



**Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Ciencias Políticas y sociales
Maestría en ciencias sociales**

**La disputa por el Patrimonio a partir de las transformaciones
culturales en la artesanía ñañhö en Querétaro**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Ciencias Sociales

Presenta

Abraham Arredondo Zamarripa

Director

Dr. Stefan Gandler

Co-Director

Dr. Eduardo Solorio Santiago

Dr. Stefan Gandler

Presidente

Firma

Dr. Eduardo Solorio Santiago

Secretario

Firma

Dr. Pablo José Concepción Valverde

Vocal

Firma

Dra. Diana Patricia García Tello

Suplente

Firma

Dr. Genaro García Guzmán

Suplente

Firma

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Octubre 2025, México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

 **Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.

 **NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).

 **SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Resumen

A raíz de la expansión turística que ha sufrido el Estado de Querétaro y el municipio de Amealco, la creación de artesanía se ha reconfigurado, esto ha afectado tanto a la organización, el significado y los procesos de elaboración. La presente investigación busca analizar bajo la propuesta teórica del control cultural de Bonfil Batalla, las transformaciones culturales y la disputa por el patrimonio cultural que sufre la artesanía textil ñahñö procedente de San Ildefonso Tultepec, Amealco a partir de estas reconfiguraciones; dejando entre ver los procesos de disputa, negociación y relaciones de dominación entre los artesanos, el Estado y el mercado.

Abstract

As a result of the tourism boom in the state of Querétaro and the municipality of Amealco, the creation of handicrafts has been reconfigured, affecting their organization, meaning, and production processes. This research seeks to analyze, using Bonfil Batalla's theoretical framework of cultural control, the cultural transformations and the struggle over cultural heritage experienced by the Ñahñö textile craft from San Ildefonso Tultepec, Amealco, in light of these reconfigurations. It also aims to reveal the processes of dispute, negotiation, and power dynamics among the artisans, the state, and the market.

Agradecimientos

Primero que nada, quiero agradecer a las artesanas y colaboradoras de la presente investigación. Gracias por el tiempo, por abrir las puertas de sus talleres, sus sentires, sus pensamientos y su realidad.

También agradecer a CONACYTH que con su financiamiento hizo posible esta investigación; así como a todas las personas que, a lo largo de la historia, con trabajo y lucha, han permitido que existan universidades públicas y estos programas de investigación.

Por último, quisiera agradecer a mi pareja, compañera de estos arduos años de investigación. También a compañeros, amigos, profesores y familiares por el apoyo, las ideas y por formar parte de este proceso de crecimiento personal y académico.

Índice

Introducción	4
Turismo, identidad nacional y control cultural.....	4
El caso de México.....	8
Querétaro y los textiles ñäñho.....	12
Planteamiento de Problema.....	15
Justificación	16
Objetivo general.....	18
Objetivos secundarios.....	19
Capítulo I: Antecedentes y Marco teórico	19
1.1 Estado del arte.....	19
1.1.1 Arte, artesanía y el surgimiento del arte popular en México.	20
1.1.2 Artesanía en México.....	25
1.1.3 El textil en Querétaro.....	30
1.2 Marco teórico	33
1.2.1 Teoría del control cultural	34
1.2.1.1 Cultura popular	34
1.2.1.2 Culturas subalternas en México.....	35
1.2.1.3 Elementos Culturales.....	37
1.2.1.4 Control Cultural.....	38
1.2.1.5 Consideraciones para analizar la decisiones	41
1.2.1.6 Patrimonio cultural Heredado	43
1.2.2 Patrimonio: apropiación cultural, mercantilización y disputa.	49
1.2.2.1 El concepto estatal e internacional de patrimonio	49
1.2.2.2 La artesanía como patrimonio cultural.....	53
1.2.2.3 El patrimonio y la legitimación de los proyectos modernos	54
1.2.2.4 Mercantilización de la cultura popular.....	58
Capítulo II: La Tierra de Gigantes	60
2.1 El municipio de Amealco y la delegación de San Ildefonso Tultepec.....	60
2.2 El origen de los barrios de San Ildefonso.....	63
2.3 Organización.....	68
2.3.1 La Unidad doméstica y parentesco.....	72
2.4 Ritos, rituales y fiestas. Religiosidad en San Ildefonso.....	72
2.4.1 Florear.....	72
2.4.2 Ciclo festivo y agrícola.....	73
2.4.3 La fiesta de los fieles difuntos.....	75
2.4.4 Cuadro de ánimas	76
2.4.5 Las danzas.....	77
2.5 Actividades Económicas	78
Capítulo III: Bordando Historias	83
3.1 Metodología	83
3.2 El Textil en San Ildefonso.....	90

3.3 Muñecas, bordado y trajes	93
3.4 Apoyos gubernamentales y los artesanos	98
3.5 El centro histórico de Querétaro.....	101
3.6 Resultados: Lo que nos dice el bordado	110
3.6.1 Resistencia.....	111
3.6.1.1 Identidad étnica, tradición y trabajo textil	112
3.6.1.2. Organización del ar mangu, aprendizaje - enseñanza de la artesanía textil.....	114
3.6.1.3 Venta en el centro y organización política.....	117
3.6.2 Apropiación	120
3.6.2.1 Muñeca lele e incorporación de nueva iconografías.	121
3.6.2.2 Trabajo en serie.....	123
3.6.3 Innovación.....	125
3.6.3.1 Significados nuevos e iconografía de los trajes.	125
3.6.3.2 Uso de redes sociales y nuevas plataformas.....	127
3.6.4 Enajenación	129
3.6.4.1 Uso de la identidad étnica y propiedad intelectual de las artesanías textiles	129
3.6.4.2 Espacios de venta	132
3.6.5 Supresión	136
3.6.5.1 Conocimiento de la Iconografía clásica y memoria	136
3.6.5.2 Supresión de la artesana.....	138
3.6.5.3 Lazos comunitarios.....	140
3.6.6.1 Espacios comerciales y precios	141
3.6.6.2 Algunos elementos iconográficos y diseños	144
3.7 Discusión Final.....	146
Anexos	150
Bibliografía.....	152

Introducción

Turismo, identidad nacional y control cultural

Actualmente el turismo se ha visto como una vía para el desarrollo económico y social de comunidades, ciudades y países. En la carta del País Vasco de 2015 se menciona que uno de los principales fines del turismo es el desarrollo sostenible de lo local. Para que este fin se cumpla, el turismo se debe dar a través de una gestión responsable del patrimonio cultural (material e inmaterial), las artes y las industrias culturales y creativas. Para la UNESCO el turismo es de gran utilidad ya que trae consigo beneficios económicos, sociales y ambientales, así como se puede mejorar la calidad de vida de las comunidades y generar oportunidades de empleo. De igual manera se preserva el patrimonio cultural y se contribuye al desarrollo de la economía creativa (Tresserras, 2021)

La UNESCO (2016) plantea un enfoque integral para el desarrollo de un turismo sostenible que busca conjuntar valores naturales y culturales, especialmente en lo referente a la gestión de los sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, las Reservas de la Biosfera y las Ciudades Creativas. Mediante esta propuesta se busca generar oportunidades para obtener beneficios en la comunidad local como desarrollo socioeconómico, el enriquecimiento y a la conservación de la identidad cultural. La Organización Mundial del Turismo en el 2016, fijó objetivos generales sobre los cuales el desarrollo turístico debe trabajar: esta industria debe ser responsable, integradora y sostenible. La perspectiva de dicha propuesta es promover intercambios transculturales entre los visitantes y la comunidad, así como el fomento y la preservación del patrimonio cultural (Tresserras, 2021).

Gran parte de los países han adoptado la propuesta de UNESCO y visualizan al turismo como una vía de desarrollo y una herramienta que favorece el desarrollo sustentable local. Sin embargo para que la industria turística cobre fuerza, necesita ser alimentada por elementos culturales e identitarios locales;

como lo pueden ser regiones ecológicas, monumentos, edificios o etapas históricas y/o rasgos culturales o considerados folclóricos (principalmente de la culturas subalternas¹ como tradiciones, fiestas etc.) con la finalidad de darle legitimidad al turismo.

Esta práctica no es un fenómeno nuevo, los Estados nacionales han venido echando mano de regiones ecológicas, monumentos y narrativas históricas, así como de expresiones y rasgos de la cultura popular para legitimar y consolidar un proyecto de Estado- Nación moderno, así como una identidad nacional.

Benedict Andersons (2016) sostiene que la nación se consolida bajo un legado cultural compartido y el cual permite que personas desconocidas que pertenecen a un mismo territorio político, se sientan identificadas con símbolos comunes. Es de esta forma que se consolida el nacionalismo o la identidad nacional. Por su parte Catherine Héau y Gilberto Giménez (2005), así como Andersons (2016) parte de que la identidad nacional se constituye a partir de comunidades contingentes de memoria y experiencias, es decir a partir de una herencia cultural cambiante. Aseguran que:

Desde el punto de vista de los individuos, la identidad nacional no sería más que el sentimiento de pertenencia nacional. Pero si la consideramos desde la perspectiva de la comunidad nacional en su conjunto, podría definirse como la representación socialmente compartida —y exteriormente reconocida— del legado cultural específico que supuestamente define y distingue a una nación en relación con otras (Héau y Giménez, 2005, p. 83).

Héau y Giménez (2005) señalan que este proceso de creación de la identidad nacional, ha sido un terreno en disputa tanto por la élite como por las demandas y los actores populares.

De esta forma la identidad de una región es un elemento crucial para

¹ La cultura subalterna es aquella que está sometida a una cultura dominante. En México principalmente se da entre la cultura mestiza que en la época posrevolucionaria consolidó el proyecto nacional mexicano. En este sentido las culturas subalternas son los pueblos originarios, barrio y sectores populares etc (Bonfil, 1990).

otorgar legitimidad a los proyectos modernos, de igual forma ha ayudado a desarrollar lo que actualmente denominamos patrimonio.

Para Cecilia Verena Pérez Winter (2017) la patrimonialización contribuye a seleccionar, legitimar y preservar, ciertas marcas o elementos culturales-identitarios por sobre otros. Estos rasgos son seleccionados a partir de “la voz autorizada de los expertos”. Los especialistas del patrimonio suelen priorizar aquellos que se asocian a los valores e intereses de los sectores dominantes o los correspondientes a los sectores populares, conformando una versión estilizada de los mismos. El proceso de selección de estos elementos se da siempre desde un discurso autorizado del patrimonio, promoviendo así la naturalización de la idea de patrimonio y justificando la elección de determinados lugares u objetos para lograr una conexión entre el pasado y una identidad compartida en este caso la identidad nacional o regional.

La patrimonialización es una dinámica que no sólo se vincula a los procesos de conformación y consolidación de identidades; sino que va adquiriendo nuevos sentidos y funciones como puede ser la de un recurso económico, a partir de la mercantilización de los rasgos culturales (como la artesanía) y por lo general todas aquellas formas relacionadas al turismo. Así como también puede ser un instrumento político (Pérez, 2017).

De esta forma, la patrimonialización y la turistificación son procesos de construcción social, en los que intervienen sujetos que seleccionan qué lugares y elementos reconocer como patrimonio y a su vez generan la selección y jerarquización de dichos aspectos; focalizando área elegidas, acciones y medidas que suponen promover revitalización, desarrollo y preservación (Pérez, 2017). Es común que elementos culturales o identitarios sean retomados para dar legitimidad a procesos o fenómenos sociales, políticos o económicos. Sin embargo, por lo general dichos componentes culturales que actúan bajo esta lógica quedan congelados y son extraídos de sus procesos sociales (Canclini, 2004).

Canclini (2004) menciona que el Estado moderno, así como ciertos proyectos modernos (por ejemplo, el turismo) adoptan elementos de la cultura popular con el fin de legitimarse. Se busca preservar en el plano simbólico, aquellos

elementos los cuales sean apropiados por los proyectos modernizadores y que además tengan afinidad con los intereses de la élite. Estos elementos se ven como una colección de objetos que hay que preservar y que ayudan a construir, así como significar una identidad local, regional o nacional.

Estos procesos han traído una lógica en la cual una cultura dominante, apoyada en el Estado y en las propuestas internacionales de desarrollo y patrimonialización, han decidido ejercer control sobre elementos culturales de diversas culturas subalternas con el fin de preservar y salvaguardar este patrimonio.

Para entender este fenómeno autores como Guillermo Bonfil Batalla (1991) describen en su teoría del control cultural la manera en la que elementos de las culturas subalternas son enajenadas por los proyectos y Estados modernos. Pérez Ruiz (2013) nos menciona que la teoría del control cultural se da en las relaciones interétnicas asimétricas, se usa bajo una relación de dominación que comúnmente se ve reflejada en la capacidad de decisión que un grupo dominante o actor social tiene sobre elementos culturales de grupos o culturas subalternas; lo cual genera imposición, enajenación, apropiación y extractivismo, aunque también resistencias (Pérez Ruiz, 2013).

En este sentido podemos observar como la artesanía se encuentra atravesando este proceso, por un lado, se concibe como un elemento que ayuda a dar fundamentos a una identidad nacional, así como también juega un papel importante como souvenir de gran utilidad ante la expansión turística. Y por el otro es un rasgo cultural que es propio de determinadas culturas y que dentro de estas tiene un fin y un sentido, pero ante el avance del turismo se ha tenido que modificar a partir de las presiones e injerencias gubernamentales y turísticas.

Este fenómeno es un producto de las lógicas internacionales de desarrollo. En los últimos años la mayoría de los países, e incluso UNESCO (2017), apoyan la idea del desarrollo sostenible local mediante actividades como el turismo. Esta perspectiva trae consigo una serie de consecuencias ocultas e inesperadas. Una de estas consecuencias es la extracción sistemática de prácticas, saberes o elementos culturales como fiestas, así como también de expresiones materiales (Artesanía) de las culturas subalternas en favor de la

folclorización y la patrimonialización.

Los rasgos culturales que el Estado y el turismo retoman de los sectores subalternos, son apropiados y transformados con la finalidad de volverlos bienes del consumo atractivos para la industria turística; provocando el despojo y la enajenación cultural, así como transformaciones culturales que están cimentadas en procesos de control cultural por parte del Estado y la expansión turística.

