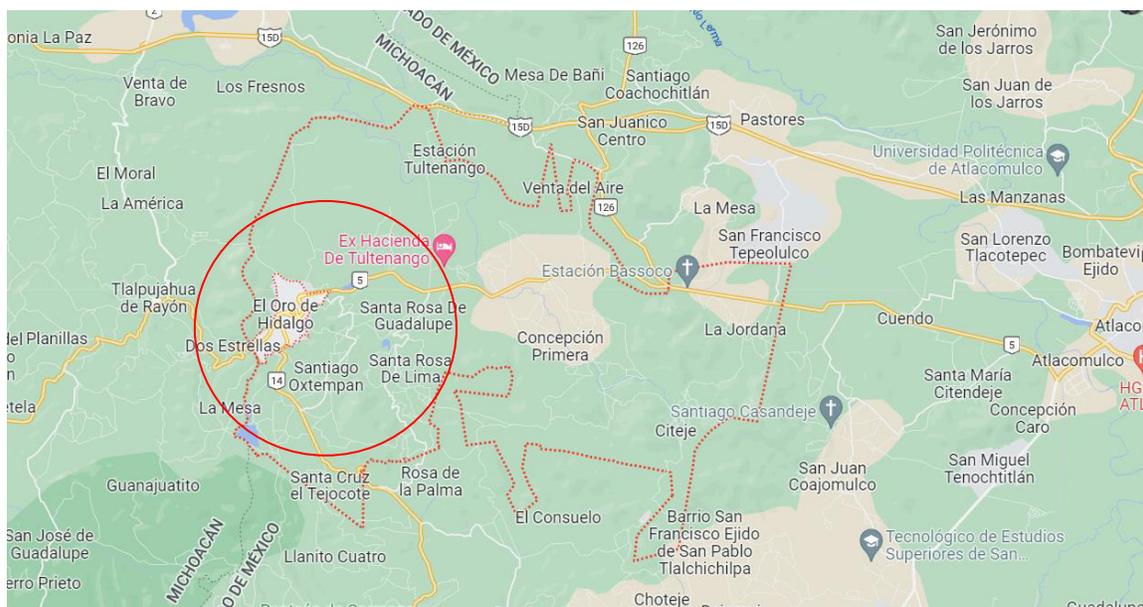


Figura 63. Mapa del municipio de El Oro de Hidalgo, Estado de México.

La obra realizada por Flor Deyanira Estanislao tiene que ver con la prenda textil llamada rebozo; en su trabajo de investigación de tesina de licenciatura narra sus usos históricos. Para fines de este trabajo extraigo algunas citas sobre los procesos de su elaboración.

Comienzo con una contextualización histórica del rebozo, para ello hago referencia a algunos autores que han escrito e investigado sobre el tema, por ejemplo, en la investigación

realizada por Ruth Deutsch Reiss, conocida como Ruth Lechuga, los inicios del rebozo son prehispánicos, menciona sobre el rebozo:

un tipo de manto de ixtle compuesto de dos lienzos y usado por hombres y mujeres durante la época prehispánica [...] A pesar de que abundan los flecos de diferentes tipos anteriores a la colonia, como lo muestra el Códice Nuttall, es probable que estos hayan sido incorporados paulatinamente al rebozo.²⁸³

En este texto se menciona un mantón de ixtle, realizado con las fibras del maguey principalmente, el cual era trenzado, anudado y se enhilaba, después se hacía una trama y una urdimbre, el cual era unido en dos lienzos, se menciona también un códice como lo es el *Nuttall* de donde infiere que se fue incorporando de los ropajes textiles prehispánicos y su tradición en los mantones españoles y hasta terminar modificándose e incorporándose al rebozo.

Esta autora encuentra diferencias entre los rebozos europeos y los textiles prehispánicos en sus flecos que son las terminaciones en punta.

Por otro lado, el texto *El rebozo, estudio historiográfico, origen y uso* de Ana Paulina Gámez Martínez, que es una recopilación de las fuentes escritas con el tema del rebozo y de cada una de ellas realiza una comparación y acercamiento en la búsqueda del origen de tal prenda, los hallazgos son variados y de los diferentes textos que encuentra concluye con algunas de las siguientes afirmaciones:

En el caso de las mujeres del centro de México, la indumentaria consistía en el *huipil* y el *cueitl*, o enredo, que cubrían suficientemente sus “vergüenzas”, además usaban el *mámate* para cargar niños o cualquier otra cosa sobre la espalda [...] para los misioneros este recato no era suficiente, había un elemento que les repugnaba: la exposición del cabello, que las

²⁸³Deutsch Reiss, 1987.

indias arreglaban con gran esmero. En algunas láminas del mismo códice [Mendocino] se aprecia como acostumbraban arreglarse el cabello: suelto, corto y con flequillo para las niñas y doncellas, y peinado con cuernezuos las mujeres mayores.²⁸⁴

El *huipil* y *cueitl* eran la principal indumentaria según la investigación realizada en las descripciones de fray Bernardino de Sahagún, se describen estas prendas y cada una con características muy específicas de tamaño, grosor, materiales y colores utilizados en su elaboración, también menciona el *mámatl* que es una especie de ayate que servía para cargar en la espalda y amarrado en la cabeza, prácticamente hace una distinción con el rebozo como una prenda realizada por los pueblos originarios, y menciona:

Las prendas de recato no tienen ningún antecedente indígena, ya que en la época prehispánica era un orgullo mostrar la cabellera, tanto para hombres como para mujeres, y el *mámatl* se usaba exclusivamente para llevar cargas en la espalda. La imposición de prendas de recato, como complemento de la indumentaria mexicana difundida por los misioneros, está relacionada con la evangelización y tiene que ver con el pudor a la española y con el cumplimiento de la Epístola de San Pablo.²⁸⁵

A partir de las descripciones en los archivos de crónicas existentes Ana Paulina Gámez observa que desde la llegada de los españoles hay diferencias en la ropa y la manera de usar los textiles antes de la imposición de las costumbres españolas como en la época colonial; el rebozo se relaciona más con las costumbres españolas que ocuparon tocas y mantos para cubrir la cabeza, principalmente como símbolo de valores religiosos de pureza, castidad y recato principalmente; otro de los datos para esta aseveración son las descripciones tanto gráficas como escritas, y el mostrar el cabello con el cuidado que le tenían incluso los tintes naturales que ocupaban para teñirse el cabello como símbolos de orgullo y cuidado de largas cabelleras que según la edad se amarraban con listones o se

²⁸⁴ Gámez Martínez, 2009: 83.

²⁸⁵ Gámez Martínez, 2009: 83-87.

trenzaban. Otro de los factores importantes en la propagación y uso del rebozo fueron las Ordenanzas, esas reglas que se fueron imponiendo a lo largo del periodo colonial, por ejemplo, al final de siglo XVI con la regulación de la ropa femenina, cuyas penas por usar vestimenta distinta de la casta a la que se perteneciera era motivo de cárcel y castigo.

Continuando en el tema de las castas podemos mencionar que, en algunos cuadros llamados así, cuadros de castas (véase la figura 64), en ellos se muestra el uso del rebozo como una prenda ocupada por las mujeres en la época colonial y que según sus acabados o las técnicas con las que se elaboraban, estos eran más caros o baratos.

Los textiles rebozo fueron cambiando en cada siglo, así del siglo XVI tenemos un uso paulatino en su aceptación y en los siglos XVII y XVIII su uso como forma de recato se reflejó en la vida cotidiana, principalmente de las mujeres, las cuales lo usaron como símbolo de castidad, pureza e incluso de sumisión, sin embargo, también se intentó que fueran evidentes unas divisiones sociales como en el ejemplo anterior de los *cuadros de castas* que como fenómeno pictórico podemos mencionar algunas particularidades sin por ello desviar nuestra atención, Ana Julia Arroyo Urióstegui menciona apropósito:

Los cuadros de castas intentaron fijar grupos étnicos, mostrar las maravillas de América y el desarrollo económico social que se caracterizó por la aparición de oficios (zapateros, tabaqueros, carpinteros, vendedores ambulantes) y el desarrollo cultural e intelectual de la élite española y criolla. Como bien dice Ketzaw, todavía quedan muchas interrogantes por resolver, como la postura que algunos ilustrados tomaron de reconocer lo injuriados e indefensos que estaban los indios, pero a la vez sostener la supremacía de los españoles y cómo se resolvieron estas contradicciones. También, cuáles fueron realmente los intereses de los pintores en su quehacer artístico y hasta qué punto contribuyeron en esta construcción de la imagen de una sociedad estratificada, ya que las pinturas de castas no fueron conocidas por la mayoría de la población en su momento de producción.²⁸⁶

²⁸⁶ Arroyo Urióstegui, 2016: 20.



Figura 64. Cuadro de castas. Museo Nacional del Virreinato.

En otras palabras, si bien las castas existieron, fueron un intento de la sociedad europea de los siglos XVI al XIX, donde las ideas de superioridad blanca se mezclaban probablemente con las ideas clasificadoras de la taxonomía, sin embargo, estratificar la sociedad fue complicado, ya que se llegaron a describir por ejemplo 53 grupos de castas que se generaron, en este orden de ideas Ana Julia Arroyo Urióstegui señala:

el virreinato construyó un sistema de segregación de los no españoles o criollos para controlar los ingresos a empleos de alto rango, a los colegios, a la élite del momento, que en cierta medida les funcionó [...] La apariencia se convirtió en una forma de ver la calidad de las personas, de ahí que el aspecto económico era determinante; de ahí que los indios y los negros se pintan como pobres, sin prosperidad, desarrollando una imagen miserable de éstos en contraposición con la opulencia del español. [...] en la actualidad, el estudio de la pintura de castas sigue siendo necesario para abrir posibilidades diversas en torno a la comprensión del otro y al diseño de su imagen.²⁸⁷

Este fenómeno de estratificación de la sociedad colonial como hemos leído, constituyó un sistema de dominación, en lo económico, por ejemplo, en la época virreinal se señala que solo los españoles tenían acceso a ingresos de alto rango y en los cuadros de castas se ocupó la imagen para pintar estas diferencias entre los blancos e indígenas, a estos últimos se les representó como si estuvieran desprotegidos todo el tiempo, sin embargo, estas pinturas como hemos leído no fueron tan comunes en las diferentes regiones de América, se dio este fenómeno de maneras diferentes tanto en México como en Sudamérica; algo que cabe señalar aquí es cómo se representó a los indígenas, en esta tesis se señala estos problemas de como la hegemonía presenta en las imágenes a los pobladores originarios, generando una visión segregada o unívoca, casi exclusiva de los europeos.

²⁸⁷ Arroyo Urióstegui, 2016.

Como hemos visto, la prenda textil rebozo tuvo relación con esa diferenciación de las castas y tiene que ver también con el sincretismo que se fue dando paulatinamente de lo religioso.

Paso ahora a la técnica de un rebozo muy específico, el rebozo luto de aroma, de los cuales se fue elaborando una compleja fórmula, que tomaba en cuenta los conocimientos tanto de los pobladores originarios como el europeo, generando así este tipo de rebozos; la autora Patricia Díaz Cayeros encuentra un escrito donde se dan unas instrucciones y se describen dos maneras de teñir, me refiero al texto *Tejidos y tintes coapaxtltes: la memoria del cura don Joaquín Alexo de Meabe (ca. 1794)*, el cual parece ser una conversación de un poblador originario con el cura, para que este último pudiera redactarlo y publicarlo, cosa que no ocurrió, sin embargo, en este documento encontrado en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla Joaquín Alexo de Meabe

insinúa que el texto era producto de un “patriota ilustrado” interesado en rescatar los conocimientos artísticos propiamente americanos. [...] él se había dado a la tarea de redactar esta memoria con la finalidad de saciar “la curiosidad de los eruditos” que anhelaran “instruirse en las artes ingeniosas de los indios [...]”.²⁸⁸

En otras palabras, del conocimiento tradicional de los pobladores originarios se fue realizando una fórmula para teñir que ocupaba fibras naturales de las regiones, que a continuación extraigo algunos puntos importantes para conocer los procesos de elaboración, primero de los paños y luego del rebozo de luto a base de coapaxtle, en el texto Patricia Díaz va reconstruyendo la información y la presenta de la siguiente manera:

²⁸⁸ Díaz Cayeros, 2008: 207.

A finales del siglo XVIII, el término coapaxtle aludía en primer lugar a tres clases de paños en blanco: los “superfinos”, los “entrefinos” y los “ordinarios”. Todos tenían las mismas dimensiones, pero los primeros eran mucho más ligeros. Asimismo, había tres diferentes materiales (o tintes) para teñirlos, uno de los cuales era una planta parásita, o enredadera, denominada coapaxtle. Si bien era posible encontrarla en el tronco de muchos árboles o sobre piedras, solo la que crecía junto al árbol de tepezcohuite y que tenía un sabor amargo y picante, se empleaba para producir el “legítimo paño coapaxtle”.²⁸⁹

En esta cita podemos ver que la denominación coapaxtle alude al nombre con que eran conocidos los textiles aromatizados, entre ellos los paños, los rebozos y seguramente otros tipos de prendas textiles, los cuales ocupaban el coapaxtle, que es una planta parásita del árbol tepezcohuite, conocido con su nombre científico como *mimosa hostilis, tenuiflora* (véase la figura 65), en el mismo texto se menciona que la gente probaba con una pequeña mordida el coapaxtle y si este tenía un picor era de buena calidad.



Figura 65. *Árbol de tepezcohuite.*

²⁸⁹ Díaz Cayeros, 2008: 207.

Siguiendo con la segunda manera de encontrar el tinte del paño en el mismo texto reorganizado por Patricia Diaz se menciona:

El segundo material para conseguir dicho tinte es la corteza del mismo encino [...] en que vegeta el coapaxtle y a quien hemos dado ya con los indios el nombre de tepozcoahuitl, el color que produce es el mismo, pero no las operaciones forzosas para su consecución.²⁹⁰

En esta segunda fórmula se ocupaba la corteza del árbol de tepezcohuite, la cual hasta la actualidad se sigue ocupando en la herbolaria mexicana, sobre todo en los mercados donde se encuentran las hierberías, y en esta cita se menciona que el tinte es el mismo, sin embargo, el aroma que logra es muy débil (véase la figura 66).



Figura 66. *Corteza del árbol de tepezcohuite.*

²⁹⁰ Díaz Cayeros, 2008: 213.

Por último, tenemos la tercera manera de extraer el tinte negro según el texto de Joaquín Alexo de Meabe, encontrado y reorganizado por Patricia Diaz:

Quatomatl [...]o Tepexaxocotl [...] rinde de lo más compacto del tronco el tercero y último material, siendo mejor el fresco o reciente que el seco, y sin que sirva de cosa alguna ni haya que notar más en su color, sino que ennegrece más los paños que lo reciben y también que los engruesa encrespando el hilo, lo que no sucede con los dos materiales anteriores.²⁹¹

Este último árbol mencionado en el escrito puede referirse al actual *cuatecomate* (*Crescentia alata*), y como podemos leer se recomienda usarlo recién cortado, sin embargo, este puede engrosar o ensanchar los hilos, por último, de este trabajo extraigo las maneras de teñir, las cuales en el texto de Joaquín Alexo de Meabe, encontrado y reorganizado por Patricia Diaz se menciona:

A la mañana se toma de Guapaxtle lo que cabe en dos puños con las manos juntas para un solo paño, éste se echa a remojar en agua común (toma un color perfectamente verde en la parte blanquecina y) a la media hora lo muelen en el metate, a las pasadas que le dan queda echa una masa a manera de lodo, estando así preparada toman una olla o apastle de barro limpio de grasa o (¿una?) de cobre y baten dicha masa con sólo agua (la necesaria a que puesto el paño lo cubra) y meten dicho paño blanco sin hacerle preparativo más de enjaguarlo en agua limpia con un poco de sal de cal para que suba el color bien entregado. Con la dicha masa e infusión lo ponen al sol todo el día sin sacarlo de la infusión. A la mañana siguiente se saca dicho paño y se lava con agua limpia y se pone a secar al sol y se sigue haciendo con el nuevo Guapaxtle lo mismo que se ha dicho ya y así se continúa por catorce o quince días sin variar en nada y sólo se nota que en tiempo de invierno retarda en largar el tinte y en verano violenta por el calor y así para avivarlo por verano le mixturan agua asentada de ceniza a la dicha tinta de Guapaxtle, pero, jamás se excusa el tiempo sentado de 14 días.²⁹²

Como podemos leer, el término coapaxtle se modifica en el mismo escrito ahora como *guapaxtle*, sin embargo, la forma de entintar comienza con remojar la enredadera

²⁹¹ Díaz Cayeros, 2008: 213.

²⁹² Díaz Cayeros, 2008: 216-217.

parasita del tepezcohuite y después de media hora con el metate comenzar a molerla hasta que queda una pasta la cual se pone en un recipiente libre de grasas para que la pasta cubra el paño, al cual se recomienda lavar con agua de sal de cal, esta última es la cal apagada humectada, la cual puede hacer que se adhiera mejor el color, se deja el paño en la masa al sol durante todo el día, y al siguiente se lava y enjuaga y se vuelve a realizar la misma actividad durante 14 días más, lo que ocurrirá es que con cada lavado y entintado el color pegará cada vez más hasta lograr un tinte oscuro.

Para la segunda manera de tinción de un paño de olor en el mismo texto de Joaquín Alexo de Meabe, encontrado y reorganizado por Patricia Diaz se describe:

Segundo modo de tinte “por fuego” y Teposcolo. Se preparan dos ollas en sus hornillas a fuego se median de agua común, se pica o martaja a piedra la corteza de encino roble o teposquahuil en cantidad que medie la olla, se echa a hervir y así que el agua está de color de vino tinto se meten los paños y con un palo los están sambutiendo en él entre tanto están hirviendo en otra olla (3^a). Se echa bastante agua y hasta cal y asentada la dicha cal que llaman claras la van mudando en otra olla y sacan los paños del fuego, los exprimen y los van infundiendo en dicha clara de cal a que (...) primer boca y con las manos los están refregando y lo exprimen y se tienden sobre la tierra al sol y como pronto secan vuelven a la misma operación y así los continúan todo el día hasta que se ponen negros, y en igual modo, sin distinción alguna, es la tercer especie de tinte del palo del Guatamate, aunque éste los ennegrece más y los engruesa.²⁹³

Esta segunda manera es como se ocupa la corteza del árbol tepezcohuite, la cual se muele también, y la pasta resultante o el polvo resultante se pone en una olla que contiene agua hirviendo, hasta que el color del agua se ponga de un color rojizo oscuro y luego se meten los paños o incluso los hilos, después de unos minutos en dicha olla lo sacan y exprimen para sumergirlo en otra olla con agua de cal y lo enjuagan y lo ponen a secar, para luego que esté seco lo vuelven a poner en el agua con el tinte y sacarlo a la otra olla con

²⁹³ Díaz Cayeros, 2008: 218-220.

agua de cal y lo vuelven a sacar; en esta instrucción solo se menciona que esta acción se realiza durante todo el día, eso pueden ser más de 20 veces hasta que se ponga negro, y estos mismos pasos se realizan con la tercer material de tinción, la corteza de árbol de *guatomate*.

Como podemos leer, estas fórmulas se han ocupado en la época colonial en México, sin embargo, también existen otras maneras de realizar tinciones.

Ha sido importante el rescate de técnicas de tinción naturales, que en la actualidad se les ha dado una revisión y se destaca su importancia; Teniendo en cuenta estos referentes paso ahora al trabajo de Flor Deyanira Estanislao el cual se centra en las técnicas del denominado rebozo de luto, en su especificación como rebozo luto de aroma; esta autora realiza una vinculación comunitaria en el municipio de Tenancingo, en el Estado de México y se ayuda del artesano Ángel Calvo Velasco, originario del mismo municipio quien enumera 19 pasos para la elaboración de un rebozo, a continuación extraigo del trabajo de tesis de licenciatura estos pasos:

1. **Conseguir el hilo:**
El hilo se consigue en las fábricas y se le llama trama.
2. **Devanar:**
Se deshacen las madejas o carretes para poder pasar al cajón y empezar a urdir el veteado o fondo
3. **Calcular el tamaño del rebozo, largo y ancho:**
Es decir, cuántas vueltas se van a poner (en la urdimbre) para hacer una tela y que tan largos van a estar. Este paso es importante, pues, de aquí salen los nombres como ratón (rebozo para niña), 3/4, mediano, grande de marca, etc.
4. **Sembrar la tela en el urdidor:**
Se refiere al acomodo de los hilos para posteriormente ser pintado.
5. **Pintar el rebozo:**
Se divide el hilo montado sobre el urdidor con un marcador, gis o ceniza para marcar el largo del paño, o tela, y la punta.
6. **Pepenado:**
Definir el tipo de rebozo que se va a hacer formando grupos de hilos que posteriormente se van a amarrar y teñir. Con este paso se definen también tipos de rebozo como labor, labor doble, azteca, medio azteca, etc. Es el

que determina el ancho de cada bloque de color según el dibujo que se va a realizar.²⁹⁴

De estos primeros pasos se infiere algunas de las características actuales del proceso de elaboración, por ejemplo, en el primer paso se evidencia el uso de hilos industriales, los cuales ayudan a un acabado sin elevaciones propias de un hilo artesanal, y depende también del acabado que se requiera, se marcan los tamaños cuando ya está montado el hilo en el urdidor y definir el tipo de rebozo, para hacer los amarres necesarios antes de sumergirlo en la tinción o en el color, por lo tanto, también podemos inferir que el hilo por lo general es blanco o de tono natural blanco amarillento.

Continuando menciono otros de los pasos que enumera Flor Deyanira Estanislao:

7. Boleado:

También conocido como atolado. Es una mezcla de harina de trigo que se aplica a los hilos, rastrillándolos y separándolos o dividiéndolos en cordones. Se dejan secar al sol, completamente extendidos.

8. Dibujada.

Actualmente, la mayoría se hace con sellos que tienen ya el diseño hecho. Sin embargo, los reboceros más expertos saben dibujar de memoria, dejando los espacios cada tanto según sea el diseño. El espacio entre marcas determina el diseño y el nombre del rebozo. Este paso determina el nombre del rebozo como de arco, pedaceado, nevado, etc.

9. Amarrado:

Son amarres hechos con hilo de algodón sobre las marcas del dibujado. Es para que no pase la tinta. También se le llaman reservas.

10. Remojo:

Se remoja el hilo en agua fría y con jabón neutro para quitar el atole y pasa directo a la teñida.

11. Teñir:

Actualmente, se tiñe con productos industriales como anilinas que se consiguen en la CDMX. Dependiendo del espesor de la tinta es el tiempo de reposo de la tela en la tintura, se enjuaga con agua fría y se deja secar.²⁹⁵

Como hemos leído los siguientes pasos también son de la técnica actual, como lo son el uso de una harina de trigo que hará que se junten partes sueltas de las hebras de hilo, y

²⁹⁴ Estanislao, 2023: 75.

²⁹⁵ Estanislao, 2023: 75.

permitirán su mejor manipulación para poder realizar un dibujo y como se menciona en la actualidad ya se cuenta con una especie de plantillas y también sellos para dibujar más rápido la figura que llevará el rebozo, cabe mencionar que todavía muchos de los dibujos son con diseños coloniales, posteriormente se amarra la madeja de hilos que se había puesto de manera horizontal para su dibujo y posteriormente hay que amarrarlos para acto seguido sumergirlo en agua con jabón y quitar la harina, esto se puede hacer varias veces si no se le ha caído el atole, porque ya después de que se seca se pasará a la olla de agua caliente con tinte, y las partes anudadas por lo general quedará una tinción más débil o incluso quedará un tanto blanca y esa parte sirve de referencia del dibujo, se menciona también que se ocupan en la actualidad tintes industriales o incluso anilinas, y dependiendo del color se dejará más tiempo o menos, después se pone un escurridor y se deja escurrir lo más posible para posteriormente pasar a los lazos del secado y dejarlo allí hasta que esté seco.

A continuación, se enlistan los siguientes pasos como menciona la autora Flor Deyanira Estanislao:

12. **Desatado:**
Quitar las reservas o amarres, generalmente con un cuchillo y con cuidado de no romper los hilos.
13. **Apuntarlo:**
Separar las vueltas y amarrarle un hilo, es decir, hacer una marca entre cada vuelta.
14. **Hacer el fondo y ver qué color va a llevar el veteado:**
En este paso se elige otro grupo de hilos de color sólido, sin ikat
15. **Enrollado:**
Repartir el hilo en un aclarador (herramienta que se utiliza para separar hilos) por cuentas; se va pasando por cada casa o casilla y por donde se meten los hilos para después enrollarlo en el enjulio.
16. **Betillar hilo por hilo y montarlo en el telar:**
Se montan los hilos sobre el telar, sujetando cada hilo nuevo al hilo del rebozo anterior, si es que lo hubiera, si no se montan los hilos desde el inicio, pasando cada hilo por cada peine.²⁹⁶

²⁹⁶ Estanislao, 2023: 75.

Después de que está seca la madeja de hilos teñidos se procede a desatarlos y se va dividiendo según sea el largo del rebozo para asemejar cada una de las vueltas que alcanza con el hilo que se tiene y se van amarrando hilos en cada vuelta, todo ello para que en el momento que se amarren en el telar se sigan los patrones muy específicos de cada una de las secciones, se menciona en el número catorce que se elige un fondo sólido, en este caso el hilo del fondo es de un solo color, esta parte es la urdimbre vertical, y menciona la autora “sin *ikat*”, el *ikat* es la técnica que ocupó el anudado para evitar que esa parte se tiñera, como menciona Joaquín Moreno Aguilar:

Ikat [...] es la técnica por medio de la cual se logran diseños en un tejido, amarrando los hilos (de la urdimbre, la trama o ambos) antes de tejerlos, con alguna fibra impermeable para impedir que el tinte penetre en esas zonas y obtener partes teñidas y no teñidas. Ikat, etimológicamente viene de la palabra malaya *mengikat*, que significa amarrar, y hace precisamente referencia al paso fundamental del proceso.²⁹⁷

En otras palabras, también hace referencia al dibujo generado con patrones por lo general geométricos donde se ocultan espacios para la tinción; es como armar un rompecabezas donde cada hilo es una pieza en la imagen final, para ello se enuncian a continuación los últimos pasos:

17. Tejido:

El telar colonial es el más usado, aunque actualmente se busca recuperar el llamado tejido en otate o mejor conocido como telar de cintura. Para el tejido colonial se monta la urdimbre amarrando los hilos nuevos a los que van saliendo. Los artesanos le llaman pasar la urdimbre al telar; es una labor compleja, porque de su exactitud depende la regularidad del dibujo para que no se pierda el registro de las figuras.

18. Empuntado:

Hacerlo nudos o trenzado de las puntas o flecos del rebozo. Pueden llevar iconografía con figuras fitomorfas, zoomorfas o antropomorfas, además de letras y símbolos; algunos llevan chaquira.

19. Planchado:

Es la parte final del proceso. A base de rodillos de madera que se encuentran a una determinada presión, el rebozo es procesado para

²⁹⁷ Moreno Aguilar, 1982: 7.

plancharlo y darle brillo. Actualmente, este trabajo está casi extinto, pues, es el menos reconocido del proceso de elaboración de un rebozo.²⁹⁸

Cada uno de estos pasos ha seguido la autora Flor Deyanira Estanislao para realizar una serie de variaciones del rebozo luto de aroma y de su trabajo etnográfico obtiene una fórmula utilizada por Ángel Calvo Velasco, la cual es diferente de la antes mencionada en este texto, con algunas similitudes, pero que es la que se ocupa en la actualidad con las últimas familias reboceras que todavía lo realizan.

De las diferencias con la otra técnica del rebozo de aroma en este caso Flor Deyanira utiliza alumbre, el cual al entrar en contacto con las madejas de algodón que tienen un poco de cera hacen necesario dejarla al menos una hora para que este haga efecto; después se deja secar por tres días más y al siguiente día hace uso de *cascalote*, el cual contiene taninos y se recomienda molerlo o machacarlo para que suelte una tinción naranja y alrededor de tres horas deja al hilo en esta preparación que tiene agua y cascalote; después de dejarlo secar otros tres días ocupa un tinte de fierro y la autora Flor Deyanira Estanislao menciona: “Se debe dejar fermentar la tinta de fierro por varios días o incluso semanas, la calidad de este paso depende de la cantidad de los ingredientes por la cantidad de hilo a tratar”²⁹⁹, y deja la madeja de hilos alrededor de tres días; después de sacar la madeja de hilo y dejarla secar igual tres días, ya seco ocupa una olla para poner el hilo ya teñido de un tono rojizo ahora en pastle molido el cual como hemos leído anteriormente desprende un olor agradable y en esta olla lo hierve por un día, tratando de que penetre lo más posible en el hilo, y proseguir con el siguiente paso que es un refinado de tinta de fierro, la autora menciona sobre este paso:

²⁹⁸ Estanislao, 2023: 74.

²⁹⁹ Estanislao, 2023: 75.

Es un segundo baño para comenzar a introducir el textil al olor final. Sin embargo, el olor de la tinta de fierro y el refino en fermentación de una semana tiende a ser más fuerte, por lo que se añade un paso más [...].³⁰⁰

Después de esta segunda vez que se sumerge la madeja de hilos en el agua de fierro y óxido, el olor que adquieren las madejas de hilo es fuerte, por lo que es necesario volver a realizar con el pastle una segunda tinción que da un tono oscuro al rojizo del fierro y también ayuda a que el olor agradable se vuelva a pegar en el hilo, y menciona que también hay otras hierbas aromáticas que son utilizadas actualmente como el romero con la idea que ayudaran a dar toques de olor a la prenda.

A partir de esta materia prima, la autora realiza una serie de obras textiles y las cuales le permiten poder explorar un tema personal desde el espacio afectivo, el cual es la pérdida de seres queridos y la posibilidad de una sublimación de la tristeza justamente por medio del rebozo luto de aroma.

Comienzo con la *variación 1 del rebozo luto de aroma añoranza*, la cual es una obra personal que la autora realiza a manera de instalación en la cual presenta una serie de 10 rectángulos de distintos tamaños donde cuelga las madejas de hilos e impregnando de olor el espacio de la exposición de su obra (véase la figura 67).

Recordemos que el rebozo luto de aroma se pensó como un calmante que acompañaba en el momento de luto a las mujeres y a través del aroma relajar a sus portadoras, en esta obra el aroma deja una huella distinta a comparación de obras que son principalmente oculares, en este caso se pretende se quede en la memoria olfativa de los asistentes el aroma del pastle, olor agradable y sutil que crea una ambientación en el espacio y que invita al recuerdo y la remembranza; otro de los asuntos a mencionar de esta pieza es que se va configurando de distinta manera algunos de los rebozos, haciendo alusión a los

³⁰⁰ Estanislao, 2023: 75.

pedazos, a fragmentos que pueden ser memorias vividas con los familiares a los que hacen alusión las piezas.



Figura 67. *Variaciones del rebozo luto de aroma 1 añoranza.*

En la siguiente obra llamada *variaciones del rebozo luto de aroma 2* la cual realiza en un telar de mesa se observa un rebozo en el que la trama y la urdimbre son de color negro, resultado de la tinción con la fórmula mencionada y en los remates o puntas realiza una serie de anudamientos los cuales dan un acabado a la pieza, sin embargo, en esta pieza realiza unos escritos los cuales le permiten hacer memoria de recuerdos con su familiar fallecido, las palabras escritas con un hilo rojo dicen la frase “aquí no debería estar tu nombre” la cual también hace referencia a la tristeza y la añoranza (véanse las figuras 68 y 69).

La autora menciona que el rebozo al cumplir muchas funciones tiene una que nos recuerda un espacio afectivo, el abrazo, la calma cuando una madre duerme en él a un niño, esta serie de rebozos intentan también dar esa sensación de abrazo, y en uno de los montajes de estas piezas que se encuentra suspendido con un cable la gente puede echarse el rebozo o taparse con él y las instrucciones mencionan que en un momento recuerde un familiar fallecido y sienta como si ese rebozo fuera un abrazo del mismo, la experiencia de vivencias la obra

La experiencia estética alude al sentido olfativo, y a la memoria olfativa, la cual como señala Hanish Vashi Dularamani tiene las siguientes características:

Los sentidos químicos, como son el gusto y el olfato, detectan los estímulos químicos y transducen esos estímulos en energía eléctrica que puede ser transmitida por el sistema nervioso [...] La sensibilidad y el alcance del sistema olfativo es notable, permitiendo a los organismos detectar y discriminar entre miles de compuestos de baja masa molecular, en su mayoría compuestos orgánicos, que comúnmente llamamos olores.