México es uno de estos países que ha visto en el turismo una herramienta para el desarrollo económico del país y al ser uno de los países con una gran diversidad cultural, se ha vuelto una región interesante para analizar el fenómeno anteriormente mencionado.

El caso de México

En México actualmente el turismo ha venido cobrando una relevancia significativa. La cantidad de zonas patrimoniales se ha incrementado desde el 2000, así como el nombramiento de patrimonio inmaterial a un sinfín de expresiones culturales como fiestas, tradiciones e incluso la gastronomía de diversas regiones. Esto se ve reflejado en el hecho de que actualmente México es el séptimo país con mayor cantidad de sitios inscritos en la lista de patrimonio mundial de la humanidad. Para el 2021 contaba con 35 lugares asignados; 27 Eran elementos culturales, 6 Naturales y 2 Mixtos (Secretaría de Cultura,2023). También en la consolidación de programas como el de pueblos mágicos el programa que recientemente se anunció de Reinos de México (Secretaría de Turismo, 2023).

Sin embargo, para que esto fuera posible, México tuvo que atravesar un proceso histórico de consolidación de una identidad nacional. Si bien en los años previos a la revolución ya se buscaba consolidar una identidad, durante la posrevolución (1930-1940) fue que se afianzó la mexicanidad. En esta etapa se retomaron elementos de las culturas prehispánicas y de los pueblos originarios con la finalidad de consolidar lo mexicano.

También en esta etapa se sentaron las bases de la industria turística mexicana, con el objetivo de atraer a viajeros internacionales, principalmente

estadounidenses. Debido a esto las políticas gubernamentales y los impulsores del turismo se centraron en promover algunos aspectos culturales y naturales de México, así como se comenzó a desarrollar carreteras, hoteles, restaurantes, etc. Las nociones de patrimonio fueron vitales para la promoción de México como un destino turístico, por lo que se buscó garantizar que los sitios arqueológicos y los edificios históricos estuvieran protegidos y fueran accesibles para los visitantes (Salinas, 2021).

A la par de esto, se desarrollaron diversas políticas públicas, que buscaban el desarrollo del país. En este contexto la artesanía fue un elemento de gran relevancia debido a varios motivos; por una parte, se veía como una expresión que reflejaba la mexicanidad, así como el arte mexicano. Pero además de esto, el estado veía en la artesanía una herramienta para insertar a las comunidades rurales e indígenas al proyecto nacional y como una actividad económica redituable para estos sectores. Uno de estos programas fue el de las misiones culturales (haciendo referencia a los primeros misioneros católicos durante la conquista) por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) a cargo de José Vasconcelos. Las misiones culturales contaban con un especialista en artes manuales los cuales estaban instruidos para aprovechar los recursos de cada región y especialistas que se concentraban en la organización de escuelas, así como métodos de enseñanza (Correa, Propin, Navarro, 2018). Dichas misiones culturales permitieron el fortalecimiento de la producción artesanal y fomento la especialización artesanal en diversas localidades del país.

En esta época, la SEP también instauró el sistema de dibujo denominado “Best Maugard” (el cual lleva el apellido de su creador el artista Adolfo Best Maugard) en las escuelas técnicas y de artes y oficios en la Ciudad de México y la zona conurbada de Yucatán. El Best Maugard es una manera específica de decoración artesanal, la cual fue instaurada con la finalidad de permitir el control de la calidad y la estandarización de la producción artesanal para poder ser vendida y otorgar una forma de mantención a la población (Correa, Propin, Navarro, 2018). Esto le dió a la artesanía un lugar privilegiado en el imaginario de lo mexicano y en la idea de la actividad laboral central de las

comunidades rurales y pueblos indígenas.

Todo este incremento en la producción artesanal y el intento de estandarización del trabajo artesanal con el tiempo benefició a la creciente industria turística propiciando con ello el desarrollo de políticas y programas gubernamentales que buscaban fomentar, salvaguardar desarrollar o difundir dichas expresiones culturales como la artesanía.

Uno de los planes principales del gobierno de México es impulsar el desarrollo sostenible, principalmente el desarrollo turístico, ya que dicha industria se posiciona como la tercera actividad económica más importante para México (SECTUR, 2020). México en los últimos años le ha dado gran apoyo al desarrollo turístico e indirectamente a la producción artesanal, ya que estos dos sectores son inherentes. Esto se ve reflejado en el plan de políticas turísticas del Estado publicado por SECTUR en el 2018. Este programa propone que México debe apostar al turismo como un motor de desarrollo económico, desarrollando un plan de desarrollo turístico para entre el año 2018 y 2040:

El turismo se ha convertido en una alternativa real para el desarrollo y la modernización de comunidades, ciudades y regiones enteras. Esto es evidente en muchos destinos en donde existen pocas alternativas productivas, pero cuentan con una gran riqueza en activos culturales y naturales alrededor de la cual se ha logrado desarrollar una industria turística como principal vocación económica (SECTUR, 2018, p.9).

La Organización Mundial de Turismo (OMT) en su último informe resaltó que del 2018 al 2022 México escaló al noveno lugar en países con mayor captación de divisas por turismo (SECTUR, 2023; La Jornada, 2023). Esto ha sido posible debido a que en los últimos sexenios se le ha apostado a la expansión de desarrollo turístico por parte de los diferentes gobiernos sin importar el partido.

El turismo se ve como una oportunidad que puede ayudar al desarrollo de algunos sectores sociales, principalmente los de un ámbito rural o indígena. Para el Estado mexicano las artesanías suponen una de las pocas oportunidades de empleo para los grupos más vulnerables. Sin embargo, estas

se enfrentan a problemas que impiden su desarrollo. Uno de los principales apoyos que se les da a los artesanos por parte de las políticas públicas federales es el FONART otorgado por SEDESOL; el cual busca brindar a los artesanos insumos económicos o en especie, con la finalidad de impulsar la producción artesanal (Azuela y Cogco, 2014).

La finalidad del Fondo es la de lograr la independencia económica de los artesanos de acuerdo con una perspectiva multidimensional, es decir, contempla su carácter social, económico y cultural, con el propósito de atenderlos de forma integral y complementaria (Azuela y Cogco, 2014, pp. 13-14).

La principal orientación de las políticas públicas enfocadas en la artesanía en México, principalmente el FONART, es la de generar empleo y riqueza en la población pobre del país, diferenciándose de la visión tradicional que se enfoca en la subsistencia de la cultura (Azuela y Cogco, 2014). Los autores Azuela y Cogco señalan que:

Aunque incongruente con el tratamiento convencional, la aproximación de las artesanías como instrumento de desarrollo es consecuente con la filosofía sugerida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) para el desarrollo de políticas culturales. Si bien la perspectiva de la Unesco, va más allá, y contempla la intervención como alternativa a la preservación de la actividad, destacando la importancia del patrimonio cultural inmaterial bajo el cual la protección del acervo de conocimientos y técnicas transmitidas de generación en generación garantiza la preservación de la actividad cultural (Azuela y Cogco, 2014, pp. 15).

El problema con esta perspectiva es que su principal interés está centrado en el desarrollo económico por lo que cualquier otro aspecto sociocultural, así como los deseos que las comunidades tienen sobre el rumbo de sus manifestaciones culturales, quedan en segundo plano.

Ello ha provocado que las lógicas de producción de textiles se vean impactadas y con esto las lógicas culturales de los artesanos. Novelo (2008)

señala que el trabajo artesanal al insertarse a una dinámica del mercado turístico tiene que masificar su nivel de producción con el fin de tener la suficiente producción para satisfacer el mercado, provocando un cambio en las formas de trabajo artesanal (Novelo, 2008). Cuevas (2007) en su trabajo: Turismo y consumo artesanal En Tlaquepaque, Jalisco, México En tres etapas del siglo XX y Moctezuma, P. (2002) en: Artesanos y artesanías frente a la globalización Zipaíjo, Patambán y Tonalá. Ya no has hablado de cómo la globalización y la inserción de la actividad artesanal en un mercado turístico trae consigo una reconfiguración en todas las esferas de esta actividad. Sin embargo, no tocan una dimensión que es problemática y que en el caso de los textiles en Querétaro se está dando y esta es la del extractivismo.

Eduardo Wrooman (2020) justamente señala que los elementos culturales han entrado en la lógica del sistema económico-productivo, fomentando que elementos como las artesanías se inserten a un panorama de extractivismo global. Pero esto no es del todo local sino que se vuelve una repercusión de un fenómeno global el cual se da a partir de la salvaguarda y la patrimonialización.

En México la expansión turística, así como las políticas públicas enfocadas al impulso de dicha industria, son una constante y han generado un sin fin de transformaciones, tanto culturales, sociales, económicas y socio territoriales, sin embargo, a pesar de que es un proceso nacional, cada región lo ha vivido de forma muy diferente, presentando en cada latitud del país sus propios retos, singularidades, extravagancias, aciertos y problemáticas. Una zona donde estos procesos han tomado tintes peculiares es Querétaro, en la región *ñäñho*, con la artesanía textil.

Querétaro y los textiles *ñäñho*

En los últimos años, Querétaro ha buscado posicionarse como un Estado turístico. Esto se ha visto reflejado con el incremento de municipios que han recibido el nombramiento de pueblo mágico, la creación de eventos y festivales que buscan atraer visitantes, así como la consolidación de una identidad Queretana a partir de elementos como barrios y mercados populares e incluso

expresiones populares como la artesanía, un claro ejemplo de esto es la muñeca lele. Justamente la artesanía textil del municipio de Amealco es uno de los principales souvenirs que es explotado por la industria turística, así como un elemento que el Estado retoma como fuente de identidad queretana.

Tras haber realizado una práctica exploratoria² de campo realizada en los meses de noviembre del 2022 y entre los meses de febrero y marzo del 2023, se pudo identificar que el apoyo a la Artesanía, principalmente la artesanía textil *ñäñho*, se da a través de algunas dependencias y secretarías gubernamentales Federales, Estatales y municipales. De forma Estatal se da a través de las secretarías de turismo, cultura, desarrollo social y desarrollo sustentable. En estas secretarías la forma que apoyan a las artesanas es de distintas maneras; en las secretarías de desarrollo social y desarrollo sustentable suelen brindar microcréditos, así como asesoría para que las y los artesanos adquieran una cuenta bancaria o préstamos. Por otro lado, la secretaría de turismo se enfoca en informar y organizar a las y los artesanos festivales y eventos donde éstos puedan vender su producto. Mientras que la secretaría de cultura menciona que el apoyo importante que brindan es el FONART, sin embargo, también realizan pasarelas de moda en las cuales hacen que las y los artesanos colaboran con diseñadores de moda con el fin de exhibir vestimentas que luzcan la artesanía típica queretana; además de esto también organizan eventos donde los artesanos puedan ofrecer su trabajo y los contactan con diseñadores o gente que estén interesado en el trabajo textil. Sin embargo, el principal objetivo de las secretarías estatales es el de difundir, fomentar y salvaguardar las artesanías.

Otros organismos que ayudan a las artesanas son el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) con sede en Amealco y el cual es federal, el DIF municipal, y Casa Queretana de las Artesanías (CQA). Estos últimos si bien

² Este trabajo exploratorio se realizó en dos partes, la primera se llevó a cabo en el centro del Municipio de Amealco, en el mes de noviembre del 2022. Durante la práctica se visitó la plaza principal en la cual se llevaría a cabo la Feria Nacional de la Muñeca, también se visitaron los negocios aledaños en los cuales las y los artesanos textiles ofrecen su trabajo. En uno de estos negocios se habló con dos artesanas las cuales eran artesanas textiles de Santiago Mexquititlán y San Ildefonso.

La segunda salida a campo se realizó entre los meses de febrero a marzo del 2023 en el centro de Querétaro. Durante este lapso se habló con tres artesanas jóvenes las cuales vendían su trabajo en el centro de la ciudad y las cuales venían de Santiago Mexquititlán, de Amealco y San Ildefonso.

también invitan a las y los artesanos a eventos para vender sus productos, se centran en desarrollar talleres y capacitaciones con el fin de promover el trabajo textil, generar nuevos diseños que sean más atractivos al mercado turístico y dar capacitaciones con el fin de que las y los artesanos se inserten con facilidad en la dinámica de la industria turística.

Todos estos apoyos se centran en insertar a los artesanos a una industria turística creciente y la cual los últimos años se ha venido expandiendo en el Estado de Querétaro. El municipio de Amealco ha sido parte de esta expansión, en el 2018 este municipio recibió el nombramiento de pueblo mágico, debido a su producción de muñecas *lele* (Contreras, 2018); aunado a esto en el año 2013 se organizó y se llevó a cabo el primer Festival Nacional de la Muñeca Artesanal (Gámez, 2022).

Gracias a la categoría que el municipio recibió, así como al festival de la muñeca, este se ha convertido en un centro importante de actividad turística, lo que ha traído consigo transformaciones culturales producto de la actividad turística.

Algunas de estas transformaciones se pudieron observar el trabajo exploratorio de campo en el cual, de forma muy superficial, se pudo identificar que el significado y el sentido de las piezas, así como algunos diseños se habían transformado. La iconografía tradicional, la cual representaba en los bordados elementos del medio ambiente como plantas o animales de la región, ha caído en desuso y por su parte se ha comenzado a bordar flores de gran tamaño y colores llamativos. De igual forma las artesanas comentan que ya sólo los viejos saben leer los bordados y que el sentido ritual de estos ha caído en desuso. El diseño de los productos se ha diversificado con el fin de hacer artesanías que sean más atractivas para el turismo, como lo son servilleteros, cojines etc. Por otro lado, las dinámicas del quehacer artesanal tanto en los talleres como en las comunidades, también se transformaron.

En este contexto, Julio Cesar Borja e Imelda Aguirre en el año 2020 publicaron en conjunto dos artículos en el cual señalan que en la última década un sin número de saberes artesanales y textiles procedentes de los pueblos originarios han sido aprovechados por empresas y dependencias

gubernamentales con fines de lucro. Por lo que elementos artesanales se vuelven no sólo una mercancía, sino que también es apropiada como un elemento que da capital simbólico (Borja y Aguirre 2020). Una de las cosas relevantes de estos artículos es que toman el Caso de la muñeca *lele* en Amealco y el bordado *teenek* en la huasteca potosina. De igual manera, En el año 2020 Eduardo Woorman, presentó su tesis de maestría sobre extractivismo cultural, tomando como estudio de caso la muñeca *lele* de Santiago Mexquititlán Amealco y *Döntxu* la muñeca de San Ildefonso Amealco; en la cual analiza las implicaciones que ha tenido el nombramiento de la muñeca artesanal como patrimonio cultural del Estado de Querétaro. En dicho trabajo se nos muestra como la patrimonialización y el discurso político beneficia a algunos pocos que logran la consolidación de marcas y con ello se favorece el extractivismo cultural.