En el repertorio olfativo están representadas moléculas alifáticas y aromáticas con diversas cadenas carbonadas y diversos grupos funcionales [...] Las moléculas olorosas u odorantes se unen a las proteínas receptoras olfativas que están en los cilios de las células receptoras olfativas. Existen por lo menos 1.000 proteínas olfativas receptoras (miembros de la superfamilia de receptores acoplados a la proteína G), cada una de ellas presente en una célula receptora olfativa diferente.³⁰¹

En otras palabras, a través de los receptores químicos presentes en la nariz se detectan los estímulos que pueden ser los olores o aromas y esa información se transforma en impulso eléctrico y viaja al cerebro a través del sistema nervioso central para después generar una reacción que puede ser de agrado o desagrado o generar otras emociones como señala Vashi Dularamani:

Sabemos que las proteínas receptoras olfativas no están dedicadas a una sola sustancia olorosa, y cada proteína puede responder a varias de esas sustancias. A pesar de todo, las proteínas receptoras olfativas son

³⁰¹ Vashi Dularamani, 2016-2017: 2.

selectivas, responden a unas sustancias olorosas más que a otras, y hay ciertas sustancias a las que no responden en absoluto.

Las diferentes proteínas receptoras olfativas muestran respuestas distintas a la misma sustancia olorosa. Por ejemplo, la proteína receptora 'A' tiene una respuesta mucho más fuerte a la 'manzana' que la proteína receptora 'B' [...] Cada sustancia olorosa produce un patrón único de actividad a través de una población de receptores, que se proyecta en determinados glomérulos del bulbo olfativo ('mapa de olor'). El SNC [sistema nervioso central] interpreta después esos mapas de olor (p. ej., una rosa, una gardenia o una persona en particular).³⁰²

Con la capacidad de las proteínas receptoras olfativas se va agudizando nuestro entendimiento de la realidad que nos rodea, así los primeros años de vida se va creando ese mapa de olores que como se menciona en la cita anterior “cada sustancia olorosa produce un patrón único de actividad” mismo que interpreta en otro rebozo haciendo una forma circular (véase la figura 70) y de la interpretación de estos se va generando una memoria y asociaciones, como se menciona incluso a personas en particular; es así que en la obra temporal de aroma de Flor Deyanira Estanislao se invita a recordar y rememorar por medio del olfato; en palabras de David Le Breton en su texto *Una antropología de los sentidos* menciona:

La memoria olfativa se inscribe en el largo plazo; es una huella de historia y de emoción que las circunstancias reavivan. Siempre impregnado de afectividad, el olor es un medio para viajar en el tiempo, para arrancarle al olvido migajas de existencia. Convoca a la memoria si ésta se encuentra más o menos asociada a un acontecimiento de la historia individual, aunque a veces apele a la reflexión para recordar circunstancias precisas: es una incisión en el tiempo. Suscita una emoción inmediata de felicidad o de tristeza, según la tonalidad de los recuerdos. Contenida en un recipiente o asociada con un objeto determinado, es un instrumento de rememoración.
³⁰³

La evocación por medio del olor permite una recreación de una sensación en un momento determinado de tiempo, así la obra de Flor Deyanira intenta crear una nueva

³⁰² Vashi Dularamani, 2016-2017: 13.

³⁰³ Le Breton, 2009: 217.

experiencia que nos lleva a la remembranza, al recuerdo de un ser querido y a la asociación de ese recuerdo fijado en el tiempo por medio de la memoria olfativa, una pieza que retoma una manera de realizar un textil que es más escaso en la actualidad; y nos lleva a la reflexión de la importancia del aroma, por ejemplo, como menciona Le Breton en occidente se pensó al olfato como algo menor en relación con los demás sentidos, incluso se pensó al olor como algo que debía ocultarse; en el caso de los pueblos originarios de México hay una relación muy estrecha con el olor y con la cosmovisión, así como la aceptación natural del mismo, al tener una relación estrecha con la naturaleza y el medio ambiente en general les ha permitido incluso ocupar el aroma en la ritualidad; estos son aspectos a reflexionar que despiertan las piezas de la serie *Temporal de aroma*.

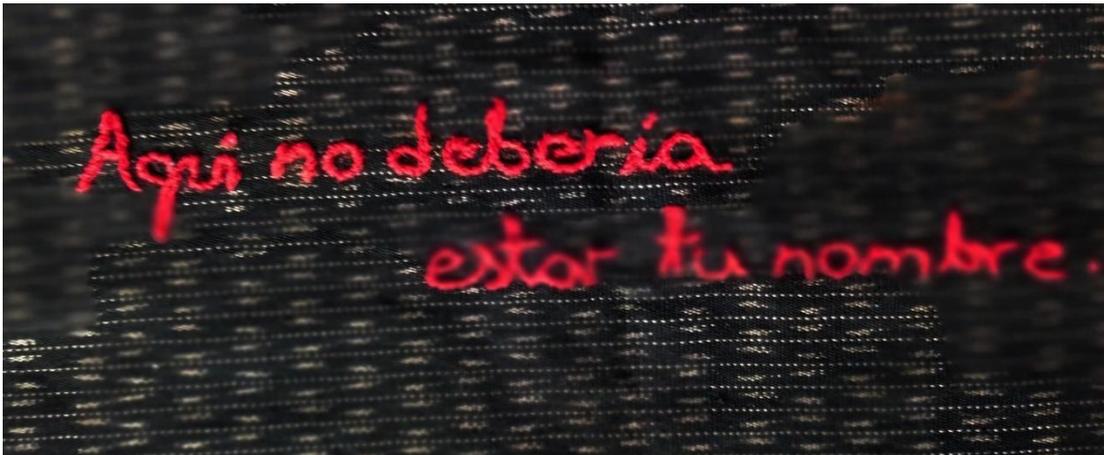


Figura 68. *Aquí no debería estar tu nombre*; detalle.



Figura 69. *Variaciones del rebozo luto de aroma 2.*



Figura 70. *Rebozo circular.*

A continuación, se presenta el último estudio de caso de este trabajo donde se realiza una reflexión en torno a un mobiliario, interculturalidad y diseño.

5.6. Max Barrera Gutiérrez: mobiliario *silla dodecaedro*

Nació en la delegación Cuajimalpa de la Ciudad de México, la cual colinda con los municipios de Huixquilucan, Ocoyoacac y Jalatlaco del Estado de México y con las delegaciones Álvaro Obregón, Miguel Hidalgo y Magdalena Contreras respectivamente (véase la figura 71). Como menciona Carlos Eduardo Ortigosa Monroy, quien narra sobre los orígenes de la delegación y su fundación lo siguiente:

El asentamiento prehispánico fue nombrado Cuauhximalpan (del náhuatl Cuauhximalli, acepilladuras de madera, y pan, locativo) que significa aserradero. La actividad productiva de la época colonial fue principalmente de leñadores y carboneros, adicionalmente ocupados en la agricultura y ganadería para el autoconsumo y en la venta de servicios de hostería.³⁰⁴



Figura 71. Mapa de colindancias de Cuajimalpa de Morelos.

³⁰⁴ Ortigosa Monroy, 2005: 7.

En tiempos prehispánicos se encontraba un asentamiento donde los pobladores se dedicaron al aserradero de árboles (cabe recordar que en esta delegación todavía se encuentran parques protegidos), los cuales se ocuparon para la realización de vigas y materiales de los hogares y después se cambió en la época colonial a la realización de carbón y transporte de muebles rústicos. Sin embargo, en la actualidad es una zona de altos contrastes socioeconómicos, podemos observar departamentos de lujo como asentamientos irregulares, como en las cuevas y catacumbas de las barrancas, como menciona Carlos Eduardo Ortigoza:

Cuajimalpa de Morelos es una delegación de contrastes. En ella se encuentra lo tradicional, con unas pequeñas casas de ladrillo y teja junto a poblados rurales de origen prehispánico, y lo moderno con nuevos edificios de arquitectura singular, lujosas zonas residenciales y grandes centros comerciales, derivado de las cuantiosas inversiones captadas en los últimos años en el sector inmobiliario, pero también un sinnúmero de asentamientos irregulares.³⁰⁵

Todo este contexto ha sido el cotidiano de Max Barrera, quien desde temprana edad se mostró fuerte crítico al mobiliario de los espacios cotidianos y desarrolló gusto por colores, texturas y maneras de ver la realidad que se presentaban en museos y escabulléndose en exposiciones de reconocidos diseñadores retoma su interés por el diseño.

Su trabajo actual como diseñador parte de tomar formas, materiales y texturas de su trayecto entre la ciudad de México y las poblaciones y espacios rurales del Estado de México.

Trata de adoptar características de dichos lugares empleándolas a su línea de diseño que lo ha caracterizado, enfocándose en diseños minimalistas, sobrios y visualmente agradables.

³⁰⁵ Ortigosa Monroy, 2005: 10.

Entre sus viajes al Estado de México encontró a la Universidad Intercultural la cual le permitió en su especialidad de mobiliario entender maneras, otras de relación del autor para realizar diseño, desde la vinculación comunitaria logró un entendimiento o un diálogo intercultural al estar en contacto con los artesanos de la región cercanos a la universidad y con el enfoque de la casa de estudios, encuentra en estos y los diseñadores contemporáneos otra relación emotiva con los materiales.

En este apartado de reflexión planteo algunos fenómenos que he visto en el diseño y la relación que este tiene con la interculturalidad, con lo que se ha ido designando ecología del diseño y a las concepciones de Víctor Papanek como concepciones que han permitido una modificación al aprendizaje de este.

Comienzo con una contextualización breve de lo que se ha conocido como diseño, por ejemplo, para Henry Cole, el diseño se diferenciaba del arte y de la artesanía y lo pensaba desde sus objetivos:

El diseño tiene dos objetivos, pues en primer lugar se refiere al valor utilitario del objeto diseñado y, en segundo lugar, al embellecimiento u ornamento de esa utilidad. Sin embargo, muchos identifican la palabra diseño más con este aspecto secundario que con su significación completa: es decir, con el adorno separado o incluso contrapuesto a la utilidad práctica. De esta confusión de lo que no es más que una adición con aquello que es esencial, han nacido muchos de esos errores en cuestión de gusto que pueden observarse en las obras de los diseñadores modernos.³⁰⁶

En esta definición realizada por Henry Cole podemos destacar la idea del diseño a partir de su diferenciación utilitaria, un diseño que era apreciado, lo era por su valor de utilidad, lo útil que llega a ser, y en un segundo momento se pensaba la estética del objeto, si

³⁰⁶ Cole, 1849.

vemos lo principal era lo utilitario, incluso el autor mencionado piensa que hay confusión y errores al dar la primacía a la estética del objeto más que a su utilidad.

Para Moholy Nagy en su texto *Diseño industrial, elementos introductorios* menciona a propósito:

El diseño posee innumerables concretaciones, es la organización, en un equilibrio armonioso, de materiales, de procedimientos o de todos los elementos que tienden a una determinada función. El diseño no es una fachada ni la apariencia exterior. Más bien debe penetrar y comprender la esencia de los productos y de las instituciones. Su tarea es compleja y minuciosa. Tanto integra los requerimientos tecnológicos, sociales y económicos, como las necesidades biológicas o los efectos psicológicos de los materiales, la forma, el color, el volumen, o el espacio [...].³⁰⁷

Para este autor el diseño tiene las características de organización; los elementos deben estar compuestos en un “equilibrio armonioso”; al igual que todos sus componentes materiales y debe cumplir “determinada función”, aspecto importante cuando menciona en un tono similar al de Cole, “no es una fachada”, porque muchos de los productos de diseño se decantan más por la creación de esta última, una bonita fachada más que en pensar la función o su utilidad en equilibrio tanto con los materiales como con el procedimiento.

Otra de las anotaciones importantes es que el diseño debe integrar “requerimientos tecnológicos, los aspectos sociales”, así como atender la ergonomía y la biología del cuerpo, el cual determina también su función y utilidad.

Para el autor Wucius Wong el diseño es pensado desde los elementos que lo componen, así este mismo realiza una serie de 5 libros donde se va ocupando de las características del diseño. Para este autor las características de lo formal deben estar acordes a su función y estética, menciona a propósito en su libro *Fundamentos del diseño* lo siguiente:

³⁰⁷ Moholy Nagy, citado en *Diseño industrial I* por Danielle Quarante:1992.

un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de ‘algo’, ya sea esto un mensaje o un producto. Para hacerlo fiel y eficazmente, el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que ese ‘algo’ sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su ambiente, su creación no debe ser solo estética sino también funcional mientras refleja o guía el gusto de su época [...].³⁰⁸

En otras palabras, el diseñador debe encontrar una manera, un método o un camino para conformar algún objeto de diseño dependiendo de la necesidad del medio donde se origina, debe pensar en la manera de fabricación de este, la forma en la que será distribuido, la manera óptima de usarlo dado que este estará en contacto con un ambiente específico; cuidando al mismo tiempo la estética, dado que en esta se refleja prácticamente el estilo temporal de la época o al menos una parte de ella y sin descuidar la funcionalidad.

Otro de los autores que ha sido releído en la actualidad por pensar algunos principios del diseño y también se dio cuenta del peligro que implica un diseño en masas irresponsable desde los años 1970 es Víctor Papanek, que en su libro *Diseñar para el mundo real, ecología humana y cambio social* menciona sobre el diseño:

Todos los hombres son diseñadores [...] el diseño es la base de toda actividad humana. La planificación y normativa de todo acto dirigido a una meta deseada y previsible constituye un proceso de diseño. Todo intento dirigido a aislar el diseño, a convertirlo en una entidad por sí misma, va en contra del valor intrínseco del diseño [...] Diseño es el esfuerzo consciente para establecer un orden significativo.³⁰⁹

En otras palabras, el diseño es una actividad posible de la cognición humana, que se realiza todos los días de diversas maneras, como menciona el mismo autor citado, arreglar un cajón desordenado es diseño, es por ello y menciona al “esfuerzo consciente” de creación de un “orden significativo”, y de múltiples respuestas, como el mismo Papanek afirma:

³⁰⁸ Wong, 1995: 41.

³⁰⁹ Papanek, 2014: 24.

El diseño, como una actividad encaminada a resolver un problema, no puede, por definición, dar una respuesta correcta única: siempre genera un número infinito de respuestas, unas más correctas, otras más equivocadas [...] cualquier solución de diseño dependerá del significado que nosotros demos a la ordenación.³¹⁰

De estas palabras citadas puedo mencionar que el diseño tiene múltiples posibilidades de creación y ejecución; así por ejemplo un vaso a lo largo de la historia de la humanidad ha sido realizado de múltiples maneras, con distintos materiales, formas, tamaños y texturas, y, sin embargo, puede tener una misma función como la de retener un líquido; por ello es que hay muchas maneras de resolver ese problema, tendremos diseños funcionales o diseños menos funcionales, pero todos estos diseños forman parte de la memoria de la humanidad.

En cada época se ha intentado establecer categorías para referirnos al diseño, de manera occidental, por ejemplo, a partir de la aparición de la estética como una rama de la filosofía se hacía referencia a las categorías de bello, sublime, grotesco, feo; estas categorías en la actualidad se han ido desdibujando y también se han replanteado, en palabras de Papanek, por ejemplo: “ el diseño ha de ser significativo; y ‘significativo’ remplaza a expresiones semánticamente cargadas de ruido como ‘bello’, ‘feo’, ‘apagado’, ‘mono’, ‘asqueroso’, ‘realista’, ‘oscuro’, ‘abstracto’, y ‘bonito’[...]”.³¹¹

En este caso hago referencia a esta cita porque el diseño como una elaboración significativa en su planteamiento tendrá un por que del diseño, su estética responderá también a un análisis de los elementos, de su composición, de su acomodo, de los colores que utilice, de las texturas, de la ergonomía y del tamaño, el pensar en los elementos del

³¹⁰ Papanek, 2014: 30.

³¹¹ Papanek, 2014: 30.

diseño más allá de la estética exterior llevará al diseño a lo que Papanek menciona como una ecología, el utilizar decisiones estéticas para resolver un diseño pensando en ayudar verdaderamente con este a resolver una necesidad que vaya más allá de una intención meramente capitalista de vender un producto, este debe ir más allá de las modas pasajeras.

Este mismo autor menciona la responsabilidad social del diseñador en la resolución de problemas reales; pone de manifiesto los riesgos que corre el diseño al realizar objetos que sean desechables y la obsolescencia de los materiales solo para generar ganancias con productos que lo único que generarán son problemas ambientales a la larga; como el mismo autor citado menciona “es indudable que el concepto de obsolescencia puede ser en algunos casos acertado .De disponer de jeringas desechables, por ejemplo”.³¹² Sin embargo, menciona que será importante que el precio de estos objetos refleje su temporalidad de uso efímera; en otras palabras, que estos productos no sean exageradamente costosos.

Papanek hace hincapié en lo que en la actualidad llamamos diseño ecológico. Invita a no perder de vista su importancia, y en este sentido es notable mencionar en la actualidad el enfoque ecológico que ha sido planteado también en el enfoque intercultural, dado que los pueblos originarios desde su raíz prehispánica ya tomaba en cuenta esta ecología en los materiales y en el uso creativo de los mismos para elaborar complejos objetos de diseño, como lo ha estudiado Oscar Armando Salinas Flores en su libro *Tecnología y diseño en el México prehispánico*, investigación que da cuenta de los objetos y utensilios prehispánicos que muchas veces con las miradas disciplinares de la antropología relegan a un segundo plano de importancia la estética y formalidad utilitaria de los objetos, en palabras de este autor menciona:

³¹² Papanek, 2014: 100.

La visión de un diseñador que se ha desarrollado en un medio donde la creatividad y la generación de formas útiles es la esencia del trabajo cotidiano, necesariamente es muy diferente a la de algunos antropólogos o arqueólogos que al rescatar los vestigios de culturas perdidas en el pasado, concentran su interés en aspectos que frecuentemente relegan a segundo grado al análisis tecnológico y de función relacionado con los complejos materiales y objetos que en algún momento utilizaron los pueblos prehispánicos.

Frecuentemente se destaca de ellos por un lado la arquitectura, la escultura o la pintura, y por otro las relaciones sociales, la economía o la religión, catalogando a las herramientas, los enceres domésticos o los transportes, por ejemplo, como un simple medio utilizado para el desarrollo social, sin merecer ya no digamos un estudio profundo, sino tan solo una clasificación que nos mostrara la diversidad de soluciones –a veces tan singularmente creativas– que engendraron nuestros antepasados. [...] el sentido de aquellas civilizaciones, que en la cúspide de su desarrollo llegaron a integrar perfectamente sus necesidades con un contexto – bondadoso y agresivo a la vez– que dio como resultado la tecnología y el diseño necesarios para un equilibrio con la naturaleza. Por ello, uno entiende la paradoja del uso de artefactos rudimentarios de piedra en contraposición de conocimientos asombrosos sobre astronomía.³¹³

Por hacer una puntualización podemos decir que el diseño de los utensilios de los pueblos originarios, así como el uso de muchos de los materiales como fibras naturales perduraron en la ocupación española y muchos de ellos se mezclaron y adaptaron a la usanza de estos, en la época colonial se fueron transformando paulatinamente, permaneciendo en su esencia porque eran baratos, útiles y ocupaban los materiales al alcance, finalmente las estéticas tanto originarias como la idea de cómo debían de ser los objetos a la manera española nos legaron una multiplicidad de objetos.

En la actualidad un diseño con enfoque intercultural toma en cuenta los legados presentes que perduran en los pueblos originarios, que han sido motivo de estudio desde disciplinas como la Antropología, Historia, de institutos dedicados al resguardo de los pueblos originarios como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, dado que en estas maneras de hacer de los diseños artesanales se ha podido encontrar nuevas lecturas, resguardos y actualizaciones de los diseños pretéritos; Para tal labor han entrado también a

³¹³ Salinas Flores, 1991: 1-2 de la introducción.

la ayuda de la investigación las disciplinas como las artes plásticas, investigaciones estéticas, estudios de ergonomía por escáner entre otras.

Max Barrera, consciente de la importancia del diseño de los pueblos originarios y del diseño que él observa en la ciudad de México, en los museos especializados al diseño como lo es el museo Franz Mayer, donde realizó parte de su servicio social le permiten algunas reflexiones que aportan a una idea del enfoque intercultural en el diseño como el mismo autor señala:

Podríamos llamar diseño intercultural al propio proceso en el que nos encontramos hoy, en que el intercambio de productos y servicios crece, hablando de regiones nacionales, el diseño pretende y debe generar una formación en la que parta del discurso del desarrollo cultural, es decir que cuando se hable del desarrollo cultural dentro del diseño, la palabra diseño intercultural debe de estar presente; porque los productos involucrados en el intercambio cultural o intercultural deben de ser capaces de comunicar identidad, logrando adquirir sentido desde su producción local, teniendo así una oportunidad en la exportación y consumo las cuales buscan lo diferente, lo único, lo que crea o puede crear identidad cultural para quien los usa, lo consume y lo vende. Reconocer el diseño intercultural como una producción cultural es necesario, dicho esto la sociedad y su conjunto esta orillada a comprender y valorar las prácticas de diseño de los pueblos originarios.³¹⁴

El diseño intercultural se apoya de los principios del enfoque intercultural y retoma el diseño de las comunidades originarias para elaborar productos donde hay un diálogo de saberes con el diseño occidental, por ejemplo, hablamos de interculturalizar el pensamiento, a partir de la empatía desde diversas perspectivas, como la ecológica, de solución estética, de utilidad, de diseño responsable en su masificación, de satisfacción real de necesidad, de ergonomía y de estética, dado que también el diseño genera experiencias estéticas cotidianas, para ello el diseño académico y occidental entran en diálogo de intercambio de ideas donde es sustantivo dar los créditos a cada autor o autores, o en el caso de una

³¹⁴ Barrera, 2022. Comunicación personal con el autor a manera de entrevista en el año 2022.

comunidad para evitar el plagio y así generar una obra de diseño. Con esta reflexión paso a un último punto antes de realizar la descripción de las obras del diseño de mobiliario de Max Barrera a quien le parece importante este enfoque de denominación en el diseño llamado de autor.

Diseño de autor

A continuación, realizo una breve descripción sobre lo que se ha pensado como diseño de autor; en primera instancia me ayudo de los planteamientos de la diseñadora Susana Saulquin quien ha escrito un texto llamado *Historia de la moda Argentina: del miriñaque al diseño de autor* donde afirma:

Un diseño es considerado de autor cuando el diseñador resuelve necesidades a partir de su propio estilo e inspiración, sin seguir las tendencias que se imponen desde los centros productores de moda [...] con una concepción basada en la personalidad y en la comunicación de cierta identidad.³¹⁵

Aspectos importantes en el diseño de autor son la propia inspiración, al no ceñirse a las tendencias generalmente globales; como lo pueden ser los diseños funcional-capitalistas, los cuales no tienen en cuenta su impacto en la ecología; en el diseño de autor son apreciadas las maneras de proceder personales, teniendo en cuenta la identidad del mismo autor, y esta identidad será como hemos visto una parte construida por la cultura en la que se desenvuelve este. Susana Saulquin continúa su idea de diseño de autor indicando:

Más que adscribir al pensamiento global, representan a las personas de acuerdo con sus gustos e intereses; [...] además revalorizan la actividad artesanal que desconoce las series industriales [...] No obstante ambas

³¹⁵ Saulquin, 2011: 16.

lógicas conviven en la actualidad [...] mientras el diseño puede entablar diálogos con el arte, la moda es cortejada por la industria.³¹⁶

En otras palabras, como menciona la autora “ambas lógicas conviven en la actualidad” y estas podríamos decir son la del diseño industrial en masa como la del diseño de autor de pieza única, ambas se encuentran en este momento funcionando, dependiendo de los alcances que cada una provea al usuario estas serán adquiridas. Sin embargo, la mirada de autor permite refrescar esa uniformidad de los objetos realizados en masa, que muchas veces carecen de identidad cultural, por ello la importancia de este tipo de diseño. Por último, presento un esbozo de lo que podríamos denominar un diseño intercultural de autor.

Diseño intercultural de autor

Esta propuesta conceptual de un diseño con enfoque intercultural de autor como hemos leído en este apartado puede ayudar a entender un fenómeno de creación, al tener estos tres aspectos a la hora de su conceptualización, en primer lugar el diseño que como hemos visto resuelve una necesidad real o genuina de un problema, tomando en cuenta también el enfoque intercultural que tomaría una solución real del mismo problema observando su propio medio ambiente geográfico para de este extraer tanto materia prima como inspiración, y de autor, a partir de un propio estilo que sería una traducción de esa inspiración encontrada en el medio ambiente.

Este tipo de diseño por lo tanto tiene en consideración las cosmovisiones de los pueblos originarios a la cual se suma las propuestas metodológicas de lo occidental, pero tomando en cuenta la responsabilidad social de la manufactura, que puede ir en razón de una ecológica, como menciona David Figueroa, que va más allá de lo denominado sustentable

³¹⁶ Saulquin, 2011: 16.

que solo se queda en eslogan, que tiene en cuenta las soluciones artesanales, y la autoría a partir de ir más allá de las modas temporales y las soluciones momentáneas, desde la propia mirada de inspiración del autor.

El planteamiento de la interculturalidad en este caso nos diría que hay productos que han sido pensados, que han sido ordenados y que tienen en cuenta una visión de identidad cultural en el objeto, por tanto el diseño con un enfoque de autor puede ayudar a replantear los objetos masivos carentes de buena factura y carentes de identidad, se propone en este apartado valorar al diseñador autor responsable en la realización de diseños que se ayudan de un interés genuino de realizar una solución de problemas con un enfoque de carácter social. Teniendo estos intereses en la realización de diseño de mobiliario de Max Barrera paso a describir y presentar las obras en este apartado.

Serie de objetos con enfoque intercultural de autor

El primer diseño de esta serie de tres objetos presentados es un portaobjetos el cual fue pensado para dejar llaves y objetos como monedas al entrar a la casa, se encuentra en una mesa de recibidor y según su autor se encuentra cercano a un baño, la función es dejar estos objetos en el para después lavarse las manos y poder acceder al espacio de la casa sin olvidar donde se han puesto.

Este *portaobjetos* está elaborado en madera de pino y cuero vacuno, los cuales son materiales encontrados en su entorno, en el municipio de Cuajimalpa y el municipio de Lerma respectivamente para la piel curtida de vaca, este tiene 30 centímetros de diámetro por 4 centímetros de ancho.

El cual tiene el cordón de cuero vacuno en uno de sus extremos, los acabados son primero con cera de abeja y finalmente con una mano de aceite de linaza, el cual pule en su

superficie, encima de ese objeto en el centro realiza una plantilla con unas formas geométricas que recuerdan una especie de greca en color azul oscuro, asemejando una gota, finalmente una capa muy ligera de barniz para madera (véase la figura 72) dando el acabado final brillante.



Figura 72. Portaobjetos.

La siguiente imagen es el llamado *sofá follow*, el cual está conformado por tres materiales que se enlazan dejando un diseño minimalista, donde la madera empleada es la del pino en su estructura y de chapa de nogal en los acabados, son maderas que se encuentran abundantes en el Estado de México y zonas aledañas, estas han sido cortadas y termoformadas en el respaldo, ocupando tornillos en el respaldo para poder sujetar a la estructura, la cual es de acero inoxidable, cabe mencionar que en el caso de esta estructura, el autor, realizó el diseño y las medidas y se apoyó de expertos herreros de su comunidad en Cuajimalpa para que ellos realizaran los cortes y las uniones, dispuesta esta pieza, el autor

comenzó el trabajo de pulido y acabados para que las uniones de soldadura no se noten de una manera evidente limpiando así el diseño, el cual tiene un ángulo de 40 grados y en el respaldo de 70 centímetros de alto por 150 centímetros de ancho en los laterales de soporte a piso (véase la figura 73). Finalmente, el sofá cuenta con un asiento y respaldo realizados con cuero de vaca en color negro, este cubre una superficie aproximada de 150 centímetros x 70 centímetros en el asiento y 150 centímetros de ancho por 50 centímetros de alto, dando las medidas totales de 160 centímetros de largo x 77 centímetros de alto x 70 centímetros de ancho.



Figura 73. *Sofá Follow*

Por último, en este apartado la obra de mobiliario de autor, que lleva por nombre *silla dodecaedro* el cual es la utilización de una figura geométrica llevada a una escala de un metro diez centímetros la cual en su concepción está pensada ocupando solo la estructura de

dicha figura geométrica, dejando el espacio vacío entre la madera generando un juego de luces y sombras en interacción.

En este caso yo mismo pude constatar como su primera prueba se rompió y Max Barrera tuvo que rectificar las medidas, la anchura de material y la forma, la prueba y el error le permitió en el prototipo poder avanzar a esta segunda propuesta.

Al tener la estructura de madera con la resistencia necesaria, fue probada una y otra vez dejando satisfecho al autor, después lo que realizó fue poner de una manera distinta el asiento, este se encuentra sujeto como si fuera una hamaca, justamente recordando estas, y tiene estructura de soporte que le permite tener una ergonomía del descanso, cabe destacar que en el trabajo de la piel también eligió un acabado en tonos marrones y naranja natural, después ocupó una de las formas geométricas ocupadas también en la jarcería y monturas de caballos, para dejar un rombo con horadaciones (véase la figura 74).

El acabado final refleja una aparente sencillez con acabados de madera natural con un barniz ligero para no oscurecer los bordes de esta, una manera de ocupar los materiales y los diseños referentes de la región cercana como lo es San Mateo Atenco, municipio donde consiguió la piel curtida; dan como resultado un trabajo limpio que surge de los elementos interculturales, la vinculación con las comunidades y una mirada de diseño de autor.



Figura 74. *Silla Dodecaedro.*

Conclusiones

Al redactar este apartado, puedo mencionar que en este recorrido conceptual y de búsqueda de una relación del arte con la interculturalidad he aprendido mucho más de lo que pude pensar en un principio.

Las primeras conclusiones tienen que ver con repensar el concepto de cultura como un concepto que se sigue escribiendo. La cultura no es estática, es decir, que está todo el tiempo en movimiento; son las personas quienes van construyendo la misma con sus acciones. La cultura no es homogénea; está constituida de una pluralidad que observamos tanto en pequeños territorios incluso en las etnias como en las grandes ciudades, donde confluyen personas de distintas naciones de origen o de territorios cercanos, lo que me lleva a la idea que la cultura tampoco está exactamente estructurada de manera cerrada, sino que es dinámica.

No hay una sola interculturalidad; hay al menos dos visiones de ella, la visión europea: para Europa la interculturalidad se refiere a la inclusión de los exiliados de los territorios (principalmente colonizados) donde hay problemas de guerra, o por control de territorios, pobreza, etcétera y viajan a países con economías con más poder adquisitivo. En Latinoamérica por ejemplo se piensan en relación con los pueblos indígenas o comunidades originarias; sin embargo, la relación que crea la interculturalidad dependerá de factores políticos y sociales de cada lugar donde se está pensando o generando esta misma. En la interculturalidad existe diversidad, esto me lleva a pensar que existen interculturalidades o interculturalidades situadas, dependiendo de las características y relaciones sociales que se den entre grupos al haber multiplicidad cultural.

La interculturalidad se ha ido convirtiendo en herramienta desde distintas disciplinas, puedo mencionar que se ha trabajado desde la filosofía como un marco que nos permite hacer teoría de la realidad social; sobre todo porque ha permitido un acercamiento a otras miradas que complejizan nuestra relación con la creación de esta y entendimiento de otros pensamientos manifiestos en distintas cosmovisiones. La interculturalidad ha sido también un proceso continuo de entendimiento y teorización o transición de una idea occidentalizante y uniformizadora con todo el proyecto de modernidad y procesos neoliberales que han modificado nuestra relación con la realidad, con la naturaleza y nuestro ambiente. En el sentido político ha sido un esfuerzo de más de cincuenta años de luchas de los pueblos indígenas, de resistencia a los embates del asimilacionismo y de modificaciones propias de estos mismos ante los procesos de globalización; se ha nombrado interculturalidad a una estrategia que tendrá al menos treinta años y que ha sido esta replanteada por Catherine Walsh desde tres grandes grupos: funcional, relacional y crítica.