Planteamiento de Problema

En este sentido podemos observar que se están dando una serie de transformaciones culturales dentro de la artesanía hñäňho de Querétaro, en las cuales se está observando una disputa por el control de los elementos culturales. Por un lado, se encuentra el Estado, el cual tiene sus propios intereses, fines; así como proyectos para las artesanías y el cual se articula a las dinámicas en la cual existe una importante expansión turística. Estas transformaciones se están dando a partir de la expansión turística y las presiones gubernamentales que ven a esta actividad y en esta expansión una forma de generar políticas de desarrollo económico, así como para dar legitimidad a estas y por el otro lado se encuentran los artesanos ñaňhö los cuales son los herederos de la artesanía, los cuales tiene que adaptarse, resistir, apropiar e innovar con el fin de asegurar la permanencia de su cultura.

Justificación

El turismo en México ha sido una industria que se ha venido desarrollando de manera acelerada, actualmente existen diversos programas y proyectos que han surgido con el fin de fomentar el turismo tanto nacional como extranjero. Por lo

que el turismo, en México, se ha vuelto una de las industrias principales en la economía del país. En el cuarto informe de la Secretaría de Turismo Federal (2022) señala que la actividad turística en México tiene una participación media en el producto interno bruto de 8.5%. Entre septiembre del 2021 y mayo del 2022, y a pesar de la pandemia por covid 19, arribaron al país 26.4 millones de turistas internacionales, cifra que representó un aumento de 36.6%, dando pie a un crecimiento de ingreso de divisas del 107.9% totalizando 19,370 millones de dólares (Secretaría de Turismo, 2022). En el país el desarrollo turístico se ha venido dando de la mano con el impulso de la identidad nacional, lo que ha llevado a que se retomen ciertas expresiones, rasgos populares, así como tradiciones o monumentos históricos con el fin de reforzar una identidad nacional que brinde elementos o escenificaciones para atraer al turismo.

Uno de estos elementos es la artesanía, la cual ha sido una de los principales elementos que ha servido en esta industria con el fin de mostrar y representar lo propio de la región y la identidad mexicana.

El uso político de la cultura y sus expresiones, permite que en la actualidad en México se lleven a cabo una serie de proyectos y programas con la finalidad de promover y salvaguardar el arte popular o las artesanías, la cual a su vez sirve como elemento que favorece el desarrollo turístico. Este contexto otorga una coyuntura decisiva para las artesanías. Si bien esta coyuntura ha generado un impulso a la producción artesanal por parte de los programas y proyectos gubernamentales a partir del incremento del turismo, este esfuerzo se está llevando a cabo de forma un tanto improvisada, dando más prioridad a la producción masiva y al mercado turístico que a los productores artesanales. Esto está propiciando que por una parte no exista un proyecto de desarrollo que favorezca positivamente a los artesanos; y a su vez está facilitando la enajenación de la artesanía de sus creadores y el extractivismo de los saberes de las comunidades. Es por esto que se vuelve importante analizar cuáles son las condiciones, los problemas que se comienzan a vislumbrar y los posibles escenarios a los que se enfrentan los artesanos y la artesanía.

Un ejemplo de esto es el caso de Tlaquepaque el cual ha tenido un desarrollo turístico desde 1980 y el cual se posiciona como la tercera economía

de Jalisco debido a la industria, pero sobre todo al turismo y a la producción artesanal, debido a la expansión turística en la ciudad las piezas y formas de producción artesanal se transformaron de forma técnica, estética y en sus formas productivas, todo ello con el fin de poder posicionarse en el mercado turístico (Cuevas Hernández, 2007). Cuevas (2007) menciona que a partir de 1940 el impacto del turismo afectó la producción y consumo artesanal en lugares como Oaxaca, Riviera Maya, Tonalá, Guerrero, Michoacán, etc. Estas producciones, igual que en Tlaquepaque, se vieron obligadas a transformarse tanto técnicamente como estéticamente con el fin de asegurar insertarse al modelo capitalista y asegurar mercado turístico. Para el año de 1980 los cambios se agudizaron con la expansión de la industria turística y el incremento de las visitas de extranjeros en México (Cuevas Hernández, 2007). A la par de este fenómeno en Tonalá también el turismo ha traído transformaciones en la producción artesanal. Por otra parte, también se han fortalecido tradiciones y otras, que parecían desaparecidas, se han impulsado o revitalizado por parte de FONARTE, la Casa de la Cultura de Tlaquepaque, la Unión de Artesanos de Tonalá y el Instituto Jalisciense, con la finalidad de impulsar el tianguis artesanal y el turismo (Moctezuma Yano, 2022).

Actualmente en Querétaro se presenta un contexto similar en el cual la industria turística ha cobrado impulso y las instancias gubernamentales comienzan a realizar programas y proyectos para asegurar el mercado turístico, fomentando la identidad queretana. Un caso importante es Amealco el cual ha sido nombrado pueblo mágico y a la par ha comenzado a cobrar fuerza la producción artesanal.

Tras una visita exploratoria llevada a cabo en noviembre del 2022 en la cabecera municipal de Amealco, durante el festival nacional de la muñeca, por parte de los alumnos del seminario de investigación de la maestría de ciencias sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro, se pudo observar como los programas y proyectos gubernamentales que buscan apoyar a las artesanas de Santiago Mexquititlán y San Ildefonso impactan directamente en la producción artesanal textil. Dichos programas y proyectos fomentados por la Casa Queretana de las Artesanías y el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, a

través de talleres, capacitaciones y cursos han venido transformando los diseños y la iconografía de las artesanías textiles con el fin de volverla más vistosa, además de esto ha fomentado la estructuración de cooperativas y la capacitación de las artesanas con el fin de orientarlas al momento de insertarse en el mercado. Todo esto ha traído consigo una reestructuración de las formas de producción, de la cultura y del objeto artesanal, así como conflictos al interior de la comunidad.

En esta exploración, se pudo identificar cómo es que las comunidades de San Ildefonso y Santiago, viven este proceso de forma diferente, una particularidad es que en San Ildefonso busca y se preserva un poco más la iconografía tradicional y de igual forma busca proteger su identidad y sus particularidades. A pesar de ello en la actualidad los programas impulsados por las instituciones mencionadas anteriormente, siguen teniendo proyectos activos en conjunto con los artesanos de las comunidades de Amealco, principalmente con Santiago y San Ildefonso, impactando de esta forma a todos los que realizan este quehacer. Los estudios que se han revisado y que se centran en esta región, por lo general no abordan de manera profunda como las acciones de los programas gubernamentales transforman los rasgos culturales en el actual contexto de la expansión turística, por lo que existe una coyuntura importante que se ha venido desarrollando desde hace unos años y que nos permitirá ver el impacto, las transformaciones y la reconfiguración cultural a partir del contexto que actualmente se suscita fenómeno.

Objetivo general

Analizar las principales transformaciones culturales en el sentido, significado y modo de producción mediante las cuales se disputa el control del patrimonio cultural de la artesanía textil ñañhö en Querétaro.

Objetivos secundarios

- Describir las formas de producción y uso de textiles en Querétaro.
- Identificar las principales transformaciones que trajo la expansión turística y el proyecto gubernamental en el sentido, producción y significado de la

artesanía.

- Examinar qué transformaciones culturales son internas y cuales están influidas por los factores externos.
- Conocer las estrategias de adaptación y resistencia que han adoptado los artesanos.
- Distinguir qué elementos culturales han sido suprimidos o enajenados por presiones externas.

Capítulo I: Antecedentes y Marco teórico

1.1 Estado del arte

Para hablar de las artesanías es importante haber revisado lo que se ha venido escribiendo sobre el tema.

En México actualmente ha comenzado a haber un impulso considerable a la artesanía o más recientemente llamado: arte popular. Este impulso se ve materializado en la fundación del Museo de Arte Popular (MAP) en el 2005 y en el incremento de programas gubernamentales por parte de las secretarías estatales, principalmente las de cultura, para el fomento y desarrollo de las artesanías. Además de esto, es importante señalar que este fomento se ha venido dando a la par con la expansión incesante de la industria turística en México (Novelo 2010).

Es por esto que en este estado del arte tuvo la tarea de realizar una investigación exploratoria de cuáles son las principales problemáticas, metodologías, contextos y abordajes que habla en la literatura en el campo de las ciencias sociales sobre las artesanías. Gracias a los textos encontrados se pudo hacer una clasificación de tres subtemas centrales: Arte, artesanía y el surgimiento del arte popular en México, la artesanía en México y por último la artesanía textil en Querétaro.

Sobre el primer subtema que se identificó, se encontró que una de las principales discusiones que se está llevando a cabo en la literatura, es la distinción que existe entre arte, artesanía o arte popular. En los últimos años se ha comenzado a realizar una crítica por parte de las ciencias sociales y humanidades, principalmente la filosofía y la historia del arte, en relación a la segregación que existe de la artesanía respecto del arte, así como de la necesidad que existe de colocar a estas dos esferas en un terreno en el que tengan igualdad de reconocimiento; aunado a esto, la bibliografía también nos demuestra como las bellas artes se consolidan como una herramienta que sirve para legitimar una posición de clase, estilo de vida y consumo de las élites y los

grupos de poder, dejando a las expresiones artísticas populares entre la resistencia y enajenación. Con el fin de limar estas asperezas y revalorizar el trabajo, las técnicas y las habilidades artesanales principalmente indígenas, en el siglo XIX y XX en México comienza a cobrar relevancia el concepto de arte popular impulsado por intelectuales como el Dr. Atl y El Nigromante, pero sobre todo impulsado por la creación del Estado mexicano posrevolucionario.

El segundo subtema se ha enfocado en analizar las artesanías en México como se ha venido consolidando y la importancia que cobró durante la posrevolución. De igual forma se hablará de las principales investigaciones sobre artesanía en México y la situación actual. Por último, en el tercer subtema se dará un panorama general de los trabajos que se han hecho en Querétaro, principalmente en la región de Amealco, haciendo énfasis en la producción artesanal, así como desde donde se han abordado las investigaciones existentes.

1.1.1 Arte, artesanía y el surgimiento del arte popular en México.

Las principales investigaciones que se encontraron sobre la artesanía abordan un problema central y es la dicotomía arte y artesanía, así como el surgimiento de ésta.

La mayoría de los artículos mencionan que para indagar sobre las principales diferencias que existen entre arte y artesanía es preciso echar una mirada al siglo XVIII. Vanessa Freitag (2014) señala que el arte y la artesanía tiene una historia común y que la diferencia que existe entre estas no necesariamente ha existido siempre. En el mundo occidental, el actual sistema arte y artesanía fue gradualmente impuesto. Retomando al filósofo Larry Shiner, Vanessa señala que en la antigua Grecia se carecía de un concepto para denominar el concepto de arte:

Techné es la palabra que con frecuencia traducimos por arte o ars romana, sin embargo, en la Grecia clásica las mismas significaban muchas cosas que hoy en día reconocemos como “oficios”. Así, Techné/ars podían ser entendidas, en el sentido amplio, como la habilidad para ejecutar determinados oficios [...] Por otro lado, la idea antigua del artista estaba mucho más cerca a la nuestra actual idea de hombres de

oficios, cuyo artesano/artista griego o romano “tenía que combinar una capacidad intelectual para captar principios con un entendimiento práctico, cierta destreza y gracia”(Freitag, 2014 p. 132)

Sin embargo, esta visión fue reemplazada poco a poco a partir del siglo XVIII³. Según Shiner el sistema arte artesanía moderno surge a partir de una ruptura originada en este siglo.

todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquél que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y que se lo retrató como individuo al que sólo le interesaba el dinero” (Shiner, 2010, p. 34)

A partir de esto el arte se relaciona con lo trascendental y lo elevado, mientras que la artesanía con lo mundano, utilitario y decorativo. Incluso en ocasiones, el término es utilizado de manera despectiva en los círculos artísticos y en gran parte de los gremios de artesanos este concepto no es utilizado para hacer referencia a sus piezas.

Esta percepción se consolidó con el pensamiento ilustrado, el cual, al buscar los grandes valores universales del espíritu, definió una serie de categorías dicotómicas que permitieron consolidar la ruptura entre el antiguo régimen y el proyecto moderno. Todo esto permitió definir conceptos como progreso, civilización, lo culto y lo inculto, así como el arte y la estética. Kant fue uno de los principales filósofos que ayudó a dar una base teórica para dicho proyecto. En el mundo del arte este autor es central ya que realizó una reflexión

³ Muchos de los teóricos y especialistas suelen señalar que la separación contemporánea entre arte y artesanía surge con el renacimiento, al idealizar y romantizar a “artistas” como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. Sin embargo, Shiner señala que el renacimiento es el inicio del proceso de distinción sin embargo el sistema arte y artesanía moderno aún no se consolidaba:

Por desgracia, los divulgadores y los historiadores preocupados por los orígenes han considerado a esta élite como típica y han presentado estos comienzos importantes -aunque fragmentarios como si fueran la norma. Como resultado de ello, nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras de arte aisladas, de modo que nos sorprende descubrir que el Renacimiento ni siquiera contaba con una categoría de arte” (Shiner, 2010 p. 69).

sobre la estética y de lo sublime. Actualmente la propuesta kantiana es la visión que impera en el mundo del arte, ni siquiera el arte contemporáneo se ha logrado desprender del todo de ella.

La estética kantiana ayudó a acentuar todavía más estas diferencias, al configurar el arte desde una visión en el cual este debe ser contemplativo sublimado e inútil. Es esta estética dominante la que se constituye a partir de la diferencia de la que es considerada como algo fácil, vulgar y popular (Herrero 2010), lo que excluye de forma tajante a la artesanía debido a su naturaleza utilitaria.

Es en esta dicotomía que la artesanía se define a partir del arte, pero de forma negativa; mientras que el arte se asocia a lo sublime y trascendente, la artesanía se asocia a lo mundano, utilitario y decorativo. León Griseles señala que:

El concepto de artesanía, en su acepción más amplia y frecuente, suele hacer referencia a un saber-hacer mecánico y repetitivo carente de creatividad y a un tipo de objetos utilitarios producidos de un modo premoderno. Sin embargo, hoy lo más usual es entenderlo en relación con un tipo de objetos, hechos a mano, que tienen una dimensión estética y una carga de identidad cultural, como los que se comercian en las “Ferias de Artesanías” y están destinados fundamentalmente a la decoración. En este último sentido la artesanía goza de reconocimiento social y aprecio; pero ese prestigio ya no es evidente si nos desplazamos a un plano teórico, en el que por lo general se la comprende y valora en términos negativos o, en el mejor de los casos, se resuelve elevar al estatus de arte, con lo que se liquida la pregunta por su especificidad [...] 6Es frecuente que la crítica de arte descalifique una obra diciendo que es mera artesanía, y ello quiere decir o bien que es puro virtuosismo vacío, carente de espíritu, o que se trata de una obra que no trasciende lo meramente local y costumbrista. Buena parte de los filósofos modernos se refieren a la artesanía sólo como límite negativo, para designar algo que no es arte aunque puede llegar a confundirse con él. (Griseles, 2014 p. 249-250).

León señala que es necesario redefinir el concepto de la artesanía, para que no sea definido negativamente a partir de esta dicotomía, sino que se defina como un correlato plástico del mito; sin embargo, en lo personal considero que el

buscar otra definición más amigable no es más que una propuesta un tanto superficial, ya que lo que encierra esta dicotomía más que un mero tecnicismo semántico, son estructuras de dominación. Esta definición negativa nos permite entender la marginalidad que ha sufrido el artesano en los últimos años, principalmente el artesano indígena latinoamericano.

Justamente es en el contexto latinoamericano donde la discusión entre la artesanía y el arte se complejiza. Alessandra Caputo (2019) menciona que existe una incapacidad de ver, por parte del mundo occidental, la complejidad artística que encierran las artesanías latinoamericanas e indígenas; esto debido a que son consideradas como algo impuro, mestizo y mundano por lo que se vuelve más fácil aceptar que un artefacto arqueológico de las culturas precolombinas es una pieza artística en comparación con las creaciones de las artesanas indígenas descendientes de éstos mismos grupos precolombinos. Sin embargo, la artesanía en América Latina tiene una historia particular, debido de que a pesar de que han sido marginadas en algunos momentos también han jugado un papel importante en la constitución del Estado y la identidad nacional.

México es un claro ejemplo de ello; este país a finales del siglo XIX y principio del XX se empezó a hablar del arte popular haciendo referencia a las artesanías. Así, por ejemplo, el gobierno de Porfirio Díaz llevó a cabo una exposición de las artesanías mexicanas en París en el año de 1889, con el fin de mostrar las destrezas del país y llevar a Europa el arte mexicano. Hacia 1922, el Dr. Atl acuña el concepto de arte popular para referirse a las artesanías producidas en México principalmente las indígenas (Medrano, 2009).

Es importante señalar este hecho, debido a que en México el concepto de arte popular se toma de manera diferente a lo que se entiende en otras discusiones o espacios, principalmente dentro de la academia. Muchos autores señalan a lo popular en contraposición a lo oficial o lo establecido. Patricia Herrero (2010) menciona que lo popular se define en oposición a lo académico, a lo hegemónico, pero incluso señala que existen muchas ramas para entender lo popular en especial dentro de la antropología. Para ella las dos principales son los evolucionistas de Augusto Cortázar en la cual propone que lo popular (Folklore), se encuentra en un estrato menor a la civilización y la de Magariños

de Morentin que señala que el folklore⁴ se da en todo grupo humano y lo cual es un mensaje no institucional que le brinda una identidad de grupo (Herrero 2010).

Siguiendo con la discusión de la naturaleza de la artesanía, Alberto González (2018) menciona como los principales pensadores de lo popular siempre lo han teorizado desde la oposición a lo oficial o a la cultura de la élite, incluso Bajtín señala la capacidad crítica de lo popular a lo establecido por medio de la carnavalización. Al respecto, Orlando Morillo (2016) Incluso señala que el arte popular es una crítica al mismo proyecto moderno al poner en evidencia los vacíos en los valores de la civilización y de la científicación mediante un discurso irracional.

Es importante señalar que, ninguno de estos autores contempla el caso mexicano y sus especificidades. En México lo popular no surge necesariamente en oposición o en resistencia, es posible que haya casos que sí se manifestaron de esta forma, sin embargo, no debemos olvidar que las expresiones populares también fueron herramientas de las que echó mano el Estado para consolidar el proyecto nacional.

[...] la oligarquía aristocrática ha sido la principal portadora de este nacionalismo, muchos de sus rasgos son reasumidos por corrientes populistas e indigenistas que asignan a una versión idealizada del pueblo el núcleo del ser nacional. Su política cultural consiste sobre todo en la promoción del folklore, concebido como archivo osificado y apolítico. Este folklore se constituye a veces en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la colonia o en las gestas de la independencia, en otros casos convirtiendo en matriz histórica ciertos rasgos que distinguirían nuestra personalidad nacional de lo otro: lo foráneo, lo imperialista (García Canclini, 2004).

Se puede decir que entre lo popular y lo institucional, constantemente hay una especie de negociación y que uno toma elementos de los otros. Canclini señala que es necesario para la legitimidad del proyecto moderno retomar elementos

⁴ Folklore es un término alemán que hace referencia al saber o saberes populares, este concepto fue adoptado por la antropología para hacer referencia a los saberes no académicos, que tiene un determinado grupo humano.

populares. El arte popular o la artesanía son uno de estos elementos que continuamente en México son apropiados y retomados por la academia, el Estado o incluso la economía nacional. Tras esta revisión bibliográfica, podemos percibir que ningún artículo ha abordado el ¿Cómo se han venido integrando (bajo qué términos)? ¿Y cuál es el impacto que está teniendo en el día a día de los artesanos o artistas populares? Ya que, si bien estas discusiones se realizan en el abstracto, la realidad es que también están teniendo un impacto en el cómo se entiende y se organiza en la cotidianidad el trabajo artesanal.

1.1.2 Artesanía en México

Al igual que en el resto del mundo la llamada artesanía existe desde hace muchos años, sería imposible rastrear una fecha exacta. En México en el mundo prehispánico existía un concepto que se podría decir que es el origen de los actuales artesanos en esta región; éste era el del Toltecatl o tlatoltecaui. Dicho término se utilizaba para definir a un maestro o alguien que tenía gran destreza para algún oficio o arte mecánica. Ellos recibían gran reconocimiento ya que se percibe que su destreza era un don divino, su importancia era tal que existía un lugar denominado Toltecayotl en el cual los toltecas se reunían (Medrano, 2009).

Durante el siglo XVI, los frailes españoles retomaron a los artesanos indígenas y le enseñaron oficios traídos desde Europa, como la talavera, el vidriado o la herrería. Debido al impacto de estas acciones se consolidaron gremios y asociaciones de artesanos, los cuales buscaban la protección mutua y el mejoramiento de sus productos. Estos gremios consolidaron jerarquías donde existían los maestros, oficiales, aprendices y fungían como escuelas para los iniciados en un oficio. El surgimiento de estos oficios tan bien estructurados se debió a que en el mundo prehispánico ya existían asociaciones similares, sólo que estos en lugar de aglutinarse en gremios se organizaban en barrios (Medrano, 2009).

Además, los españoles supieron aprovechar la habilidad y experiencia que ya poseían los indígenas mexicanos, de ahí que existiera gran cantidad de gremios como el de los herreros, escultores, pintores, plateros, carpinteros, canteros, albañiles, amantecas [...] (Medrano, 2009 p. 123)

En este mismo siglo México era uno de los principales puntos de comercio mundiales ya que conectaba el comercio de oriente con el occidente, por lo cual también recibió y asimiló técnicas y materiales de distintas latitudes del mundo, como china, filipinas, medio oriente, entre otras; enriqueciendo así las artesanías en dicha región. Los gremios de artesanos desaparecieron en el siglo XIX debido a las revoluciones liberales y el poder que estos gremios tenían, sin embargo, la importancia de este quehacer no murió con la desaparición de los gremios

Tras consolidar la independencia mexicana, existió el interés de revalorar lo mexicano, por lo que la artesanía jugaría un papel importante en él. Pero no fue sino hasta el Porfiriato que se vio un interés aún mayor por revalorizar la artesanía mexicana; un ejemplo de esto fue la exposición de París de 1889. Pero fue en el proyecto de construcción del estado mexicano posrevolución cuando una serie de intelectuales y artistas como Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Javier Gue-rrero, Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Alfonso Caso, Manuel Toussaint y Gerardo Murillo; se dieron a la tarea de buscar y revalorizar los mexicanos.

En el último periodo revolucionario, de 1915 a 1917, se despertó en toda la República y particularmente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares. Ésta se intensificó en 1921, fecha del Centenario de la consumación de la Independencia. Los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron en aquel año la idea de hacer una exposición de arte popular. Se trató del más sobresaliente de los festejos del Centenario y sirvió para que a partir de aquel momento el gobierno reconociera oficialmente el ingenio y la habilidad de los artesanos, hasta entonces relegados (Monsiváis, 1996 p. 10)

Durante el periodo posrevolucionario hubo gran apoyo, por parte del gobierno de México a la investigación del denominado “arte popular” con la finalidad de fomentar y salvaguardar las artesanías mexicanas (Medrano, 2009). Además de esto también se buscaba lograr constituir una identidad nacional, retomando elementos populares e indígenas con el fin de tener una base histórica y darle legitimidad al nuevo proyecto nacional.

En 1940 se llevó a cabo en Pátzcuaro, Michoacán, el Primer Congreso Indigenista Interamericano, en el cual México propuso la protección, fomento y conservación del arte interamericano (Medrano, 2009) lo que ayudó a consolidar instituciones como el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares cuyo presidente era el arqueólogo Alfonso Caso. Todo esto trajo un gran interés en la investigación del ahora denominado arte popular a mediados del siglo XX.

[...] la investigación y difusión del arte popular mexicano, y los textos de Porfirio Martínez Peñaloza, Isabel Marín de Paalen, Ruth D. Lechuga, Daniel F. Rubín de la Borbolla, María Teresa Pomar, Carlos Espejel, Francisco Javier Hernández, Marta Turok y Victoria Novelo son un claro ejemplo del interés que suscitaron las artes populares (Medrano, 2009 p. 125-126).

Estas nuevas perspectivas, surgidas a mediados del siglo XX, se posicionan desde distintos frentes y desde distintas metodologías de investigación. Por un lado, desde el arte, donde las investigaciones se centran en entender el valor estético de las artesanías a partir del análisis de las piezas artesanales y, por otro lado, desde las ciencias sociales principalmente la antropología la cual trata de generar etnografías del trabajo artesanal con el fin de documentar y salvaguardar este quehacer. De igual forma esta disciplina buscaba redefinir la artesanía a partir del concepto de arte popular. Una de estas perspectivas era la de Marín Paalen (1976) la cual planteaba que dentro del hombre existía una necesidad creadora, la cual da como resultado el construir objetos bellos que adornen su cotidianidad (Medrano, 2009). De esta forma la artesanía también tiene la función de ayudar a las personas a poder subsistir (Medrano, 2009).

Victoria Novelo por su parte señala cómo las artesanías han tenido un gran protagonismo en México y las cuales han sido utilizadas para manejar símbolos, ideología, construir imaginarios y hasta para el comercio; así como la gran cantidad de personas que viven de ella que va desde los creadores, hasta los banqueros y los hoteleros (Novelo, 2010). Igualmente señala cómo en el mundo industrial mexicano, la producción en serie ha venido desplazado el trabajo artesanal, lo que se margina a los artesanos y los obliga a sobrevivir del clientelismo político, el cual, no da una posibilidad real de subsistencia o de

desarrollo para el artesano, ni el acceso a una buena calidad de vida (Novelo, 2002).

Ante esto, Marta Turok (1988) señala que la actividad artesanal no desaparece, sino que busca continuamente adaptarse a las condiciones que actualmente toma el mercado (Medrano, 2009). Sin embargo, el número de artesanos constantemente se reduce debido a que a pesar de que los productores son los protagonistas, ya que en ellos recae su creación, son los menos beneficiados de esta industria.

Novelo (2010) señala que la artesanía actualmente sufre una mercantilización salvaje, la cual está mayormente apoyada por el sector privado, la burguesía mexicana y realezas extranjeras, siendo la principal materialización de esto el MAP que surge debido a los intereses de estos sectores. Aunado a esto señala que no existe una política clara de fomento, conservación y comercialización; cada uno de las instituciones públicas y privadas hace lo que puede. Los artesanos coexisten sin seguridad social, además de que siguen existiendo intromisiones por parte del mundo académico, de diseñadores o de otros sectores que, sin cuidado, transforman la producción artesanal sin tomar en cuenta, símbolos, hábitos, el peso de la cultura, ni la lógica de producción con el fin de impulsar el desarrollo comercial, muchas veces sin éxito. De esta forma se imponen rasgos, formas y características que la artesanía debe llevar con el fin de hacerlo más atractivo para el turismo. Esta práctica tiene sus orígenes en el siglo XX con la búsqueda de la identidad nacional y la salvaguarda de las técnicas artesanales y el “Arte Popular” o “Arte Mexicano” (Novelo 2010).

Eduardo Wrooman (2020) justamente señala que los elementos culturales han entrado en la lógica del sistema económico-productivo, fomentando que elementos como las artesanías se inserten a un panorama de extractivismo global. Pero esto no es del todo local, sino que se vuelve una repercusión de un fenómeno global el cual se da a partir de la salvaguarda y la patrimonialización.