Desde la interculturalidad crítica se ha establecido un mayor rigor a lo que ha significado la interculturalidad, dado que fue utilizada durante muchos años en función de los poderes políticos en turno para establecer un diálogo a medias con los pueblos originarios y esta perspectiva al menos plantea una visión más combativa y crítica hacia el poder político; sin embargo, podría pensarse que su alcance ha sido limitado y que ahora con la creciente teoría descolonial se está hermanando con ella para tener alcances mayores y prácticos en la sociedad.

En el caso del arte como concepto occidental puedo mencionar que ha tenido una apertura conceptual a partir de los años sesenta en adelante dado que con la aparición del arte llamado conceptual y la revisión crítica del concepto modernidad y posmodernidad fue cada vez más notorio sus sesgo en el clasismo y la mirada totalizante y excluyente hacia

otras manifestaciones estéticas, se ha ido poco a poco evidenciando el androcentrismo y la necesidad de modificación de este tipo de prácticas en los sistemas de legitimación y legalización del arte y diseño, el cual poco a poco genera aperturas para incluir producción de autores de pueblos originarios.

El llamado arte contemporáneo ha dado un giro más evidente en esta inclusión, aproximadamente desde hace cincuenta años, donde se han presentado más a menudo expresiones que hacen sentido al devenir artístico de México; y finalmente los estudios actuales que tienen que ver con las neurociencias y la denominada neuroestética han puesto una especie de piso parejo en las capacidades sensibles de los individuos, mencionando y desvaneciendo la idea de alta o baja cultura, teniendo a la experiencia estética como una capacidad perceptiva del ser humano.

Si bien el arte en cada una de sus épocas ha trabajado en la construcción de la mirada y las maneras de ver el mundo, puedo mencionar que ha ocupado siempre referentes que en gran medida han sido pensados a partir de la asimilación de estéticas, porque han impactado a algún autor; en otras palabras, ha existido un flujo de conocimientos de la imagen que no se ha detenido, sin embargo, cuando son las estéticas originarias de las que se habla o se retoma, parece que no se reconocía la importancia de estas mismas; a grandes rasgos puedo mencionar que el arte ha ocupado la estrategia intercultural a lo largo de la misma historia del arte, hay muchos ejemplos de ello; así como de estéticas asimiladas y copiadas sin que se diera crédito de su existencia; sobre todo porque los artistas retoman a los mismos artistas como referente, el sentido de aprender del otro, aunque las naciones estuvieran en guerra, los artistas beben y se recrean en obras de otros autores, analizan, intentan comprender y relacionar las cualidades estéticas de obras de arte de múltiples maneras, que en su sentido ético no es solo asimilar y copiar otras estéticas sino entender más allá al lenguaje estético,

que mueve de alguna manera nuestro cotidiano, que podríamos mencionar como experiencia estética.

En México se ha realizado en la época prehispánica una creación estética de tipo agentiva con la naturaleza y la cosmovisión; la categoría arte no existía para los pueblos originarios, así como muchas otras que generaron conflicto, es por ello que para los pueblos originarios no existía una separación, el arte es la vida, se encuentra inmerso en la realidad cotidiana, con un sentido propio; con los siglos de ocupación se comenzó un proceso de aculturación impuesto que, sin embargo, no logró eliminar este sentido estético; pero si modificó la relación de hacer estas mismas, se ejerció sobre la estética un poder de dominación cultural que intentó homogeneizar las prácticas estéticas. El proyecto colonial trajo consigo una manera de pensar que permeo al arte desde una matriz colonial, misma que no porque se haya quitado este sistema de dominación con la independencia de México fue terminado, puesto que siguió funcionando, manifestándose en modificaciones de relaciones de poder-saber, por tanto, el pensamiento colonizado siguió operando, incluso hasta nuestros días.

Otro punto necesario de mencionar es el proceso selectivo de lo que se queda y lo que no, entre lo tradicional del pasado y los embates de la cultura de masas del presente que pugnan por una homologación de las múltiples diversidades y resistencias.

De acuerdo con los datos estadísticos del Instituto Nacional de Geografía y Estadística, tenemos cinco grupos étnicos que habitan en el Estado de México, estos son mazahua, náhuatl, otomí, tlahuica, y matlatzinca, de los cuales los últimos dos tienen una disminución en su número de hablantes de lengua originaria.

Estos cinco grupos realizan producción estética que se observa en las fiestas populares y en las denominadas artesanías y cuyas ramas artesanales en el Estado de México son trece,

como se mencionó en el capítulo cuatro, la cerámica y alfarería, los textiles, la utilización de maderas, la cerería, el vidrio, la gastronomía artesanal, la metalistería, la orfebrería, la joyería, las fibras vegetales, talla de hueso y cuerno, la talabartería y palettería, papelería y cartonería; en ellas perduró parte del conocimiento y cosmovisión de los pueblos originarios, y en la mayoría se hibridó, se aculturó e incluso también desaparecieron formas estéticas. Cada una de estas prácticas son retomadas en la actualidad, dado que la interculturalidad y descolonialidad como planteamientos teóricos nos permiten una reflexión de este trabajo plástico y estético.

Por lo anteriormente mencionado he planteado una relación entre los conceptos de arte e interculturalidad, los cuales he trazado como un enfoque intercultural en el arte; el cual toma en cuenta una mirada descolonial de aspectos de la creación estética, teniendo en cuenta algunos preceptos de este enfoque intercultural en el arte y diseño menciono a continuación algunos:

La autorrepresentación visual de los propios grupos originarios, dado que la mayoría de estas representaciones son realizadas desde una mirada externa o blanco mestiza.

Diálogo de saberes con las comunidades originarias; en otras palabras, que se genere un diálogo sobre los conocimientos estéticos de los pueblos originarios, los estudiantes y el ámbito escolar universitario de manera horizontal, donde el producto es una suma de saberes, tanto occidentales como originarios.

El derribamiento de miradas que no suman a un posicionamiento actual de justicia y equidad, dado que, los dos sistemas tanto occidental como originario, no son perfectos, este enfoque intenta sumar tomando lo mejor de ambos.

Otro es la eliminación paulatina de una visión menos etnocéntrica del arte occidental, creer que nuestra comunidad posee las ideas correctas de la realidad, antropocéntrica,

creyendo al hombre centro de la realidad y visibilizar y combatir el androcentrismo, una mirada masculina en gran parte de la teoría artística y estética.

Para generar este diálogo me he pensado como un docente que se encontraba en un umbral entre los conocimientos de una enseñanza universitaria occidentalizada y un planteamiento intercultural; al estar en contacto con jóvenes provenientes de comunidades originarias, pero que también la mayor parte de sus vidas han estado en contacto con este sistema escolarizado homogeneizante tuvimos que apoyarnos de los conocimientos de los antecesores en las familias, como abuelos, abuelas, tíos, padres y artesanos en general para refrescar los vínculos con el conocimiento comunitario de prácticas estéticas, cada uno de ellos arrojó diferentes resultados, y de ellos tenemos los estudios de caso que se trataron en esta tesis; en el tema de la joyería de Enrique Capetillo encontré un vínculo intercultural sobre alusiones a la sexualidad en el mito del molcajete de la comunidad mazahua de Ixtlahuaca, donde se rastreó este mismo en conocimientos familiares y se tradujo desde la joyería tomándolo de inspiración, haciendo una joyería de autor que toma en cuenta los sentidos del tacto, la vista y el oído para hacer esta alusión, así como realizar un contraste entre los sistemas de cosmovisión originaria y occidental.

Con el trabajo de Edith Montoya Pérez, *Na mbe'e/Tejida estás*, pasó algo similar, el asunto tratado por la autora ha sido un cambio de conciencia femenina, y el contraste con los roles de género establecidos tanto por los pueblos originarios hacia las mujeres (patriarcado de baja intensidad) como los roles de género establecidos en la colonia y que en la actualidad se contrasta con otros ideales de igualdad y equidad, estos acontecimientos son enhilados por medio del telar de cintura, con el cual reflexiona para crear una pieza textil que parece un dibujar y desdibujar, con hilo.

Annie Janet Silverio, con una serie de prácticas performáticas toma una conciencia de su cuerpo y de las imposiciones del género en la comunidad de Villa Victoria, en el Estado de México, su trabajo toca temáticas como el patriarcado, la violencia contra las mujeres desde la idea interseccional y con los contrastes de estándares de belleza occidentales con que son bombardeadas desde la imagen muchas mujeres, que al sentir un contraste con estos estándares tienen sentimientos encontrados incluso de inferioridad, es por ello que con la serie de performances Annie Janet realiza reflexiones y las hace llegar a mujeres de su comunidad; se ayuda de sus padres para hacer el registro de estas obras, marcando con estas también que la idea romantizada de los pueblos originarios es algo que se debe cambiar en el imaginario.

Héctor Martínez, en la serie *siembra* nos plantea una relación actual con la milpa, el espacio de trabajo, sagrado e incluso hasta público donde los campesinos pasan gran parte de su tiempo, la serie nos presenta estos cambios y problemas a los que se enfrenta el campo en México, la serie pretende el uso de imaginarios de rótulos encontrados en las calles de su comunidad, los contrastes encontrados han sido la diferencia entre lo sustentable de una práctica de origen prehispánico con la idea capitalista de mercancía, teniendo en cuenta el uso de transgénicos en el mismo.

Flor Deyanira Estanislao presenta una reflexión sobre una técnica de pintura textil artesanal con orígenes prehispánicos utilizada para teñir en color negro y los contrastes históricos de su modificación técnica en el periodo colonial, denominándola rebozo luto de aroma, esta misma le permite hacer vinculación con la comunidad de Tenancingo para aprender la técnica y que no se pierda, con ella recrea una serie de rebozos con escritos bordados que aluden a seres queridos que han fallecido, y nos invita a recordar a través del olfato y la textura a estos familiares.

Max Barrera, en su mobiliario sigue la ruta del diseño hecho en México y en su investigación alude a teóricos tanto occidentales como artesanos, piensa en una relación de trabajo colaborativa, y alude autoras como Clara Porset en su búsqueda de ideas, y como el diseño se adapta al ambiente y región específica, todo ello le ayuda a Max Barrera para ir componiendo un concepto operativo de diseño intercultural de autor, como aquel que retoma las vivencias del autor, tiene conciencia de su ambiente y los materiales con que cuenta en su región y retoma los principios del enfoque intercultural en el diálogo de estéticas.

Como hemos podido observar este trabajo es uno de los primeros en hablar de un tema que parece muy sencillo, sin embargo, en su complejidad me he encontrado con preguntas que todavía no he podido responder como ¿cuáles son las características que distinguen a un arte con enfoque intercultural del concepto de arte indígena, del de arte popular y su percepción como un arte folclórico?, si bien estas preguntas pueden servir para seguir matizando o desvaneciendo lo que se ha pensado como arte desde una idea cerrada; dado que se han pensado desde varios lugares estas mismas; y es por lo tanto un trabajo abierto y en construcción siguiendo con los procesos metodológicos de una investigación.

Índice de ilustraciones

- Figura 1. *Porcentaje de la población de 3 años y más hablante de lengua indígena por municipio, 2020.* 82
Consejo Estatal de Población, 2021: 14.
- Figura 2. *Mapa de municipios con asentamiento mazahua en el Estado de México.* 83
Consejo Estatal de Población, 2021: 6.
- Figura 3. *Mapa de asentamiento mazahua en el Estado de México.* 84
Atlas de los pueblos indígenas de México, Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 4. *Mapa de municipios con asentamiento otomí en el Estado de México.* 89
Consejo Estatal de Población, 2021: 7.
- Figura 5. *Mapa de asentamiento otomí en el Estado de México.* 89
Atlas de los pueblos indígenas de México, Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 6. *Mapa de municipios con asentamiento nahua en el Estado de México.* 93
Consejo Estatal de Población, 2021: 8.
- Figura 7. *Mapa de asentamiento nahua en el Estado de México.* 93
Atlas de los pueblos indígenas de México, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 8. *Mapa de municipios con asentamiento matlatzinca en el*

	<i>Estado de México.</i>	98
	Consejo Estatal de Población, 2021: 9.	
Figura 9.	<i>Mapa de asentamiento tlahuica en Ocuilan, Estado de México.</i>	102
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 10.	Mapa de municipio con asentamiento tlahuica en el Estado de México.	102
	Consejo Estatal de Población, 2021: 10.	
Figura 11.	<i>Detalle de textil mazahua en colores negro y rojo.</i>	117
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 12.	<i>Lienzo textil mazahua.</i>	117
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 13.	<i>Quechquemitl mazahua del Estado de México.</i>	118
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 14.	<i>Faja mazahua.</i>	118
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	

- Figura 15. *Figuras de palma, banda de música mazahua.* 119
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 16. *Mascara Xita corpus, mazahua del Estado de México.* 119
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 17. *Arracadas de pájaros, realizado en talleres mazahua.* 120
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 18. *Arracadas con animales, realizado en talleres mazahua del Estado de México.* 120
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 19. *Muñeca con vestimenta tradicional otomí del Estado de México.* 121
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 20. *Faja otomí de Hidalgo.* 122
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de

	los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 21.	<i>Tapete de Temoaya. Diseño Otomí</i>	122
	Tapetes Chicashtti, 2023.	
Figura 22.	<i>Blusa otomí.</i>	123
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 23.	<i>Quechquémitl otomí de Hidalgo.</i>	123
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 24.	<i>Bordado Tenango otomí de Hidalgo.</i>	123
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 25.	<i>Cuatas (salseros) Cultura náhuatl del Estado de México.</i>	124
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 26.	<i>Mascara del Señor Santiago. Cultura náhuatl del Estado de México</i>	124
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	

- Figura 27. *Cesta del pueblo matlatzinca.* 125
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 28. *Cesto con asa.* 125
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 29. *Macetero anudado.* 126
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 30. *Cesto copón.* 126
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 31. *Canasta con asa.* 126
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.
- Figura 32. *Mascara de vieja para desfile de los locos.* 127
Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.

Figura 33.	<i>Mascara de viejo para desfile de los locos.</i>	127
	Atlas de los pueblos indígenas de México, Colección del Museo Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2020.	
Figura 34.	<i>Teponastle tlahuica de madera.</i>	128
	Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México, 2020.	
Figura 35.	<i>San Bartolo del Llano.</i>	152
	Google mapas México, 2022.	
Figura 36.	<i>Esquema de las manifestaciones cognitivo–afectivas y psicológicas del individuo.</i>	159
	Elaboración propia, 2022, con base en Bedolla, 2002: 57.	
Figura 37.	<i>Anillo de composición I molcajete.</i>	161
	Capetillo, 2019: 39.	
Figura38.	<i>Anillo composición dos.</i>	162
	Capetillo Martínez, 2019: 41.	
Figura 39.	<i>Anillo composición tres.</i>	163
	Capetillo Martínez, 2019: 51.	
Figura 40.	<i>Anillo composición cuatro.</i>	165
	Capetillo Martínez, 2019: 53.	
Figura 41.	<i>Mapa de localización de San Miguel Tenochtitlan.</i>	166
	Google Maps México, 2022.	
Figura 42.	<i>Quexquémetl tradicional de San Miguel Tenochtitlan.</i>	173
	Montoya, 2019: 23.	