Actualmente en el mundo de la artesanía en México, atraviesa una coyuntura importante debido a que éste está inserto en una lógica global lo cual le plantea retos importantes. Por un lado, la producción se ha tenido que adaptar

al mercado turístico, la materia prima se ha comenzado a reducir considerablemente debido a los problemas ambientales, no existen proyectos o programas claros, las políticas en apoyo a la artesanía han sido clientelistas y casuísticas buscando resolver sólo lo inmediato sin una planeación futura. La promoción del turismo interno y externo ha provocado una proliferación de empresas dedicadas a la compra venta de artesanías, algunas de las cuales han visto la necesidad de sugerir cambios en la organización de la producción artesanal para hacer frente a la demanda (Novelo, 2008).

A pesar de ello, los artesanos siguen innovando y resistiéndose a desaparecer ideando nuevas formas y estrategias de subsistencia. Estos se tienen que enfrentar ante una situación económica desfavorable, la industrialización que cada vez más les come terreno productivo, los programas del Estado que no favorecen a la producción artesanal y las problemáticas sociales. Estos factores han obligado a que los maestros artesanos sean flexibles y tengan capacidad de adaptación. Actualmente los trabajos de investigación sobre la artesanía mexicana o el arte popular mexicano se han diversificado, ya no es como en el siglo XX los cuales se centraban en la estética, iconografía o la etnología de una pieza, ni las etnografías de una producción artesanal; hoy en día se enfocan en las relaciones sociales que la creación artesanal encierra, como el género, la dinámica mercantil etc. Algunos de estos trabajos son el de Romero Zepeda y Xenia Cárdenas Álvarez (2018) en el cual se hace un análisis entre la relación que existe entre el género y la producción artesanal, señalando que dicho trabajo es principalmente doméstico y femenino. otros trabajos como el de Moctezuma Yano (2022) y Cuevas Hernández(2007) dan un panorama de las transformaciones en la forma de producción de las artesanías a partir de que este quehacer se han visto obligados a insertarse a una dinámica de producción industrial, global y capitalista; dicha investigaciones se realizan en ciudades como Tonalá, Tlaquepaque, Zipaño, Patambán y Morelos.

Sin embargo, es importante señalar que no existen, o por lo menos son difíciles de encontrar, investigaciones de cómo las políticas o los programas

impulsados por las instituciones del estado han impactado en la producción artesanal y bajo qué lógica se está llevando a cabo esta relación.

1.1.3 El textil en Querétaro

En el contexto queretano y en especial en la región de Amealco, el bordado ha tenido gran importancia. Esto ha traído consigo el desarrollo de investigaciones que abordan la situación de los textiles desde distintas trincheras como la perspectiva del extractivismo, diagnósticos de la situación artesanal o el diseño de modas proponiendo modelos de ropa que recuperen el bordado hñähño para ser incorporado en los diseños.

Un ejemplo de este tipo de trabajos es el expuesto por Lizeth Ibarra, Karenia Olvera y Marlene De Santiago (2019), en la cual analizan la posibilidad de desarrollar trajes de baño incorporando bordado el ñähño de Amealco y de esta forma consolidar una marca comercial.

Otro trabajo encontrado, es la investigación conjunta de Rosalía Alonso Chombo, Jorge Romero Zepeda y Xenia Cárdenas Álvarez (2018), en la cual se realiza un diagnóstico, a partir de técnicas cuantitativas, de la producción artesanal textil de Amealco, en la cual mencionan que esta labor está fuertemente relacionada con la división de trabajo, la cual se asienta en el género. De esta manera la artesanía textil se realiza sólo por las mujeres y está relacionada al contexto doméstico, a pesar de ello la labor artesanal textil sigue siendo parte del sustento del hogar.

Por otro lado, se han desarrollado trabajos que apelan de forma más directa a las problemáticas que enfrenta la producción textil, principalmente desde el enfoque del extractivismo epistémico, el cual surge a partir del desarrollo turístico y la patrimonialización; dichos trabajos se centran principalmente en la muñeca lele. En los últimos años, lele ha servido como un símbolo mediante el cual el gobierno estatal consolida una especie de identidad queretana y se ha vuelto la representante del estado en distintos rincones del mundo, de esta forma se busca que lele ayude a fomentar el turismo. El caso de lele y la producción de muñecas en Amealco, son los trabajos más recientes que

existen sobre la producción textil en la región, por lo que entender el contexto de esta nos ayuda a aproximarnos a la producción textil.

La muñeca lele fue creada a partir de los migrantes ñäñho que se fueron a vivir a la Ciudad de México en la década de 1970. La confección de esta muñeca fue impulsada a partir de la creación del Centro de Capacitación Mazahua y el Centro Otomí (Aguirre Mendoza y Borja Cruz, 2007). Entre 2004 y 2005, llega la manufactura de la muñeca lele a San Ildefonso, Amealco. Las artesanas de Santiago Mezquititlán, buscaban que las de San Ildefonso, comenzarán a producir también la muñeca lele, esto se logró fomentar a partir de talleres de artesanos en los cuales se reprodujo dicha muñeca (Aguirre Mendoza y Borja Cruz, 2007).

En San Ildefonso también existe una muñeca la cual se llama döntxu; las artesanas reconocen que la elaboración de esta tiene alrededor de unos 130 años, conocimiento que se ha transmitido por generaciones junto con los saberes y habilidades textiles. Existe un interés por parte de San Ildefonso de dar a conocer la muñeca döntxu y su historia (Woorman, 2020). Lo que nos permite ver cómo a partir de la industria turística, se desarrollan políticas gubernamentales que buscan homogeneizar las expresiones artesanales. Todo este impulso a la artesanía textil por parte de los organismos estatales y el desarrollo turístico de Amealco, ha traído consigo la consolidación de la muñeca lele y el trabajo textil como marca:

Los artesanos otomíes del sur de Querétaro no han quedado exentos de la problemática aludida. Las muñecas que confeccionan se han convertido en un proyecto rentable para festivales promovidos por dependencias gubernamentales y para la creación de marcas que buscan implementar innovación a partir de la tradición, entre otros escenarios en los que se ha intentado lucrar con dicho saber (Aguirre Mendoza y Borja Cruz, 2007, p. 223).

La producción textil artesanal se inserta en una lógica de capitalismo global a partir de la industria turística y las políticas gubernamentales, que legitiman al Estado a partir de manifestaciones o elementos populares con el fin de apoyar el desarrollo de la industria turística.

En este espacio se inserta la comercialización que se ha hecho, sin consentimiento, de las creaciones textiles y artesanales de los pueblos originarios a manos de grandes corporaciones, empresas locales y un conjunto de actores que lucran con éstas. Es así como la producción artesanal comienza a verse como un proceso inmerso en el capitalismo, movilizado por la producción, la circulación y el consumo, en el cual se integran productores y consumidores (Aguirre Mendoza y Borja Cruz, 2007, p. 225).

Woorman (2020), señala que el arte de hacer vestimenta y de los textiles, no se reduce a eso, sino que, por medio del bordado, se manifiestan elementos como la forma de comprender el territorio, el rol social de las mujeres artesanas, es decir que gran parte del cuerpo de la cultura ñähño se aprende, se reproduce y se reinterpreta por medio del textil. Es por esto que, al existir una intervención impulsada por el Estado y la industria turística, la cual busca insertar a la producción textil en el mercado, no sólo se transforman diseños y sentidos de las piezas, sino que configura las prácticas y el sistema cultural.

La literatura que se revisó ayudó a dar un panorama general de cómo se ha venido pensando y trabajando la artesanía, así como desde qué enfoques y abordajes. Gran parte de la discusión bibliográfica sobre la artesanía se centra, en un nivel general, en la dicotomía arte-artesanía, partiendo de autores como Bourdieu, con un muy escaso trabajo empírico. Mientras que la discusión en México ha atravesado distintas etapas; se pasó de las monografías a el interés de analizar dicho fenómeno a partir de su inserción a un mercado global, o desde perspectivas como el género, entre otras. Sin embargo, carecen investigaciones que vean a la artesanía como una expresión cultural, la cual está inserta en un marco donde existe una disputa por el control de este elemento por parte de los creadores, el Estado y el mercado. Debido a esto es importante puntualizar un marco referencial que permita entender esta dimensión a la cual se pretenda entender cómo se está dando este proceso contemporáneo de extractivismo o apropiación cultural que autores como Borja y Aguirre (2007), así como Woorman (2020) ya han venido señalando.

1.2 Marco teórico

Para iniciar el análisis de los procesos y fenómenos por los cuales atraviesa actualmente la artesanía, es importante considerar una serie de propuestas teóricas. Dichas propuestas nos ayudarán a entender cómo se dan las transformaciones de riesgos culturales, en este sentido la producción textil, a partir de una relación entre dos culturas en un contexto asimétrico, así como de qué forma se disputa el patrimonio cultural entre una cultura dominante y una subalterna. Por último, nos permitirá comprender cómo este proceso de disputa de patrimonio puede derivar en extractivismo de rasgos culturales o en resistencias. Para iniciar este recorrido es necesario entender el modelo teórico del control cultural.

1.2.1 Teoría del control cultural

El control cultural es una propuesta desarrollada por Guillermo Bonfil Batalla (1988) con el fin de entender que tanto poder o control tiene determinada cultura sobre sus propios rasgos culturales, en una relación asimétrica.

Esta propuesta nace debido al interés del autor en teorizar sobre las relaciones asimétricas entre el Estado o el proyecto nacional moderno dominante, principalmente mestizo, que se dio a partir de la posrevolución y las culturas subalternas principalmente indígenas. Estas dos culturas se relacionaban en un contexto desigual y neocolonial.

En una de sus escritos principales: México profundo: una civilización negada, Bonfil (1990) plantea que las múltiples culturas que conforman el país han sido negadas a favor del desarrollo nacional. En dicho proyecto nacional lo que ha sido destacado a lo largo del tiempo es la inserción de las múltiples culturas indígenas o subalternas al proyecto nacional y a la cultura mexicana mestiza dominante (Bonfil 1990. Warman, Bonfil, Nolasco, Olivarera, Valencia, 2022).

En este sentido el Estado mexicano ha venido creando, desde la posrevolución, una serie de conceptos de los cuales ha echado mano para legitimar su proyecto nacional. Uno de estos conceptos es el de la cultura popular.

1.2.1.1 Cultura popular

Antes de seguir desarrollando la teoría del control cultural, es necesario dar un pequeño paréntesis para aclarar cómo se tomará aquí el concepto de la cultura popular ya que es un concepto ampliamente utilizado, pero a su vez ambiguo y polisémico. En México se empezó a usar para hacer referencia a las cultura indígena y barrial, en los sesentas fue ampliamente utilizado para hablar de la cultura obrera, indígena o barril por parte de algunos antropólogos y sociólogos que retomaban la propuesta teórica de Gramsci (Krotz, 2004). A pesar de ello este concepto actualmente tiene un sentido muy relacionado con lo folklórico. Según Padrón (2010) este concepto se utiliza indistintamente para hablar de las manifestaciones culturales del pueblo, también se ha vuelto un sinónimo del concepto de folklore. Por su parte el concepto de folklore ha sido ampliamente discutido, este concepto nació en Europa y buscaba hacer referencia a los saberes y manifestaciones que un pueblo manifestaba. Sin embargo, en Hispanoamérica, el concepto pasó a ser referente de las culturas indígenas (Parat, 2006). En México fue de esta forma que se entendió la cultura popular, por lo que ahora es común que cuando pensamos en cultura popular pensemos en algo folklórico, tradicional, muy colorido y vistoso que remite a nuestra mexicanidad.

Por otra parte, existe la concepción de Canclini (2000) la cual plantea que la cultura popular es producto de una apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación. De igual forma pone en perspectiva las múltiples trincheras desde lo cual se ha pensado la cultura popular como por ejemplo desde la cultura de masas, lo folklórico etc. Sin embargo, en este trabajo no se utilizará el concepto de cultura popular, esto debido a que este tiene una fuerte carga ideológica, ya que al hablar de lo popular implica hablar de una dicotomía con la cultura consagrada o incluso hablar desde la perspectiva de Canclini implica ver que existe una cultura única que es apropiada por todos. Krotz (2004) señala que existe una falsa idea de la cultura, en primer lugar, no es monolítica, no existe una cultura que es apropiada por todos, sino que existen múltiples culturas diferentes que incluso cohabitan un mismo territorio. De esta forma tampoco existe una jerarquía de culturas, esta es una idea falsa producto

de procesos coloniales y neocoloniales. Por estas razones no hablaremos de culturas populares, sino de culturas subalternas, las cuales se encuentran insertas en una estructura y procesos de dominación por parte de una cultura dominante.

1.2.1.2 Culturas subalternas en México

Para Bonfil (1995) la cultura popular⁵ nunca ha sido de gran interés para el Estado y la academia, todo lo que haga referencia a ésta se ve como una forma de romantización o populismo. Por lo general, lo popular suele verse como un problema que se tiene que resolver o como algo que se tiene que modernizar sea cual sea el color del partido político. El proyecto moderno ve en lo popular un peligro, un obstáculo y un gran atraso; se percibe como uno de los principales problemas del desarrollo.

Warman (2022) señala justamente que las culturas no occidentales se vuelven un problema para el proyecto moderno, que, si bien el pasado prehispánico sirve para dar identidad, las culturas no occidentales contemporáneas se ven como uno de los principales lastres del desarrollo nacional.

Esta perspectiva es tan común que incluso no importa si el poder está en manos de la izquierda, el centro o la derecha, siempre será la visión dominante en la política. Debido a esto en la mayoría de las políticas culturales del Estado, predominan las tesis arcaicas de difusión cultural; se parte de que la cultura es un conjunto restringido de productos superiores del quehacer humano, de aquí que esta percepción sea sólo patrimonio de pocos, por lo que dicha política busca democratizar y que la mayoría aprenda la capacidad de apreciar la verdadera cultura (Bonfil, 1995).

Hay que llevar la cultura al pueblo, es premisa fundamental de todo programa de difusión cultural. Con lo que, de nueva cuenta, las culturas populares quedan

⁵ El autor en este texto utiliza el concepto cultura popular, sin embargo, a lo largo de su producción teórica, se puede observar que para él la cultura popular es sinónimo de cultura subalterna.

excluidas, se transforman en no cultura o en franca anticultura; son invisibles para quien busca la Cultura- así con mayúscula. (Bonfil Batalla, 1995, p 13).

Detrás de esta percepción de las culturas populares hay un proceso de origen colonial por lo que esta relación colonial promueve la negación de las culturas populares. En América Latina la colonización se lleva a cabo por parte de la cultura dominante confiriendo al Estado la tarea de democratizar la cultura de las clases dominantes. Debido a esto existe un constante conflicto entre la cultura popular y la cultura dominante.

Por esta razón, Bonfil (1988) propone la teoría del control cultural. Pérez Ruiz (2013) nos menciona que para Bonfil Batalla (1987), en las relaciones interétnicas asimétricas, se da una relación de dominación que comúnmente se ve reflejada en la capacidad de decisión que un grupo tiene sobre elementos culturales de otra cultura subalterna; lo cual genera imposición, enajenación y apropiación, aunque también resistencias (Pérez Ruiz, 2013); por su parte Bonfil (1988) define el control cultural como:

[...] el sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales. Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales: mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones. Para cualquiera de estas acciones es indispensable la concurrencia de elementos culturales de diversas clases, adecuados a la naturaleza y al propósito de cada acción (Bonfil, 1988 p. 6).

Para saber si una cultura tiene o no autodeterminación sobre su cultura se vuelve indispensable delimitar los elementos culturales que vuelven posible la reproducción de la vida.

1.2.1.3 Elementos Culturales

Bonfil (1988) plantea que la cultura se puede delimitar bajo ciertas categorías que permiten su análisis, éstas son recursos o elementos culturales del cual las personas echamos manos para llevar a cabo la vida cotidiana. Dichas categorías

no son únicas o universales; por lo que varían dependiendo de la cultura o el contexto bajo el que se esté trabajando. Es por ello que es importante entender que son sólo una aproximación metodológica y no construcciones definitivas.

En su propuesta teórica, el autor propone cinco elementos que se pueden tomar como categoría para observar la cultura. Estos elementos son los materiales, de organización, de conocimiento, los simbólicos y los emotivos los cuales se desglosan de una manera más amplia en el Anexo 1 (Bonfil 1991). Reconocer estas categorías es importante, ya que a través de estas podemos observar sobre qué elementos culturales una sociedad tiene capacidad de decisión y reproducción de ésta. Para el análisis de la artesanía textil se utilizará la categoría propuesta por el autor debido a que esta expresión cultural está atravesada por todos estos elementos.

Una vez delimitadas las categorías mediante las cuales se observará la cultura, es importante observar otra dimensión que es la del control cultural.

1.2.1.4 Control Cultural

El control cultural como ya se dijo, es la capacidad de decisión que una sociedad tiene sobre la producción, reproducción, significación y transformación de los rasgos culturales propios.

Esta capacidad de decisión sobre los rasgos propios es observable mediante el conjunto de niveles, mecanismos, formas e instancias que un grupo tiene sobre sus elementos culturales y los cuales pueden ser propios o ajenos (Bonfil, 1988).

Los elementos propios son aquellos que la unidad social considerada ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores y los que produce, reproduce, mantiene o transmite, según la naturaleza del elemento cultural considerado. Mientras que los elementos culturales ajenos son aquellos que forman parte de la cultura que vive el grupo, pero que éste no ha producido ni reproducido (Bonfil, 1988).

Al realizar la descripción de una cultura, principalmente en situaciones de contacto asimétricas, es posible encontrar que en la cultura etnográfica (esto es el inventario total de los elementos culturales presentes en la vida del grupo

o el patrimonio heredado) se pueden observar tanto elementos propios como ajenos (Bonfil, 1988). Sin embargo, a pesar de que una cultura presenta rasgos propios y ajenos, es importante observar el poder de decisión que se tiene sobre estos. Dependiendo del poder de decisión que un grupo tenga sobre elementos culturales (Véase anexo 2).

La cultura autónoma es aquella en la cual la unidad social (el grupo) toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente. La autonomía de este campo de la cultura consiste en la no dependencia externa. Se podría ejemplificar con las prácticas curativas tradicionales; ya que los curanderos encarnan un elemento propio de conocimiento como lo son los remedios naturales que ellos mismos preparan, los cuales son el elemento material. Pero además tiene elementos simbólicos y emotivos que hacen posible la comunicación y la eficacia en la relación médico-paciente, así como la realización de prácticas médicas y formas rituales que obedece a decisiones propias e internas (Bonfil, 1988).

Por otra parte, la cultura apropiada se manifiesta cuando el grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Mientras el grupo no adquiera la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismos, existe una dependencia en cuanto a la disponibilidad de ellos, pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso. El uso de los elementos culturales ajenos implica la asimilación y el desarrollo de ciertos conocimientos y habilidades para su manejo, así como la modificación de ciertas pautas de organización social y/o la incorporación de otras nuevas o el reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permita el manejo subjetivo del elemento apropiado (Bonfil, 1988). Justamente es común ver esto en algunas artesanías en diversas latitudes del país, en la cual se inserta alguna tecnología, diseño o técnica de producción y transforman las dinámicas de la comunidad; un claro ejemplo es la implementación de maquinaria industrial en algunos talleres artesanales familiares.

Los ámbitos de cultura autónoma y cultura apropiada forman el campo más general de la cultura propia ya que elementos culturales tanto internos como externos están bajo control del grupo. Un grupo que posee una cultura autónoma define su identidad colectiva y hace posible la reproducción de sus límites en tanto sociedad diferenciada, además de esto puede generar un espacio de cultura apropiada.

El grupo asume como propios un conjunto de elementos culturales y ejerce sobre ellos decisiones que le permiten mantener un ámbito de cultura autónoma. Esto no se trata de un mero agregado de elementos sin relación entre sí, sino que existe en una matriz cultural que articula en cierto nivel al conjunto de elementos culturales lo que forma una parte indispensable de la cultura autónoma (Bonfil, 1988).

Por su otra parte, la cultura impuesta se observa cuando un grupo posee elementos culturales que no son propios y sobre los cuales los miembros de una cultura no tienen la capacidad de decidir sobre ellos. Un ejemplo puede ser la escuela o la enseñanza escolar que en muchas comunidades es impuesta y todas las decisiones que regulan el sistema escolar son tomadas de forma ajena a la comunidad, aunado a esto, los elementos culturales que se reproducen son ajenos como el idioma, los contenidos, entre otros (Bonfil, 1988).

La cultura enajenada se da cuando el grupo ha perdido la capacidad de decidir sobre los elementos culturales que son propios. Los rasgos que forman parte del patrimonio cultural del grupo, se ponen en juego a partir de decisiones ajenas. Un ejemplo podría ser cuando un bosque comunal es explotado por una compañía maderera externa al grupo, o la folklorización de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico; en este caso elementos de organización, materiales, simbólicos y emotivos quedan bajo decisiones ajenas dando así una cultura enajenada (Bonfil, 1988). Actualmente en la artesanía pasa algo muy similar, existen elementos iconográficos, simbólicos o simplemente técnicos que se buscan implementar de forma homogénea en contextos diferentes, con el fin de mostrar los rasgos y elementos de la “mexicanidad”. La cultura impuesta y la cultura enajenada, a su vez, forman el ámbito de la cultura ajena, en el que los elementos culturales están bajo control ajeno.

Es importante que al realizar este análisis se entienda que las características que posee una cultura siempre están insertas en un momento histórico dentro de un proceso de larga duración. Dicho proceso histórico puede restringir el control cultural autónomo del grupo, limitando el campo de las decisiones propias a espacios reducidos de la vida colectiva (Bonfil, 1988), como es el caso de las culturas originarias las cuales en el pasado prehispánico tenían plena autonomía sobre su cultura, sin embargo, en la actualidad el proceso colonial ha reducido la capacidad de estas para tomar la decisión sobre su cultura y destino. Esta característica se da principalmente con los grupos sometidos a un régimen de dominación colonial.

En una situación de dominación resulta indispensable analizar la importancia relativa de los elementos sobre los que pierde control el grupo dominado: no tiene el mismo efecto la pérdida de tierras productivas, o la eliminación del gobierno étnico, que la prohibición de una fiesta. La significación de los elementos culturales es diferente y esto se pondrá de manifiesto al analizar la dinámica del control cultural (Bonfil, 1991). Como resultado de ese proceso de dominio, la configuración del control cultural se puede presentar al observador como un fenómeno confuso, contradictorio y sin coherencia; es por eso que sólo la comprensión de que esa situación es únicamente un momento de un largo proceso histórico, permite encontrar el hilo conductor para avanzar en el entendimiento de esos problemas (Bonfil, 1988).

Este marco que nos permite observar en qué punto se encuentra un elemento cultural si forma parte de cultura autónoma o ha sido enajenado, lo que nos brinda un plano para observar la dinámica del control cultural.

1.2.1.5 Consideraciones para analizar la decisión

Antes de continuar es importante entender algunas consideraciones para analizar la decisión debido a que esto encierra cierta complejidad, principalmente porque no existe una sociedad homogénea, armónica y en la cual todos sus miembros participen proactivamente.

Para empezar, hay que entender que las decisiones propias, de acuerdo con Bonfil (1998), se pueden definir como aquellas que involucran principalmente

elementos propios y a las que se les reconoce legitimidad; son propios porque la toma de decisiones es entendida aquí como un acto que forma parte de la cultura ya que sólo es posible que ocurra al interior de un grupo cuando en esa acción se pone en juego un conjunto de elementos culturales propios. Esta decisión está legitimada y sustentada en los valores, creencias, formas de organización social o la cosmovisión del grupo. Para tomar decisiones o llevar a cabo estas decisiones propias por lo general, las cuales afectan el interés del grupo, puede haber mecanismos de participación directa y universal. Sin embargo, hay que considerar que esos rasgos pueden ser poco frecuentes, por lo que es usual que existan mecanismos de representación o sistemas de privilegio culturalmente aceptados que otorgan a una persona o a un grupo determinado la facultad de tomar ciertas decisiones de interés colectivo.

También es importante considerar que en la situación de los pueblos dominados existe una limitación en cuanto a las opciones de decisión de un grupo, en la mayoría de los casos las decisiones culturales no obedecen únicamente a la circunstancia interna del grupo, sino que a las a restricciones impuestas por la sociedad dominante. Por esta razón Bonfil (1991) señala que en el análisis del control cultural es necesario tener en cuenta el marco de las limitaciones externas que restringen las opciones posibles en cuanto a la toma de decisiones propias y las cuales obedecen a decisiones ajenas que condicionan las decisiones del grupo. En este mismo panorama podemos ver que en muchos casos, una acción implica una cadena de decisiones, en la cual se puede observar que no todas las elecciones son necesariamente propias o ajenas, por lo que decisiones ajenas a veces sirve para reafirmar rasgos propios.

Por otra parte, también es importante tener en cuenta la negociación. Ante una decisión de la sociedad dominante, el grupo tiene en algunas ocasiones la posibilidad de negociar e influir sobre decisiones ajenas. Es necesario prestar atención no sólo a los elementos y recursos con que se negocia, sino también al papel que juegan los intermediarios, ya que su función puede ser en favor o en contra de la influencia que puede ejercer un grupo en una decisión ajena. Los intermediarios y negociadores emplean en el desempeño de su función los elementos culturales propios del grupo que representan, pero también hacen uso

de un repertorio mayor o menor de elementos que corresponden a la cultura ajena dominante; el grado en que el intermediario haya aceptado la cultura ajena puede conducir a que su acción no corresponda al ámbito de las decisiones propias del grupo del que nominalmente es portavoz en la negociación (Bonfil, 1988). Este fenómeno lo podemos ver en la artesanía con algunos intermediarios que han ayudado a gestionarla producción artesanal de diversas formas, algunos han ayudado a consolidar cooperativas y redes de apoyo entre los artesanos y otros han permitido la enajenación de elementos culturales.

Por último, Bonfil (1988) da una consideración más. Muchas veces la estructura de las decisiones al interior de un grupo no es tomada por todos y en pocos casos es posible encontrar mecanismos que aseguren la participación o el interés de gran parte de los miembros de una comunidad. Debido a esto se desarrolla una representatividad que carga con la legitimidad de las decisiones. Esta legitimidad implica un acuerdo mínimo que descansa en las nociones sobre lo correcto o lo incorrecto, lo deseable y lo indeseable, así como en los valores que permiten compartir aspiraciones comunes, representaciones colectivas o códigos y símbolos de la cultura. Es por esto que hay que entender que la práctica de la cultura y la participación en las decisiones no ocurre de manera idéntica y que esta varía dependiendo del estatus de los integrantes de un grupo. Este estatus puede ser superficial como el sexo y la edad o más complejas como la la ocupación, la filiación, el estatus familiar, la mayor o menor cantidad de bienes poseídos, entre otros.

1.2.1.6 Patrimonio cultural Heredado

Una vez definido cuales son los elementos culturales, así como se ejerce el control sobre estos rasgos a partir de la decisión, es importante definir otro concepto que se vuelve clave. Este concepto es el de patrimonio cultural heredado.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, es importante señalar que el patrimonio cultural heredado permite la permanencia y la reproducción cultural; facilitando la permanencia del grupo, así como asegura la continuidad

histórica, consolida la identidad social del grupo y da sentido, coherencia y estabilidad.

Bonfil (1988)⁶ define al patrimonio cultural heredado como el conjunto de elementos culturales propios que cada nueva generación recibe de las anteriores. Menciona que este acervo no es inmutable, sino que se modifica incesantemente, se restringe, se amplía o se transforma. Una parte interesante de esto es que el autor señala que existen elementos culturales que se conservan como propios sólo en la memoria colectiva y no en la práctica. En este sentido, el grupo no es únicamente lo que es en determinado momento, sino también lo que fue y el proyecto histórico al que aspira a ser en el futuro. Es por eso que el patrimonio cultural heredado y sus modificaciones que resultan de los procesos permanentes de innovación, enajenación, apropiación y supresión, conforma, así, el inventario de los recursos culturales propios capaces de asegurar la permanencia histórica del grupo.

Estos procesos permiten la transformación cultural en un marco de control cultural. La dinámica cultural no es estática y más cuando existen relaciones de dominación, principalmente interétnicas. Para comprender una relación así como los juegos de poder en las relaciones interétnicas asimétricas en términos del control cultural, es necesario comprender ciertos procesos que se dan en un contexto de contacto desigual y que nos permita explicar las transformaciones que ocurren en la cultura del grupo subalterno como resultado de sus relaciones de subordinación. Los cambios que ocurren en los contenidos culturales deben entenderse en función de los principales procesos que se describirán a continuación (Bonfil 1988),

Cuadro 1

Procesos de transformación en los contenidos culturales y el patrimonio cultural heredado.