Figura 43.	<i>Telar de cintura.</i>	176
	Imagen elaborada con base en Vela/Ramírez/Mastache, 2014: 80-81.	
Figura 44.	Proceso de la obra <i>Na mbe'e/Tejida estás.</i>	178
	Montoya, 2018: 67.	
Figura 45.	Obra finalizada <i>Na mbe'e/Tejida estás.</i>	179
	Montoya, 2018: 68.	
Figura 46.	Mapa de Santiago del Monte, municipio de Villa Victoria.	180
	Google mapas México, 2022.	
Figura 47.	Fotografía del performance <i>Pan puerco Naja, Yeje y Jñii.</i>	191
	Silverio, 2019.	
Figura 48.	Fotografía del performance <i>Pan puerco Naja, Yeje y Jñii.</i>	192
	Silverio, 2019.	
Figura 49.	Fotografía del performance <i>Mbaja Jñii–Make up.</i>	194
	Silverio, 2019.	
Figura 50.	Fotografía del performance <i>Mbaja Jñii–Make up.</i>	195
	Silverio, 2019.	
Figura 51.	<i>Cuerpo</i> , fotografía de obra censurada 1 de la serie <i>Make up–Mbaja Jñii.</i>	197
	Silverio, 2019.	
Figura 52.	<i>Femenino</i> , fotografía de obra censurada 2 de la serie <i>Make up–Mbaja Jñii.</i>	198
	Silverio, 2019.	
Figura 53.	<i>Censurado</i> , fotografía de obra censurada 3 de la serie <i>Make up–Mbaja Jñii.</i>	199

	Silverio, 2019.	
Figura 54.	<i>Mapa de San Isidro Boxipe</i> . Ixtlahuaca, Estado de México.	200
	Google mapas México, 2022.	
Figura 55.	<i>El coyote y el conejo</i> .	206
	Martínez Reyes, 2020.	
Figura 56.	<i>Stay at home</i> .	207
	Martínez Reyes, 2020.	
Figura 57.	<i>Tejido</i> .	208
	Martínez Reyes, 2020.	
Figura 58.	<i>CHJÖÖ</i> (maíz), litografía.	214
	Martínez Reyes, 2022.	
Figura 59.	<i>AJUMÚA</i> (en la tierra), litografía.	216
	Martínez Reyes, 2022.	
Figura 60.	<i>BÚNKOBA</i> (aquí estoy yo), litografía.	218
	Martínez Reyes, 2022.	
Figura 61.	<i>B'ATKJIMI</i> (camposanto).	220
	Martínez Reyes, 2022.	
Figura 62.	<i>B'ONRRO</i> (México).	222
	Martínez Reyes, 2022.	
Figura 63.	<i>Mapa del municipio de El Oro de Hidalgo</i>	223
	Google mapas México, 2022.	
Figura 64.	<i>Cuadro de castas</i>	227
	Museo Nacional del Virreinato, <i>Wikimedia Commons</i> , 2022.	
Figura 65.	<i>Árbol de tepezcohuite</i>	230

João Medeiros, 2011. *Wikimedia commons*, 2016

- Figura 66. *Corteza del árbol de tepezcohuite.* 231
Cadena-Iñiguez; Cruz-Morales; Ballinas-Albores, 2012: 11.
- Figura 67. *Variaciones del rebozo luto de aroma 1 añoranza.* 240
Estanislao Jerónimo, 2021:79.
- Figura 68. *Aquí no debería estar tu nombre.* 243
Estanislao Jerónimo, 2021:80.
- Figura 69. *Variaciones del rebozo luto de aroma 2* 244
Estanislao Jerónimo, 2021:79.
- Figura 70. *Rebozo circular.* 244
Estanislao Jerónimo, 2021:81.
- Figura 71. *Mapa de colindancias de Cuajimalpa de Morelos.* 245
Google mapas México, 2022.
- Figura 72. *Portaobjetos.* 257
Barrera Gutiérrez, 2021.
- Figura 73. *Sofá Follow.* 258
Barrera Gutiérrez, 2021.
- Figura 74. *Silla Dodecaedro* 260
Barrera Gutiérrez, 2021.

Referencias

ABRAHAM JALIL, Bertha Teresa

2015 *Diseño y vida en el arte popular; Cerámica y textiles mexiquenses*, 3.^a edición, Toluca, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México/UAEM (https://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files/1_DisenoyvidaDicWEB_0.pdf, acceso 20 de febrero de 2023).

AGAMBEN, Giorgio

2011 “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Cristina Sardoy, editora, Mercedes Ruvituso y María Teresa D' Meza, traductoras, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, pp. 17-29 (https://aulavirtual.fayd.unam.edu.ar/pluginfile.php/46662/mod_folder/content/0/AGAMBEN-Que%20es%20lo%20contemporaneo.pdf, acceso: 20 de enero de 2023).

ALAVEZ RUIZ, Aleida

2014 *Interculturalidad: conceptos, alcances y derecho*, Jorge Jiménez Ortega, Daniel Salcedo Cervera, Luis Enrique Medel Gómez, Thalía Libertad Galindo Cervera y Bertha Castañeda Torres, coordinadores, Ciudad de México, Mesa Directiva de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, LXII Legislatura (<https://rm.coe.int/1680301bc3>, acceso: 15 de diciembre de 2021).

ÁLVAREZ FABELA, Reyes Luciano

2006 *Tlahuicas; Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (<https://www.inpi.gob.mx/2021/dmdocuments/tlahuicas.pdf>, acceso: 25 de marzo de 2023).

ARGIBAY CARLÉ, Miguel

2003 *Conceptos básicos de multiculturalidad*, Madrid, Hegoa.

ARROYO URIÓSTEGUI, Ana Julia

2016 “Pintura de castas, una interpretación”, en *Diseño y Sociedad 40* (Programa de Educación Continua, C y AD Universidad Autónoma Metropolitana) pp. 12-21 (<https://mcp.xoc.uam.mx/publicaciones/Recurso.php>, acceso 21 de septiembre de 2022).

ATLAS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE MÉXICO

2020 *Atlas de los pueblos indígenas de México*, Instituto Nacional de Pueblos Indígenas ([http://atlas.inpi.gob.mx/pueblos- Indígenas/](http://atlas.inpi.gob.mx/pueblos-Indígenas/), acceso 11 de marzo de 2023).

AUSTIN MILLÁN, Tomás R.

2000 “Para comprender el concepto de cultura”, en *Educación y Desarrollo* (Universidad Arturo Prat), vol. 1, pp. 1-9 (https://nanopdf.com/download/para-comprender-el-concepto-de-cultura_pdf, acceso: 24 de mayo 2022).

BARRERA, Max

2022-2023 *Diseño intercultural*, comunicación personal con el autor durante los meses de agosto 2022 a abril 2023.

BARRIENTOS LÓPEZ, Guadalupe

2004 *Otomíes pueblos indígenas del México contemporáneo*, Enrique Serrano Carreto y Lilia Cruz González Espinosa, coordinadores académicos, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/ Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (<https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/12560/otomies.pdf>, acceso 18 de marzo de 2023).

BEDOLLA PEREDA, Deyanira

2002 *Diseño sensorial; las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*, tesis, Barcelona, Programa de doctorado de proyectos de innovación tecnológica, Escuela técnica superior de ingeniería industrial, Universidad Politécnica de Cataluña (<http://hdl.handle.net/2117/94136>, acceso: 25 de mayo de 2022).

BERICAT, Eduardo

2016 “Cultura y sociedad”, en *La sociedad desde la sociología, una introducción a la sociología general*, 5.^a ed., Julio Iglesias de Ussel, Antonio Trinidad Requena, Rosa María Soriano, compiladores, Madrid, Tecnos, pp. 123-152 (https://www.researchgate.net/profile/EduardoBericat/publication/309609989_Que_es_la_cultura/links/591d54ea0f7e9b64281713a7/Que-es-la-cultura.pdf, acceso: 26 de mayo de 2022).

BERNABÉ VILLODRE, María del Mar

2012 “Pluralidad, multiculturalidad e interculturalidad, conocimientos necesarios para la labor docente”, en *Revista Educativa Hekademos* (Asociación para la Formación, el Ocio y el Empleo), no. 11, año V, pp. 67-76 (<http://www.hekademos.com/hekademos/media/articulos/11/07.pdf>, acceso: 20 de noviembre de 2021).

BONFIL BATALLA, Guillermo

2004 “Pensar nuestra cultura”, en *Diálogos en la acción* (Dirección General de Culturas Populares e Indígenas), primera etapa, pp. 117-134 (<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/120?show=full>, acceso: 25 de mayo de 2022).

BOVISIO, María Alba

2002 *Algo más sobre una vieja cuestión: “Arte ¿vs? Artesanías”*, Buenos Aires, Fundación para la investigación del Arte Argentino
(https://www.academia.edu/37712449/Bovisio_ARTE_VS_ARTESAN%C3%8DA_2002_libro_completo, acceso: 25 de marzo de 2022).

BUXO I REY, María de Jesús

1984 “Vitrinas, cristales y espejos: dos modelos de identidad en la cultura urbana de las mujeres quiché de Quetzaltenango, Guatemala”, en *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (Universidad de Barcelona), vol. 35, no. 2, pp. 29-37
(<http://www.ub.edu/SIMS/pdf/MujeresSociedad/MujeresSociedad-03.pdf>, acceso: 27 de mayo de 2022).

CABRAL ALMEIDA CAMPOS, Ana María

2014 *La joyería contemporánea como arte, un estudio filosófico*, tesis, Barcelona, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona
(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=94660>, acceso: 25 de mayo de 2022).

CADENA IÑIGUEZ, Pedro; CRUZ MORALES, Francisca; BALLINAS ALBORES, Edilberto

2012 “Tepezcohuite (*mimosa tenuiflora willd*) el árbol de la piel “en *Revista Agro Productividad* (Colegio de Posgraduados), pp.10-16
(<https://core.ac.uk/download/pdf/249320352.pdf>, acceso 25 de junio de 2022).

CAPETILLO MARTÍNEZ, Luis Enrique

2019 *Lo erótico del mito del molcajete para la realización de una serie de joyería erótica*, tesis, San Felipe del Progreso, Licenciatura en Arte y Diseño, Universidad Intercultural del Estado de México.

CARREÓN FLORES, Jaime Enrique

2007 Nahuas de Texcoco; Pueblos indígenas del México contemporáneo, Jaime Enrique Carreón Flores, coordinador, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
(https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/12558/nahuas_textcoco.pdf, acceso: 20 de febrero de 2023).

CELOTE PRECIADO, Antolín

2000 *Usos y funciones del lenguaje entre los mazahuas: un estudio de sustitución de la lengua mazahua*. tesis, Ciudad de México, Maestría en Lingüística Indoamericana, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(<https://cieras.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1015/723/1/TE%20C.P.%202000%20Antolin%20Celote%20Preciado.pdf>, acceso: 20 de junio de 2021).

CENSO DE POBLACIÓN Y VIVIENDA 2020

2020 *Censo de Población y Vivienda 2020* (actualización 25 de Enero de 2021).
(<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>, acceso 30 de mayo de 2023).

COLE, Henry

1849 *Jornal of Design*
(https://ocw.unizar.es/ocw/pluginfile.php/220/mod_folder/content/0/practica_n1/definicionesdediseno.pdf?forcedownload=1, acceso 19 de Agosto de 2021).

CONSOLI, Gianluca

2014 “The emergence of the modern mind: an evolutionary perspective on aesthetic experience,” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (The American Society for Aesthetics/John Wiley and Sons), vol. 72, no. 1, pp. 37-55
(<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jaac.12059/abstract>, acceso 18 de Agosto de 2022).

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

2021 “Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos”, Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión
(<https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>, acceso: 26 de mayo de 2022).

COROMINAS, Joan

1987 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3.^a ed., Madrid, Editorial Gredos (<https://idoc.pub/documents/joan-corominas-breve-diccionario-etimologico-de-la-lengua-castellana-x4e6e8k5r8n3>, acceso: 20 de noviembre de 2022).

CRAIG, A. D.

2002 “How do you feel? Interoception: the sense of the physiological condition of the body”, en *Nature Reviews Neuroscience* (Nature Publishing Group), no. 3, pp. 655-666.

CRUZ PÉREZ, Miguel Alejandro; ORTIZ ERAZO, Mónica Dayana; YANTALEMA MOROCHO, Fanny; OROZCO BARRENO, Paola Cecilia

2018 “Relativismo cultural, etnocentrismo e interculturalidad en la educación y la sociedad en general”, en *Academo Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades* (Asunción) vol. 5, pp. 179-188
(<http://scielo.iics.una.py/pdf/academo/v5n2/2414-8938-academo-5-02-179.pdf>, acceso: 28 de mayo de 2022).

CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin

2013 “Multiculturalismo e interculturalismo: una lectura comparada” en *Cuadernos Interculturales* (Universidad de Playa Ancha), vol. 11, no. 20, pp. 45-76
(<https://www.redalyc.org/pdf/552/55228138003.pdf>, acceso: 26 de mayo de 2022).

CUADRO DE CASTAS

- 2022 “Cuadro de castas, Museo Nacional del Virreinato”, en *Wikimedia Commons* (https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_de_castas#/media/Archivo:Casta_painting_all.jpg, acceso: 25 de junio de 2022).

CULTURA Y NUESTROS DERECHOS CULTURALES

- 2012 *Cultura y nuestros derechos culturales. Guía 1, Programa conjunto creatividad e identidad cultural para el desarrollo local*, Honduras, Secretaría de Cultura, Artes y Deportes (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000228345>, acceso: marzo de 2022).

DAMASIO, Antonio

- 2009 *En busca de Spinoza, neurobiología de la emoción y los sentimientos*, 6.^a reimpresión, Joandoménech Ros, traductor, Barcelona, Editorial Crítica (<https://gredos.org/Varios/Damasio%20Antonio%20-%20En%20Busca%20De%20Spinoza.pdf>, acceso: 27 de mayo de 2022).

DECLARACIÓN UNIVERSAL SOBRE LA DIVERSIDAD CULTURAL

- 2002 *Declaración universal sobre la diversidad cultural: una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas, un paradigma nuevo*, Katerina Steneou, editora, Patricia Uribe, coordinadora, Perú, UNESCO (https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_spa, acceso: 29 de marzo de 2022)

DEUTSCH REISS, Ruth

- 1987 *El Traje de los indígenas de México: su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*, Ciudad de México, Editorial Panorama.

DÍAZ CALLEROS, Patricia

2008 “Tejidos y tintes coapaxltes: la memoria del cura don Joaquín Alexo de Meabe (ca.1794)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 92, (<http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2255>, acceso 23 de noviembre de 2022).

DÍAZ VILLA, Mario; GÓMEZ, Víctor Manuel

2003 *Formación por ciclos en la educación superior*, María Teresa Reyes Zambrano, coordinadora, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional/Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (http://200.14.205.63:8080/portalicfes/home_2/htm/cont0.jsp?rec=not_4096.jsp, acceso: 25 de mayo de 2022).

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

2021 *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., Madrid, Real Academia Española (<https://dle.rae.es/arte?m=form>, actualización: 2022, acceso: 25 de mayo de 2023).

DICCIONARIO PANHISPÁNICO DEL ESPAÑOL JURÍDICO

2020 *Diccionario panhispánico del español jurídico* (última actualización 2023, acceso 12 de septiembre de 2023).

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Javier

2008 “Danto y el pluralismo en el arte y la crítica de arte contemporáneos”, en *Estudios de Filosofía* (Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia), pp. 415-432 (https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12959, acceso: 18 de agosto de 2022).

DONCEL DE LA COLINA, Juan Antonio; MAEDA GONZÁLEZ, Carla María

2019 “La India María: recepciones ambivalentes bajo la mirada de los universitarios indígenas”, en *Comunicación y Sociedad* (Universidad de Guadalajara/Departamento

de Estudios de la Comunicación Social) año 19, pp.1-23

(<https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7385>, acceso 19 de mayo de 2022).

DOUGLAS, Mary

1978 “Do dogs laugh, a cross cultural approach to body symbolism”, en *Implicit meanings: Selected essays in anthropology*, Mary Douglas, compiladora, Londres, Routledge.

DURAND, Jorge; MASSEY, S. Douglas

2009 *Clandestinos, migración México–Estados Unidos en los albores del siglo XXI*, 2.^a ed., Ciudad de México/Zacatecas, Editorial Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma de Zacatecas.

EISENSTEIN, Sergio M.

1974 *El sentido del cine*, 2.^a ed., Norah Lacoste, traductora, Córdoba/Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores
(https://monoskop.org/images/6/68/Eisenstein_Sergio_El_sentido_del_cine.pdf, acceso: 26 de mayo de 2022).

EPSTEIN, Arnold Leonard

1979 *Ethos and identity: three studies in ethnicity*, 2.^a ed; Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Publishers
(https://books.google.com.mx/books?id=NPjC2Qu39SIC&pg=PR3&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false, acceso: mayo 26 de 2022).