⁶ Existen otras formas de entender el patrimonio, estas serán discutidas más adelante.

Proceso	Manifestación
Resistencia	<p>El grupo dominado o subalterno actúa buscando preservar los contenidos concretos de su cultura. La resistencia puede ser explícita o implícita (consciente o inconsciente). Por ejemplo, la defensa legal o armada del territorio amenazado es explícita y consciente. Mientras que el mantenimiento de la costumbre puede ser una forma de resistencia implícita e inconsciente. En todo caso, el ejercicio de acciones culturales autónomas, en forma abierta o desde la clandestinidad, es una práctica de resistencia cultural, así como también lo es el rechazo de elementos e iniciativas ajenas.</p>
Apropiación	<p>Este es el proceso mediante el cual el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos. Cuando el grupo no sólo puede decidir sobre el uso de tales elementos, sino que es capaz de producirlos o reproducirlos, el proceso de apropiación culmina cuando los elementos externos pasan a ser elementos propios. En cuanto a la determinación de las condiciones que hacen posible o impiden en un momento dado la apropiación de un elemento cultural, habría que rescatar muchas de</p>

	<p>las aportaciones que hicieron los estudios funcionalistas clásicos, que resultan aprovechables dentro de la perspectiva metodológica planteada aquí para el estudio del control cultural.</p>
<p>Innovación</p>	<p>A través de la innovación un grupo crea nuevos elementos culturales propios, que en primera instancia pasan a formar parte de su cultura autónoma. La creación es un fenómeno cuyos mecanismos, causas y condiciones han sido objeto de un debate inacabado. A pesar de ello desde la perspectiva del control cultural la invención de un nuevo elemento cultural no es tanto un proceso de creación, sino más bien es un proceso que se debe interpretar en términos de la lucha por el control cultural. Las innovaciones culturales son más frecuentes de lo que se piensa; estas no sólo se dan con las grandes invenciones de un momento histórico determinado, sino que también ocurren en los cambios cotidianos que parecieran ser insignificantes. De hecho, otros procesos que se mencionan en este cuadro son posibles porque en la cultura del grupo ocurren innovaciones. Por ejemplo, la apropiación de una tecnología, un objeto, una idea, sucede únicamente a condición de que se modifiquen</p>

	prácticas y representaciones simbólicas previas. La creatividad que se expresa en los procesos de innovación no se da en el vacío, sino en el contexto de la cultura autónoma.
--	--

Fuente: Guillermo Bonfil Batalla. 1991

Estos tres procesos mencionados se llevan a cabo en el interior del grupo dominado o subalterno. Estos permiten la permanencia y la reproducción cultural, así mismo permite que el grupo mantenga el control sobre su patrimonio heredado y una cultura autónoma.

Por otra parte, los tres procesos que se presentan a continuación se generan en el otro grupo o la cultura dominante, estos buscan incidir en la cultura subalterna. De igual forma busca insertar o extraer y apropiarse de elementos culturales

Cuadro 2

Procesos de transformación en los contenidos culturales y el patrimonio cultural heredado.

Proceso	Manifestación
imposición	Este es el proceso mediante el cual el grupo dominante introduce elementos culturales ajenos en el universo cultural del grupo dominado. Las formas de imposición pueden ser muy variadas y obedecer a diferentes mecanismos: desde la fuerza amparada o no en argumentos legales, la imposición por vías más sutiles como el uso de la propaganda o de la creación de un contexto que favorezca la introducción

	<p>de elementos culturales ajenos. Para poder distinguir estos elementos de los rasgos apropiados es importante identificar que el impuesto continúa bajo el control cultural del grupo dominante, mientras que los apropiados quedan sujetos a decisiones propias del grupo.</p>
Supresión	<p>La supresión es el proceso por el cual el grupo dominante prohíbe o elimina espacios de la cultura propia del grupo subalterno. Puede consistir en la supresión de elementos culturales de cualquier clase, también se puede dar en la supresión de capacidades de decisión o en la supresión simultánea de ambos componentes. Al igual que en el proceso de imposición, puede darse formal o informalmente, por la fuerza directa o por un condicionamiento indirecto</p>
Enajenación	<p>Mediante el proceso de enajenación el grupo dominante aumenta su control cultural al obtener capacidad de decisión sobre elementos culturales propios del grupo subalterno. No elimina ni prohíbe tales elementos; únicamente desplaza al grupo dominado como instancia de decisión y pone los elementos culturales al servicio de sus propios proyectos o intereses. También en este caso los mecanismos concretos de la</p>

	enajenación pueden revestir formas muy variadas
--	---

Fuente: Guillermo Bonfil Batalla. 1991

Estos procesos se pueden dar de forma simultánea, por ejemplo, ante un intento de imposición por parte de una cultura dominante puede generarse un proceso de resistencia por parte de una cultura subalterna. Sin embargo, esto no es ley y no siempre existe simetría en el desarrollo de los procesos.

Los cambios, permanencias y transformaciones en los contenidos culturales del grupo dominado pueden entenderse como resultado de la acción de uno o algunos de estos seis procesos. No todos los cambios culturales obedecen a los procesos de relación interétnica asimétrica; otros resultan de factores internos que actúan permanentemente en cualquier cultura (Bonfil 1988).

De esta forma podemos observar que existe una disputa por el patrimonio cultural por parte de una cultura dominada o subalterna y una dominante. Para entender el contexto en el que se desarrolla esta disputa también debemos entender las últimas propuestas que benefician la apropiación cultural y el cual es la patrimonialización y la mercantilización de los elementos culturales en el contexto del turismo.

1.2.2 Patrimonio: apropiación cultural, mercantilización y disputa.

Para poder entender por qué existe interés por parte de la cultura dominante de ejercer control sobre elementos culturales de una subalterna, es importante entender una serie de procesos que articulan y les dan legitimidad a estas acciones.

Unos de los fenómenos cruciales que influye y que ha comenzado a cobrar relevancia a nivel internacional es la idea de patrimonio ya sea material o inmaterial.

1.2.2.1 El concepto estatal e internacional de patrimonio

El patrimonio se vuelve central ya que es el elemento que se encuentra en disputa, pero antes de abordar esta disputa a mayor profundidad es necesario definir el patrimonio. Bajo la teoría del control cultural se da una perspectiva de cómo se entiende este concepto, sin embargo, existe otra definición muy popular en la actualidad y que está construido para otro fin

La concepción moderna de patrimonio se vincula a la Revolución Francesa, como reacción a la efervescencia revolucionaria y a una conciencia del devenir histórico que se ha ido asentando desde el periodo de la Ilustración. Por otra parte, también se ha asociado a la tradición romántica que le sucede durante el siglo XIX, aunque no han faltado los autores que postulan el patrimonio como algo intemporal, como parte de las pulsiones humanas por conservar y aferrarse a lo que desaparece (Muriel, 2016). A pesar de que la mayoría de los autores señalan que el siglo XVIII y XIX son momentos históricos en los que se comenzó a pensar en la patrimonialización, el patrimonio como lo conocemos se origina en el siglo XX durante la posguerra.

Muriel (2016) señala que autores como Lowenthal (1985) y Ariño (2007) señalan que no es hasta el siglo XX que cada país comienza a buscar la seguridad de su propio patrimonio ante la decadencia y la expoliación; determinan que en este momento histórico se definen los conceptos clave de patrimonio cultural y bien cultural.

Después de la Primera Guerra Mundial, el patrimonio dejó de ser una cuestión particular que le correspondía a cada país y se convirtió en una cuestión supranacional. Este aspecto se reflexionó en los principales foros internacionales, como lo fue la Sociedad de Naciones y posteriormente su heredera, la UNESCO, el ICOMOS, el ICOM, el Consejo de Europa o la Unión Europea. Esto ha traído consigo que a lo largo de los últimos años se convoque a conferencias, encuentros o seminarios, en los que se han planteado la diversidad de dificultades con las que se enfrenta actualmente la protección y conservación del patrimonio. En el siglo xx el concepto de patrimonio creció exponencialmente y la restauración acabó por convertirse en una ciencia que lo respalda. Se crearon una serie de documentos internacionales que dan

referentes a cómo se entiende y se debe manejar el patrimonio, el más destacado de ellos la Carta de Atenas de 1931 (García, 2011).

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial se observó que los bombardeos sistemáticos provocaron la destrucción de grandes centros urbanos y las mutilaciones de monumentos históricos arquitectónicos, se buscó una forma de que esto no volviera a ocurrir. De esta forma se acuña la expresión de bienes culturales en la Convención de La Haya el 14 de mayo de 1954, o también llamada la Convención para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado. En dicha convención se firmó el primer acuerdo internacional centrado exclusivamente en la protección del patrimonio cultural, el cual estaba dedicada a la protección de los monumentos históricos en caso de un nuevo conflicto armado- La Convención se centró en dos protocolos: el primero hablaba sobre el riesgo de exportar propiedades culturales fuera de los territorios ocupados y el segundo establece sanciones penales que debían incluirse en las legislaciones nacionales. Según el tratado, la protección de los bienes culturales abarca tanto los bienes muebles como inmuebles, bienes culturales, incluyendo los de tipo arquitectónico, artístico o histórico, monumentos, sitios arqueológicos, obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés artístico, histórico o arqueológico, así como las colecciones científicas de todo tipo (García, 2011). Esta convención fue importante ya que estableció una base en lo que más tarde se entendió como patrimonios y los bienes culturales que se consideran de la mayor importancia para la humanidad.

Con la Convención de La Haya se incluye el derecho de protección del patrimonio como una parte del derecho humanitario. Por lo tanto, se entiende el derecho a la cultura y a los bienes culturales como un derecho humano y, de esa forma, la destrucción del patrimonio cultural de un pueblo se considera un crimen contra la humanidad. Una consecuencia de la Convención de La Haya fue que se prohibió e impidió la exportación, importación y transferencia de propiedad ilícita de Bienes Culturales y la cual culminó en París en 1970. Si bien en un principio fueron considerados patrimonio cultural los monumentos, y poco a poco los conjuntos de construcciones y sitios con valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico y antropológico. Pronto la noción de

patrimonio cultural se ha extendido a categorías del mundo natural (Áreas ecológicas, vegetación, fauna, entre otros) y de forma más reciente se consideró el mundo inmaterial que abarca el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, las cuales emanan de una cultura y se basan en la tradición (García, 2011).

En herencia este proceso, la UNESCO delimitó una forma de actuar con el fin de salvaguardar el patrimonio en torno a tres ejes fundamentales: prevención, gestión e intervención, así como también se tiene conciencia universal de que el valor más importante del patrimonio cultural es la diversidad, que debe unir a los diversos pueblos del mundo a través del diálogo y el entendimiento, en vez de separarlos. Una vez desarrollado el concepto de patrimonio, se desarrolló un complejo entramado institucional para la protección sistemática del patrimonio (García, 2011).

En este sentido, el patrimonio cultural representa lo que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores y supone la obligación de conservarlo para las generaciones futuras. Por lo general las visiones que se mantienen del patrimonio y sobre todo en La Carta de Venecia mantiene una perspectiva universalista y relacionado con los valores humanos; por lo que la responsabilidad de su cuidado recae en todos los Estados mediante una cooperación internacional. La idea de protección del patrimonio con un valor común a toda la Humanidad cobra carta de naturaleza en los años sesenta (García, 2011).

García (2011) señala que el patrimonio se entiende actualmente como una herencia colectiva que ha ido evolucionando y puede decirse que más que un conjunto de bienes es una construcción social. Porque es la sociedad la que le da sentido y contenido al patrimonio, reconociendo determinados edificios, lugares, objetos, costumbres y personas como señas de identidad colectiva.

En este sentido la UNESCO considera que el patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las

creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas (García, 2011).

Esta concepción de patrimonio a diferencia de la que propone Bonfil (1991) quien habla de un cúmulo de elementos culturales propios que una cultura preserva y reproduce, se distingue de la concepción de patrimonio de la UNESCO debido a que la perspectiva de este segundo es universalista, que ve al patrimonio como algo estática propiedad de la humanidad y que se debe salvaguardar. Esta perspectiva es peligrosa debido a que pensar algo como universal puede quitar a las culturas capacidad de decisión sobre rasgos culturales propios como ya se vio con el modelo de control cultural.

Por otra parte, el concepto global y contemporáneo de patrimonio se centra en la conservación por lo que en los últimos años se ha visto como una herramienta para evitar la extinción de rasgos o elementos culturales o históricos.

La artesanía es uno de estos elementos que se conciben como como una expresión que se encuentra en peligro de extinción y que se busca patrimonializar

1.2.2.2 La artesanía como patrimonio cultural.

Algunos autores como Fidel Sepúlveda Llanos (2003) o Ramón D. Rivas (2018) han escrito sobre la necesidad de preservar la artesanía mediante el nombramiento de patrimonio cultural. Rivas (2018) habla de la artesanía señalando que:

Según Enrique Roncancio (1999), la artesanía es el resultado de la creatividad y la imaginación, plasmado en un producto en cuya elaboración se han transformado razonablemente materiales de origen natural, generalmente con procesos y técnicas manuales. Los objetos artesanales van cargados de un alto valor cultural y debido a su proceso son piezas únicas. (Rivas, 2018 p. 81)

Las piezas artesanales son piezas únicas e irrepetibles incluso cuando se reproducen en grandes cantidades. Son piezas únicas que no pueden igualarse la una con la otra, aunque se haya hecho muy parecida (Rivas, 2018). Pero la artesanía no sólo es una pieza sino todo lo que hay detrás de esta.

Debido a esto en la artesanía también se debe entender como un conjunto de técnicas tradicionales y manuales, transmitidas a partir de la tradición oral (Rivas. 2018). De esta forma la artesanía forma parte fundamental del patrimonio tangible e intangible. La artesanía recoge las imágenes, emociones, sus experiencias y los símbolos de un grupo (Sepúlveda, 2003).

Debido a todos estos aspectos, la artesanía ha sido una parte fundamental en la constitución de la identidad nacional y del patrimonio de la nación.