ESTANISLAO, Flor Deyanira

2023 *El rebozo y el rebozo luto de aroma manual para su elaboración*, tesina, San Felipe del Progreso, Licenciatura en Arte y Diseño, Universidad Intercultural del Estado de México.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole

2004 “Peirce’s Semiotics”, en *Signo*, Louis Hébert, director, Hugo Balmaceda, traductor (Rimouski Quebec), pp. 1-14 (https://nicole-everaertsemio.be/PDF/esp/semiotica_peirce.pdf, acceso: 25 de agosto de 2022).

FERNÁNDEZ DARRAZ, María Cecilia; BAEZA DUFFY, Patricia

2018 no. 38, “Androcentrismo en la co–construcción discursiva multimodal crítica de significados valorativos en la enseñanza de la historia”, en *Literatura y Lingüística* (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico/Universidad Católica de Temuco/Centro de Investigación para la Educación Inclusiva de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), pp. 251-274 (<https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n38/0716-5811-lyl-38-00251.pdf>, acceso: 15 de agosto de 2022).

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Silvia; STOLLE-MCALLISTER, John

2019 *Interculturalidad crítica sentipensante*, Silvia Fernández y John Stolle-Mcallister, coordinadores, Ciudad de México, Centro de Enseñanza para Extranjeros, Universidad Nacional Autónoma de México/University of Maryland, Baltimore County (https://www.academia.edu/39652976/Interculturalidad_critica_sentipensante, acceso: 26 de agosto de 2022).

FERRATER-MORA, José

1979 *Diccionario de filosofía*, 5.^a ed., tomo I A-K, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (https://drive.google.com/file/d/0b92ho5w_gva2ntezyzc3owytnrkn00mdjklgt5y2ytjydhnmvjytcxzdvj/view?hl=en&pli=1, acceso: 24 de mayo de 2022).

FIGUEROA SERRANO, David

2019 *La tradición oral de las comunidades mazahuas del Estado de México: narrativa de la percepción del entorno natural y sobrenatural*, Figueroa Serrano, coordinador, Toluca, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México/Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México/Fondo Editorial del Estado de México
(https://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files/La_tradicion_oral_Web.pdf, acceso: 12 de septiembre de 2022).

FORNET BETANCOURT, Raúl

2004 *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, Raúl Fonet Betancourt, compilador, Madrid, editorial Trotta.

FOUCAULT, Michel

1998 *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*, 25.^a ed., Ulises Guiñazú, traductor, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores
(<https://www.icentímetrosujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/681-4.pdf>, acceso: 27 de mayo de 2022).

2007 *La arqueología del saber*, Aurelio Garzón del Camino, traductor, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores (<http://www.medicinayarte.com>, acceso: 29 de abril de 2022).

GALÍNDEZ LÓPEZ, Luis

2019 “Aproximación a la estética indígena”, en revista *História: Debates e Tendências* (Universidade de Passo Fundo/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História), vol. 19, pp. 31-48
(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552459276003>, acceso: 26 de mayo de 2022).

GÁMEZ MARTÍNEZ, Ana Paulina.

2009 *El rebozo: estudio historiográfico, origen y uso*, tesis de Maestría, Ciudad de México, Posgrado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (<https://repositorio.unam.mx/contenidos/72687>, acceso: 10 de noviembre de 2022).

GARCÍA CASTRO, René; GARCÍA HERNÁNDEZ, Susana

2016 “La conquista y la colonización españolas en la cuenca alta del Lerma”, en *La cuenca del Alto Lerma: ayer y hoy, su historia y su etnografía*, Yoko Sugiura Yamamoto, José Antonio Álvarez Lobato, Elizabeth Zepeda Valverde, coordinadores, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, pp. 75-133 (http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/68807/Libro_Cuenca_Lerमार.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acceso: 15 de septiembre de 2023).

GARCÍA HERNÁNDEZ, Alma

2004 *Matlatzincas; Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (<https://www.inpi.gob.mx/2021/dmdocuments/matlatzincas.pdf>, acceso: 26 de marzo de 2023).

GARDUÑO CERVANTES, Julio

1983 *El final del silencio: documentos indígenas de México*, 2.^a ed., Ciudad de México, La Red de Jonás/Premiá Editorial.

GARRIDO DEL SAS, Eva; MORENO SAINZ EZQUERRA, Yera; MONTEROS OBELAR, Silvina;

GARCÍA SEGOVIA, Silvia

2009 *El diálogo intercultural a través del arte, guía didáctica*, Madrid, Cruz Roja (https://www.academia.edu/36293956/El_di%C3%A1logo_intercultural_a_trav%C3

%A9s_del_arte, acceso: 30 de mayo de 2022).

GELL, Alfred

2016 *Arte y agencia, una teoría antropológica*, Andres C. Telesca, director general, Guillermo Wilde, director de colección, Ramsés Cabrera, traductor, Buenos Aires, Sb editorial (https://letrasindomitas.files.wordpress.com/2018/02/2016-1998-gell-alfred-arte-y-agencia_-una-teorc3ada-antropolc3b3gica.pdf, acceso 10 de febrero de 2023).

GIMÉNEZ ROMERO, Carlos

1996 “La integración de los inmigrantes y la interculturalidad”, en *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), no. 607, pp. 119-150.

GIMÉNEZ ROMERO, Carlos; MALGESINI, Graciela

1997 *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, La Cueva del Oso (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5668465> acceso: 27 de mayo de 2022).

GÓMEZ ARÉVALO, José Arlés; SASTRE CIFUENTES, Asseneth

2008 “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, en *Hallazgos* (Universidad Santo Tomás), no. 9, pp. 119-131 (<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170007>, acceso: 14 de julio de 2022).

GÓMEZ RENDON, Jorge

2019 “Interculturalizar la sociedad”, en *Interculturalidad y artes. derivadas del arte para el proyecto intercultural*, Gómez Rendón, editor, Santiago de Guayaquil, Universidad de las Artes de Guayaquil, pp. 13-59

(https://www.researchgate.net/publication/345957513_JA_Gomez_Rendon_2019_In_terculturalizar_la_sociedad, acceso 20 de marzo de 2022).

GONZÁLEZ NAVARRO, Constanza; GRANA, Romina

2014 “Mayordomos y regulación de prácticas sociales indígenas en estancias coloniales: la visita de Luxán de Vargas, Córdoba, 1692-1693”, en *Revista Historia y Justicia* (<https://doi.org/10.4000/rhj.5542>, acceso 2 de septiembre de 2023).

GONZÁLEZ ORTIZ, Felipe

2007 “Crítica de la interculturalidad: la construcción de un proceso en el marco de la modernización”, en *Cuadernos Interculturales* (Universidad de Playa Ancha Viña del Mar), vol. 5, no. 9, pp. 63-89 (<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55250905>, acceso: 26 de febrero de 2022).

GUINTA, Andrea

2014 *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*, Tamara Stuvy, traductora, Buenos Aires, Fundación ArteBA
(https://www.academia.edu/42814443/Andrea_Giunta_Cu%C3%A1ndo_empieza_el_arte_contempor%C3%A1neo_When_Does_Contemporary_Art_Begin_Completo, acceso: 25 de febrero de 2023).

HARRIS, Marvin

1987 *Introducción a la antropología general*, 7.^a ed., Juan Oliver Sánchez Fernández traductor, Madrid, Alianza
(<https://drive.google.com/file/d/10tihbBivVmPRrKDzjsJ78OzW77B1zS0l/view>, acceso: 19 de mayo 2021).

HERNÁNDEZ CHACÓN, Ledys

2020 “Interculturalidad y gestión del conocimiento: un campo en construcción para la

educación superior ecuatoriana” en *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades* (Universidad Nacional de Chimborazo), no. 13, pp. 155-166 (<https://doi.org/10.37135/chk.002.13.10>, acceso: 20 de marzo de 2022).

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Priciliano

2021 Traducción de la palabra cultura, correspondencia personal con el autor a manera de entrevista en el mes de febrero de 2021. Docente de lengua originaria en la Universidad Intercultural del Estado de México.

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rosaura

1954 *El valle de Toluca, su historia, época prehispánica y siglo XVI*, tesis de maestría, Ciudad de México, Maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México (<https://repositorio.unam.mx/contenidos/70979>, acceso 16 de septiembre de 2023).

HERRERA MEZA, María del Carmen; LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo

2013 “El nombre náhuatl de la Triple Alianza”, en *Estudios de Cultura náhuatl*, (Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México) no. 46, pp. 7-35 (<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77723/68769#>, acceso 17 de septiembre de 2023).

IXTLAHUACA DE RAYÓN

2002 “Ixtlahuaca de Rayón”, en *Google mapas* (<https://www.google.com/maps/place/50740+Ixtlahuaca+de+Ray%C3%B3n,+M%C3%A9xico/@19.5715042,99.7715244,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85d266f1146697b3:0xbdf51eb4aaa316ba!8m2!3d19.5699879!4d-99.7650659>, acceso: 15 de agosto de 2022).

JARY, David; JARY, Julia

1991 *Collins Dictionary of Sociology*, Glasgow, Harper Collins Publishers.

JONES, Siân

1997 *The Archaeology of ethnicity, constructing identities in the past and present*, Londres/Nueva York, editorial Routledge
(https://www.researchgate.net/publication/26343774_The_archaeology_of_ethnicity_Constructing_identities_in_the_past_and_present, acceso: 26 de mayo 2022).

KOTTAK, Conrad Phillip

2011 *Antropología Cultural*, 14.^a ed., Víctor Campos Olguín, traductor, Ciudad de México, McGraw-Hill/Interamericana Editores
(https://www.academia.edu/38004401/Kottak_conrad_antropologia_cultural, acceso: 20 de mayo de 2022).

KROEBER, Alfred Louis; KLUCKHOHN, Clyde

1952 *Culture, a critical review of concepts and definitions*; Wayne Untereiner, asistente, Alfred G. Mayer, appendices, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press
([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955\\$163i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955$163i), acceso: 25 de mayo de 2022).

KYMLICKA, Will

1996 *Ciudadanía multicultural*, Buenos Aires, Paidós.

2003 *La política vernácula, nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*, Tomas Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, traductores, Barcelona/Buenos Aires, Ciudad de México, Paidós
(https://books.google.com.mx/books?id=4DXZgICKGBwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, acceso: 10 de septiembre

de 2022).

LAMAS, Martha

- 2007 “El género es cultura”, ponencia presentada en el *V Campus Euroamericano de Cooperacao Cultural: cooperación y diálogo intercultural* (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Interarts/Agencia, Española de Cooperación Internacional/Municipio de Almada/Cultideias), pp. 1-12 (<https://docplayer.es/52976508-El-genero-es-cultura-marta-lamas.html>, acceso: 27 de mayo de 2022).

LARRAÍN BARROS, Horacio

- 1993 “¿Pueblo, etnia o nación? hacía una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas”, en *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad Arturo Prat), no. 2, pp. 27-53 (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70800203>, acceso: 25 de mayo de 2022).

LATORRE, Ángel

- 2004 “Inmigración, interculturalidad y convivencia: estrategias de intervención educativa” en *Geografías del desorden, migración, alteridad y nueva esfera social*, Francisco Herrera Clavero, José María Roa Venegas, María Inmaculada Ramírez Salguero, Santiago Ramírez Fernández y Francisco Mateos Claros, coordinadores, Madrid, Instituto de Estudios Ceutíes, pp. 37-54.

LE BRETON, David

- 2009 *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*, 1.^a reimpresión, Heber Cardoso, traductor, Buenos Aires, Nueva Visión.

LEÓN-PORTILLA, Miguel

- 1979 “Etnias indígenas y cultura nacional mestiza”, en *Instituto Nacional Indigenista 30*

años después: revisión crítica, Ciudad de México, Libros de México, p. 107-118.

- 2006 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 10.^a edición, Instituto de Investigaciones Históricas, México
(https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_pueblos_originarios/Filosofia_nahuatl-Miguel_Portilla.pdf, acceso 15 de septiembre de 2023).
- 2017 *Religión de los nicaraos, análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México
(<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/religion/nicaraos.html>, acceso 17 de febrero de 2023).

LEY DE TURISMO SOSTENIBLE Y DESARROLLO ARTESANAL DEL ESTADO DE MÉXICO

- 2021 *Ley de Turismo sostenible y desarrollo artesanal del Estado de México*, Decreto no. 232, Toluca, Honorable LX Legislatura del Estado de México, Gaceta de gobierno del Estado de México
(<https://legislacion.edomex.gob.mx/sites/legislacion.edomex.gob.mx/files/files/pdf/ley/vig/leyvig270.pdf>, acceso: 18 de abril de 2023).

LEY FEDERAL PARA PREVENIR Y ELIMINAR LA DISCRIMINACIÓN

- 2003 *Ley federal para prevenir y eliminar la discriminación*, Ciudad de México, Cámara de diputados del Honorable Congreso de la Unión, Diario Oficial de la Federación
(<https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPED.pdf>, acceso: 16 de septiembre de 2022).

LINEAMIENTOS GENERALES PARA LA IGUALDAD DE GÉNERO

- 2013 “Lineamientos Generales para la Igualdad de Género en la Universidad Nacional Autónoma de México”, en *Defensoría de Derechos Universitarios*

(<https://www.defensoria.unam.mx/documentos/LineamientosIgualdadGenero.pdf>, acceso: 13 de agosto de 2022).

LÓPEZ MATOS, Osiris Patricia

2017 *Empoderamiento de las mujeres mazahuas del Estado de México, el caso de las que se quedan y las que se van de San Pedro del Rosal, Atlacomulco, 1950-1960*, tesis, Toluca, Licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México
(<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/67656/Empoderamiento%20de%20las%20mujeres%20mazahuas%20del%20Estado%20de%20M%C3%A9xico.pdf?sequence=3&isAllowed=y>, acceso: 12 de septiembre de 2022).

MACLEAN, Paul D.

1990 “An explanation of behavior: the triune brain in evolution: role in paleocerebral functions”, en *Science* (American Association for the Advancement of Science), vol. 250, no. 4978, pp. 303, 317.

MAPA DE COLINDANCIAS DE CUAJIMALPA DE MORELOS

2022 “Mapa de colindancias de Cuajimalpa de Morelos” en *Google mapas México* (https://es.wikipedia.org/wiki/Cuajimalpa_de_Morelos#/media/Archivo:Cuajimalpa,_M%C3%A9xico_DF.svg, acceso 25 de junio de 2022).

MAPA DE LOCALIZACIÓN DE SAN MIGUEL TENOCHTITLAN

2022 “Mapa de localización de san miguel Tenochtitlan” en *Google Maps México* (<https://www.google.com/maps/place/San+Miguel+Tenochtitl%C3%A1n,+M%C3%A9xico>, acceso 18 de junio de 2022).

MAPA DE SAN ISIDRO BOXIPE, IXTLAHUACA, ESTADO DE MÉXICO

2022 “Mapa de San Isidro Boxipe, Ixtlahuaca, Estado de México” en *Google mapas*

México

(<https://www.google.com/maps/place/50760+San+Isidro+Boxipe,+M%C3%A9xico>, acceso 25 de junio de 2022).

MAPA DE SANTIAGO DEL MONTE

2022 Mapa de Santiago del Monte, municipio de Villa Victoria en *Google mapas México* (<https://www.google.com/maps/place/Santiago+del+Monte,+M%C3%A9xico>, acceso 21 de junio de 2022).

MAPA DEL MUNICIPIO DE EL ORO DE HIDALGO

2022 “Mapa del municipio de el Oro de Hidalgo”, en *Google mapas México* (<https://www.google.com/maps/place/El+Oro+de+Hidalgo,+M%C3%A9xico>, acceso: 25 de junio de 2022).

MARTÍNEZ LUNA, Sergio

2012 “La antropología, el arte y la vida de las cosas. una aproximación desde art and agency de Alfred Gell”, en *Revista de antropología iberoamericana (Universidad Carlos III)*, numero 2, vol. 7, pp.171-196 (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62323322003>, acceso, 13 de marzo de 2022).

MARTÍNEZ REYES, Héctor

2021 *Proyecto siembra, entre la cotidianeidad mazahua y la gráfica popular*. Estancia de producción litográfica. Coatepec Veracruz, Comunicación personal con el autor.

MATEOS MUÑOZ, Agustín

1982 *Etimologías grecolatinas del español*, 15.^a ed., Ciudad de México, Esfinge.

MEDEIROS, João

2011 “Árbol de tepezcohuite” en *Wikimedia commons* (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mimosa_tenuiflora_%2811123366426%2

9.jpg, acceso 25 de junio de 2022).

MEER, Nasar; MODOOD, Tariq

2012 “How Does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?”, en *Journal of Intercultural Studies* (Taylor and Francis Group), no. 33, pp. 175-196.

MENTZ, Brigida

2015 “Plata y sociedad regional, Reales de minas pequeños en la Nueva España, siglos XVI–XVIII: Entre lo rural y lo urbano”, en *Open Edition Journal, Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, pp.1-14 (<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67733> , acceso 15 de septiembre de 2023).

MERLEAU-PONTY, Maurice

1993 *Fenomenología de la percepción*, 4.^a ed., Jem Cabanes, traductor, Madrid, Editorial Planeta DeAgostini (https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf, acceso: diciembre de 2021).

MONTOYA PÉREZ, Edith

2020 *NA MBE'E tejida estás la reconfiguración de la feminidad mazahua en San Miguel Tenochtitlán*, tesina, San Felipe del Progreso, Licenciatura en Arte y Diseño, Universidad Intercultural del Estado de México.

MORENO AGUILAR, Joaquín

1982 “El ikat” en *Cuadernos de arte popular* (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares), no. 3, pp. 1-32
(<http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/785>, acceso, 9 de octubre de 2022).

MUÑOZ MACHADO, Santiago

2017 *Diccionario panhispánico del español jurídico*, volumen I, Santiago Muñoz Machado, director, Madrid, Real Academia Española (<https://dpej.rae.es/>, acceso: 27 de mayo de 2022).

EL MURAL HUICHOL QUE EL GOBIERNO DE MÉXICO REGALÓ A FRANCIA

2021 “El mural huichol que el gobierno de México regaló a Francia sin pagarle al artista”, en *Milenio Diario* (<https://www.milenio.com/cultura/arte/santos-torre-autor-mural-huichol-mexico-regalo-francia>, acceso: 11 de septiembre de 2022).

NAVARRETE LINARES, Federico

2008 *Los pueblos indígenas de México; Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Federico Navarrete Linares, compilador, Ciudad de México, Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas (http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/10391/353/1/monografia_nacional_pueblos_Indigenas_mexico.pdf, acceso: 25 de febrero de 2023).

ORTIGOSA MONROY, Carlos Eduardo

2005 *Proyecto centro deportivo sociocultural “Cuajimalpa”, localizado en la Delegación Cuajimalpa de Morelos, D.F.*; tesis, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México (<http://132.248.9.195/ptd2005/00121/0350622/0350622.pdf>. Acceso 19 de noviembre de 2022).

PANORAMA SOCIODEMOGRÁFICO DE MÉXICO

2021 *Panorama sociodemográfico de México, censo de población y vivienda 2020* (https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825197711.pdf, acceso: 10 de septiembre de 2022).

PAPANEK, Víctor

2018 *Diseñar para el mundo real, ecología humana y cambio social*, 2.^a edición, Raquel Pelta Resano, traductora, Pol·len Ediciones
(https://www.academia.edu/28853738/Dise%C3%B1ar_para_el_mundo_real_Victor_Papanek_pdf, acceso 25 de julio de 2022).

POBLACIÓN INDÍGENA EN EL ESTADO DE MÉXICO

2021 *Población indígena en el Estado de México*, Consejo Estatal de Población, Toluca
(<https://coespo.edomex.gob.mx/sites/coespo.edomex.gob.mx/files/files/2021/Poblaci%C3%B3n%20indigena%20del%20Estado%20de%20M%C3%A9xico%20Marzo%20COESPO%202021.pdf>, acceso: 14 de junio de 2022).

POWERS, Scott; HOWLEY, Edward T.

2014 *Fisiología del ejercicio, teoría y aplicación a la forma física y al rendimiento (Medicina)*, Badalona, Editorial Paidotribo.

QUARANTE, Danielle

1992 *Diseño industrial I; Elementos introductorios*, Barcelona, CEAC
(https://dama.umh.es/discovery/fulldisplay?docid=alma991000377749706331&context=U&vid=34CVA_UMH:VU1&lang=es, acceso 18 de diciembre de 2021).

QUEZADA RAMÍREZ, María Noemí,

1996 *Los Matlatzincas, época prehispánica y época colonial hasta 1650*, tesis, Maestría en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México
(<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A3731>, acceso: 15 de Septiembre de 2023).

QUIJANO VALENCIA, Oliver

2002 *De sueño a pesadilla colectiva; elementos para una crítica político-cultural del*

desarrollo, Popayán, Editorial Universidad del Cauca

([http://www.unicauca.edu.co/porik_an/imagenes_5tienda/DE%20SUEÑO%20A%20PESADILLA%20COLECTIVA%20\(Oliver%20Quijano%20Valencia\).pdf](http://www.unicauca.edu.co/porik_an/imagenes_5tienda/DE%20SUEÑO%20A%20PESADILLA%20COLECTIVA%20(Oliver%20Quijano%20Valencia).pdf), acceso: 27 de mayo de 2022).

RAMAS ARTESANALES DEL ESTADO DE MÉXICO

2020 *Ramas artesanales del Estado de México*, Toluca, Instituto de Investigación y Fomento a las Artesanías del Estado de México
(https://iifaem.edomex.gob.mx/sites/iifaem.edomex.gob.mx/files/files/Catálogos/Ramas%20artesanales_Estado%20de%20Mexico_IIFAEM_web.pdf, acceso: 19 de febrero de 2023).

RAMÍREZ, Irma

2008 *Mazahuas del Estado de México. Proyecto perfiles indígenas de México, Documento de trabajo* (<https://www.academica.org/salomon.nahmad.sitton/55>, acceso 30 de marzo de 2023).

RAMÍREZ, Rosario; VELA, Enrique; MASTACHE, Guadalupe

2014 “Atlas de Textiles Indígenas”, en *Arqueología Mexicana* (editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia), pp. 80-81.

RICARD, Robert

2014 *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la nueva España de 1523-24 a 1572*, Ángel María Garibay K., traductor, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

RILLING, James K.

2008 “Neuroscientific approaches and applications within anthropology”, en *American Journal of Physical Anthropology* (Department of Anthropology, Emory University),

vol. 37, pp. 2-32 (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/ajpa.20947>, acceso: 19 de mayo de 2021).

RODRÍGUEZ, Mariángela

1991 “Cultura popular–cultura de masas, espacio para las identidades”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (Universidad de Colima), vol. 4, no. 12, pp. 151-163 (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641208>, acceso: 26 de mayo de 2022).

ROMERO NAVARRETE, Lourdes

2015 “El ejido mexicano: entre la persistencia y la privatización”, en *Argumentos, Estudios Críticos de la Sociedad* (División de Ciencias Sociales y Humanidades/Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco), vol. 28, no. 79, pp. 217-238 (<https://www.redalyc.org/pdf/595/59554334010.pdf>, acceso: 18 de mayo de 2022).

RUBIAL GARCÍA, Antonio

2010 “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en nueva España y sus cambios estructurales durante los siglos virreinales”, en *La Iglesia en Nueva España, problemas y perspectivas de investigación*, María de Pilar Martínez López-Cano, coordinadora, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 125-236 (<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/iglesiane/iglesiane.html>, acceso 17 de septiembre de 2023).

SABINO NAVA, Rocío

2021. Correspondencia personal con la autora a manera de entrevista en el mes de mayo de 2021. Profesora de tiempo completo en licenciatura de Lengua y cultura de la Universidad Intercultural del Estado de México.

SABINO NAVA, Rocío; SUAREZ PATIÑO, Roy; RIVERA SÁNCHEZ, Lizbeth

2023 *Narrativa contemporánea de las voces de los ancestros*, Rocío Savino Nava; Roy Suarez Patiño y Lizbeth Rivera Sánchez, compiladores, San Felipe del Progreso, Universidad Intercultural del Estado de México.

SALINAS FLORES, Oscar Armando

1991 *Tecnología y diseño en el México prehispánico*, tesis, Ciudad de México, Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México (<https://repositorio.unam.mx/contenidos/62161>, acceso 29 de marzo de 2023).

SAN BARTOLO DEL LLANO

2022 “San Bartolo del Llano” en *Google mapas México* (<https://www.google.com/maps/place/50774+San+Bartolo+del+Llano,+M%C3%A9xico>, acceso 25 de junio de 2022).

SAN FELIPE DEL PROGRESO

2001 “San Felipe del Progreso”, en *Google mapas* (<https://www.google.com/maps/place/San+Felipe+del+Progreso,+M%C3%A9xico/@19.7142041,99.9592461,15z/data=!3m1!4m5!3m4!1s0x85d2f4f3b3f25275:0x64>, acceso: 20 de marzo de 2021).

SÁNCHEZ BLAS, Joaquín

2014 *Estudio histórico de la zona mazahua*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura/Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales.

SAULQUIN, Susana

2011 *Historia de la moda Argentina, del miriñaque al diseño de autor*, Buenos Aires, Emecé
(https://books.google.com.mx/books?id=FttTKNZOMxcC&pg=PT3&source=gbs_se

lected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false, acceso 18 de abril de 2022).

SECCIÓN DE LA DIVERSIDAD DE LAS EXPRESIONES CULTURALES

2014 “Sección de la diversidad de las expresiones culturales, sector de la Cultura”, en *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura* (www.unesco.org/culture/es/2005convention/2013, acceso: 20 de marzo de 2021).

SHINER, Larry

2004 *The invention of art*, Eduardo Hyde y Elizenda Julibert, traductores, Barcelona, Paidós Ibérica.

(https://www.academia.edu/37348883/Shiner_Larry_La_invencion_del_arte, acceso: 25 de mayo de 2023).

SILVERIO GALICIA, Annie Jannet

2023 *Prácticas performáticas en torno a la decolonialidad del cuerpo femenino*, tesis, San Felipe del Progreso, Licenciatura en Arte y Diseño, Universidad Intercultural del Estado de México.

SKOLIMOWSKY, Henryk

2017 *Filosofía viva, la ecofilosofía como un árbol de la vida*, Francisco López Martín traductor, Girona, Ediciones Atalanta

(https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/111__ecofilosofia_issuu_1.pdf, acceso: 25 de mayo de 2022).

SUKAER, Ingrid

2017 *Arte indígena contemporáneo, dignidad de la memoria y apertura de cánones*, 2.a edición, Tanya Huntington, traductora, Ciudad de México, SAMSARA-FONCA

(https://fonca.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2020/10/Ingrid-

Suckaer._Arte_indigena_contemporaneo._Edicion_electronica.pdf, acceso: 20 de

febrero de 2023).

SURBER, Franziska

- 2019 “El arte terapia como medio de integración y superación de traumas ligados al exilio”, en *Interculturalidad Critica Sentipensante*, Fernández Hernández Silvia; Stolle-Mcallister John, compiladores, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de enseñanza para extranjeros/University of Maryland, Baltimore County, pp. 195-219
(https://www.academia.edu/39652976/Interculturalidad_critica_sentipensante, acceso: 26 de agosto de 2022).

TAPETE DE TEMOAYA

- 2023 “Tapete de Temoaya. Diseño Otomí” en *Tapetes Chicashtti*
(<http://www.tapetestemoayaotomi.com/otomi.php>).

TUBINO, Fidel

- 2011 “Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico”, en *Diálogos: culturas, espiritualidades y desarrollo Andino–Amazónico* (editorial Red Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 1-9 (https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/inter_funcional.pdf, acceso: 27 de mayo de 2022).

TYLOR, Edward B.

- 1871 *Primitive culture: researches into development of mythology, philosophy, religion, art and custom*, J. Murray, editor, vol. 2, Whitefriars Londres
(<https://archive.org/details/primitivculture02tylo/page/n3/mode/2up>, acceso: 9 de octubre de 2022).
- 1977 *Cultura primitiva, los orígenes de la cultura*, traductor Marcial Suarez, Madrid editorial Ayuso (<http://anchecata.colmich.edu.mx/janium/Tablas/tabla2612>, acceso:

31 de abril de 2022).

VALIÑAS, Leopoldo

2000 “Lo que la lingüística yutoazteca podría aportar en la reconstrucción histórica del Norte de México”, en *Nómadas y sedentarios en el norte de México, homenaje a Beatriz Braniff*; Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena, editores, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 175-206.

VAN DIJK, Teun A.

1993 *Racismo y discurso de las élites*, 3.^a ed., Montserrat Basté-Kraan, traductora, Ciudad de México, editorial Gedisa (<https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/06/Teun-A.-van-Dijk-1993-Elite-Discourse-And-Racism.pdf>, acceso: 12 de agosto de 2022).

VANSINA, Jan

1967 *La tradición oral*, 2.^a ed., Miguel María Llongueras, traductor, Barcelona, Editorial Labor (<https://idoc.pub/documents/la-tradicion-oral-jan-vansinapdf-34m2733m7pn6>, acceso: 26 de mayo de 2022).

VASHI DULARAMANI, Hanish

2016-2017 *El sistema olfatorio: capacidad de detectar aromas*, Manuel Guerra, director, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (https://www.academia.edu/88624919/El_sistema_olfatorio_capacidad_para_detectar_aromas, acceso, 11 de noviembre de 2022)

VÁZQUEZ ESTRADA, Alejandro

2010 “La luna, el monte y el río: el medio ambiente y sus implicaciones en la cosmovisión

de los Xi'ói de la sierra gorda Queretana”, en *Memoria del IV Coloquio Nacional sobre Otopames (Guanajuato, 2002)*, David Charles Wright Carr, compilador, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 399-415.

VIAÑA, Jorge

2008 “Reconceptualizando la interculturalidad” en *Investigar y Transformar Reflexiones Sociocríticas para pensar la Educación*, 2.^a ed., David Mora y Silvia De Alarcón, compiladores, La Paz, Instituto Internacional de Integración Convenio Andrés Bello) pp. 293-345 (https://kupdf.net/download/investigar-y-transformar-reflexiones-sociocr-iacute-ticas-para-pensar-la-educaci-oacute-n_5b0c7403e2b6f5be07a19be6_pdf, acceso: 26 de mayo de 2022).

WADE, Peter

2000 *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ma. Teresa Jiménez M; traductora, Quito, Ediciones Abya-Yala.

WALSH, Catherine

2010 “Interculturalidad crítica y educación intercultural”, en *Construyendo interculturalidad crítica*, Jorge Viaña, Luis Tapia, Catherine Walsh, compiladores, Bolivia, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello (<https://aulaintercultural.org/2010/12/14/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural/>, acceso: 20 de noviembre de 2020).

WERBNER, Pnina

2012 “Multiculturalism from above and below: analysing a political discourse”, en *Journal of Intercultural Studies* (Centre for Citizenship and Globalisation at Deakin University), vol. 33, n° 2, pp. 197-209 (<https://www.researchgate.net/publication/263304043>, acceso: 1 de junio de 2022).

WONG, Wucius

1995 *Fundamentos del diseño*, Yves Zimmermann, director, Homero Alsina Thevenet y Eugeni Rosell i Miralles, traductores, Ciudad de México, Ediciones Gustavo Gili (https://www.academia.edu/29770502/Fundamentos_del_Disen_o_Wucius_Wong, acceso: 19 de noviembre de 2022).

WRIGHT CARR, David Charles

2012 “La cultura y la etnicidad como conceptos en los estudios históricos”, en *La memoria histórica de los pueblos subordinados*, David Charles Wright Carr, Luis Enrique Ferrero Vidal y Ricardo Contreras Soto, coordinadores, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 23-39 (<http://www.eumed.net/libros/2011f/1119/index.htm>, acceso: 25 de mayo de 2022).

2017 “Otomianos y nahuas: antiguos pobladores del Centro de México”, en *Miradas recientes a la historia mexiquense, del mundo prehispánico al mundo colonial*, Raymundo Cesar Martínez García, compilador. Estado de México, pp. 15-58 (acceso: 25 de mayo de 2023).

Definiciones de conceptos para el estudio de las artes visuales, 31 de julio de 2017, documento de comunicación personal para la clase comunicación personal.

2018 “La ciencia cognitiva corporeizada: una perspectiva para el estudio de los lenguajes visuales”, en *Entreciencias, diálogos en la sociedad del conocimiento* (Unidad León/Escuela Nacional de Estudios Superiores/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México), vol. 6, no. 16, pp. 73-88 (<http://dx.doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2018.16.63364>, acceso: 16 de abril de 2021).