Los estados nacionales modernos han usado constantemente a la artesanía como un elemento que permite crear una identidad nacional. Esta idea la iremos desarrollando a continuación.

1.2.2.3 El patrimonio y la legitimación de los proyectos modernos

El patrimonio es un elemento fundamental para los Estados nación moderno y está muy relacionado con el control cultural de las sociedades subalternas que cohabitan un territorio nacional.

La mayoría de los proyectos políticos modernos buscan el desarrollo de políticas o programas que inserten a las culturas subalternas al proyecto moderno; esto se debe a que el mundo moderno no se hace sólo con quienes tienen proyectos modernizadores, sino que también se busca integrar a aquello que resiste a la modernidad; al hacer esto se busca conseguir legitimidad puesto que al momento en que estos proyectos pretenden abarcar a todos los sectores de una sociedad, los proyectos modernos se apropián de los bienes históricos y las tradiciones populares (Canclini, 1992). De esta forma podemos observar cómo la cultura dominante busca mantener control sobre otras expresiones culturales con el fin de moldearlas a favor de su propio proyecto.

Canclini (1990) señala que esta acción tiene el interés de expandir el mercado; sin embargo, no sólo busca este fin, sino también pretende legitimar su hegemonía. Es por esto que los modernizadores necesitan persuadir a sus destinatarios para que renueven la sociedad, pero a su vez prolonguen la permanencia de tradiciones compartidas. De esta forma los proyectos modernos se apropián de los bienes históricos y las tradiciones populares (Canclini, 1990).

Es así como se consolida un conjunto de bienes y prácticas tradicionales, un patrimonio, que nos identifican como nación o como pueblo y el cual es apreciado como un don que recibimos del pasado. Estos atributos al final cuentan con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo; las únicas acciones lógicas posibles son preservarlo, restaurarlo y/o difundirlo. Son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos; la continuidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que conforman la sociedad (Canclini, 1990).

La mexicanidad ha sido un producto de esta lógica, esta idea se implantó durante la posrevolución con la finalidad de dar legitimidad al proyecto posrevolucionario y a la creación de un Estado y una nación moderna. La artesanía o el denominado también arte popular mexicano ha sido una parte crucial de este proceso, de igual forma ha sido una parte continua que ha servido de base para legitimar lo “mexicano”. Por ejemplo en el estado de Querétaro la muñeca Lele, se ha vuelto en los últimos años el rostro del municipio y parte importante de la identidad queretana que impulsa tanto el gobierno estatal, los empresarios locales y las élites locales.

Esto es tan vigente que incluso si se busca en los medios de comunicación noticias relacionadas con la muñeca, saldrá un sin fin de notas que hablan sobre Lele visitando diferentes ciudades, principalmente europeas y estadounidenses, promoviendo el patrimonio cultural de la región. Una de las notas periodísticas más recientes es del 4 de mayo del 2023 escrita por Luis Martín García Chavero lleva y lleva por título: “Lelé, la icónica figura de Querétaro, en Times Square en Nueva York”. La nota nos informa que la muñeca Lele, se está exhibiendo en Times Square en Nueva York como parte de una gira por los Estados Unidos. En esta gira se busca promover el estado de Querétaro como un destino turístico y posicionarlo como un destino turístico internacional.

Otro ejemplo es el de los alebrijes en Oaxaca, los cuales durante mucho tiempo fueron y siguen siendo una de las principales referencias del Estado de Oaxaca, así como de lo mexicano en el extranjero.

De esta forma se observa cómo estos elementos que son parte de las expresiones artesanales han sido herramientas para la configuración de una identidad regional y nacional, así como para dotar de legitimidad a los proyectos de desarrollo de las élites y el Estado.

A la par de estas expresiones, el patrimonio histórico también es de gran importancia para este proceso de legitimación. Canclini (1990) nos señala que para entender las relaciones indispensables de la modernidad con el pasado, se requiere examinar las operaciones de ritualización cultural. Para que las tradiciones sirvan como elementos de legitimación para quienes las construyeron o se las apropiaron, es necesario ponerlas en escena como en una especie de teatralización. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado en conmemoraciones, eventos, monumentos y museos etc. Un ejemplo lo vemos con la muñeca Lele que fue expuesta en Times Square en Nueva York.

Pero para entender esto es necesario mencionar que la teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación en las cuales lleva a cabo las acciones. El mundo es un escenario en el que se actúa con prácticas y costumbres prescritas; éstas se hallan catalogadas en un repertorio fijo, lo que implica conocer ese repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen. De esta forma lo que se define como patrimonio ayuda a constituir una identidad la cual pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional. De ahí que su principal actuación dramática sea la conmemoración masiva como las celebraciones del patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, la reverencia de héroes nacionales entre otros. Los ritos legítimos son los que escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden (Canclini, 1990). De esta forma, la cultura dominante perpetúa su ideal o mejor dicho el proyecto de lo que se espera que sea una nación. Gran parte de la política actual se lleva a cabo mediante recursos teatrales.

Esto nos lleva a vivir una ritualidad cotidiana en la cual se reproduce un acervo de elementos históricos, naturales y simbólicos, con el fin de mantener los valores que la cultura dominante usa de base para su permanencia, así como

para la implementación del proyecto moderno. En este punto es importante señalar que a pesar de que esta ritualización de la vida vislumbre este fin, esto no niega que los rituales cotidianos tengan otros fines además de legitimar una perspectiva de la cultura hegemónica (Canclini, 1990).

El patrimonio histórico es un escenario clave para la producción del valor, la identidad y la distinción de los sectores hegemónicos modernos. Ciertas representaciones de lo nacional se entienden más como construcción de un espectáculo que como correspondencia, realista, con las relaciones sociales que hay detrás. Los mitos nacionales no son un reflejo de las condiciones en que vive el pueblo, sino el producto de operaciones de selección y trasposición de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política (Canclini, 1990). Este ejercicio no sólo otorga legitimidad sino también un grado de distinción entre las diversas clases sociales y las formas de apropiación de dicho patrimonio.

En este sentido lo popular ha comenzado a jugar un papel importante en esta escenificación, principalmente ahora que el turismo ha cobrado fuerza y parte de la industria turística se centra en la mercantilización de la identidad mexicana. Esa misma identidad que se ha venido construyendo desde el Estado y las élites a partir de retazos del patrimonio histórico y cultural de las múltiples culturas subalternas que se han venido apropiando.

En el proceso de construcción social de las ideologías nacionalistas los sectores ilustrados y las burguesías hegemónicas elaboran un conjunto de indicadores patrimoniales que hablan sobre la verdadera historia cultural de la nación (Zamora, 2011, p.)

Sin embargo, el patrimonio no sólo es una herramienta política, sino que también se ha articulado a intereses económicos.

En los últimos años ha sido también un objeto central en los discursos de naturaleza económica, ya que se considera como uno de los medios para alcanzar el desarrollo local. El patrimonio cultural se vuelve un recurso cultural (García, 1998); todo esto por medio del turismo.

El patrimonio se pone al servicio de los objetivos económicos del grupo que lo posee. En el discurso económico el patrimonio se convierte, sobre todo en las sociedades capitalistas avanzadas y en un objeto de mercado o mejor dicho en una mercancía (Zamora, 2011).

1.2.2.4 Mercantilización de la cultura popular.

El turismo, ha sido una actividad que de la mano de los proyectos modernos y el Estado encuentra legitimidad y materia prima para su desarrollo a partir de la identidad nacional y el patrimonio compuesto por monumentos históricos, de expresiones populares, costumbres, tradiciones, Etc.

En este sentido, se ha venido desarrollando a partir de la expansión de dicha industria un empaquetado de actividades culturales y artefactos para el mercado turístico. A esto se le conoce como la mercantilización de la cultura o dicho en otras palabras, cuando los bienes culturales son refinados como consumibles para los turistas y no para la comunidad local. La cultura se convierte en mercancía al satisfacer la necesidad de consumo de los visitantes y al generar ingresos para los empresarios turísticos (Calleja, 2016).

Estas actividades no son producidas ni reproducidas por y para la comunidad misma, sino para el disfrute de los ajenos al lugar o de los visitantes. Este proceso por lo general ocasiona que el valor de las manifestaciones culturales para la población residente se atenúa o se pierde, a favor de un valor mercantil que los rasgos culturales pueden llegar a desarrollar. En este sentido, la cultura se torna en mercancía, que se celebra y manipula para fomentar un mayor consumo, al grado que, incluso lugares de importancia cultural, han sido rediseñados como experiencias para el disfrute de los visitantes. De esta forma, se intenta atraer visitantes en base a la cultura; pero para esto es necesario hacerla evidente para el observador, provocando comercialización y promoción de los destinos a partir de una distinción y de una identidad. Ocasionando que las tradiciones locales sean modificadas en aras de la turistificación (Calleja, 2016).

En este contexto se insertan los actuales proyectos de patrimonialización, los cuales, como ya vimos anteriormente, ayudan a la escenificación de una identidad nacional.

Algunos gobiernos locales, con el fin de atraer visitantes, han legislado protección para la cultura tradicional. Se han dado a la tarea de promover el patrimonio cultural como uno de los activos más importantes de la empresa turística. Lo anterior se puede ver en la exaltación de las distintas culturas indígenas con lo que se busca atraer visitantes a distintas regiones del país. Es por esto que, al hablar de mercantilización de la cultura, es importante considerar que todo se puede convertir en mercancía, desde rasgos de la vida social, valores culturales o las experiencias excepcionales, hasta la gente, su cultura y su historia. Al final, todo entra dentro de la lógica del mercado donde el único interés es en la llegada de visitantes y su consecuente derrama económica (Calleja, 2016).

Las características de la cultura como producto son tanto elementos tangibles e intangibles. Su consumo está relacionado con la adquisición de conocimientos, emociones o experiencias sensoriales individuales, por lo tanto, el producto cultural adquirido por el visitante, más que un producto material, es una mercancía cognitiva o una experiencia (Calleja, 2016).

A partir de entender a la cultura en este marco, podemos comprender cómo existe una relación entre el control cultural y la mercantilización. A partir del ejercicio de control cultural es que el Estado, las élites o incluso el mercado genera una influencia directa en las culturas subalternas bajo una estructura asimétrica y colonial (en el caso de culturas no occidentales). Esto desemboca en la apropiación de elementos culturales y el patrimonio cultural de los subalternos por parte de la cultura dominante; permitiendo así crear una identidad, legitimar el proyecto moderno que se busca consolidar y la creación de asociaciones comerciales que mercantilizan la cultura para la industria turística.

Esto trae consigo una disputa por el patrimonio en un marco de control cultural. Por un lado, se ve como una visión del patrimonio institucional e internacional, la cual está avalada e impulsada por la UNESCO y los Estados-

nación modernos, busca apropiarse de elementos culturales de las sociedades subalternas.

Esta acción a su vez trae consigo la mercantilización de dichos elementos culturales ya que se está forma de entender el patrimonio por lo general se articula a la industria turística.

Y por otro lado vemos cómo la cultura que se encuentra en esta dinámica de dominación busca preservar su patrimonio cultural heredado con el fin de reproducirse culturalmente y asegurar su supervivencia.

Capítulo II: La Tierra de Gigantes

2.1 El municipio de Amealco y la delegación de San Ildefonso Tultepec

San Ildefonso es una comunidad ubicada en el municipio sureño de Amealco. Dicho municipio tiene fronteras, al norte con los municipios de Huimilpan y San Juan del Río, al este y sureste con el Estado de México y al oeste y suroeste con el Estado de Michoacán. Según Alfonso Serna (1996) el municipio está dividido en siete microrregiones, delimitadas por sus características económicas y sociales: Amealco, Glindillo, San Ildefonso Tultepec, Santiago Mexquititlán, San Miguel Tlaxcaltepec, San pedro Tenango y El Rincón.

San Ildefonso, Santiago Mexquititlán y San Miguel Tlaxcaltepec son las tres delegaciones existentes en Amealco (Moya y Magaña, 2013).

Según el censo del 2020, Amealco cuenta con un total de 66 841 habitantes; el 48.2% de la población son hombres mientras que el 51.8% son mujeres. En 2020, los principales grados académicos de la población de Amealco fueron Secundaria con un 37.5%, Primaria con un 35.1%, Preparatoria con un 16.9% y superior con un 6.5% del total. El municipio tiene una tasa de analfabetismo del 11.1%, siendo el 33.4% en hombre y el 66.6% del total, en mujeres (Secretaría de economía, 2023).

En el 2020 el 43.4% de la población del municipio de Amealco se encontraba en pobreza moderada y el 1.8% en pobreza extrema. La población vulnerable por carencias sociales alcanzó un 36.2%, siendo las principales carencias: acceso a seguridad social, acceso a servicios básicos en la vivienda y acceso a la alimentación. Mientras que el 2.56% estaban en una situación de vulnerabilidad por ingresos (Secretaría de economía, 2023). El censo de INEGI del 2020 el 18.6% de la población habla hñahñö mientras que el 3.8% sólo hablan este idioma. Sin embargo la población ñahñö es numerosa en el municipio. Dos de las principales regiones ñahñö son Santiago Mexquititlán y San Ildefonso. San Ildefonso se ubica al sureste de la cabecera municipal, colinda al este con el municipio de Aculco en el Estado de México. Esta se encuentra en el eje neovolcánico de Querétaro, por lo que su superficie está enmarcada entre lomeríos, valles y arbustos; aunque también algunos árboles de encinos. tiempos

atrás esta zona era un bosque de encino sin embargo se ha comenzado a desertificar. San Ildefonso se encuentra asentado en las faldas de un cerro sobre dos ríos, este lugar dió origen tras la construcción de lo que actualmente se denomina la iglesia vieja (Moya y Magaña 2013, Martínez, 2020). San Ildefonso está constituido por once barrios: La Piní, Mesillas, Tenazda, Xajay, El Bothé, Yosphí, El Tepozán, El Rincón, El Cuisillo, El Saucito y Barrio Centro o San Ildefonso (Moya y Magaña, 2013). Lopéz (2014) ubica a los barrios en tres zonas la alta, la media y la baja, estos a partir de la ubicación de los barrios en relación al cerro grande (la principal serranía boscosa) y la contigüidad con el centro de San Ildefonso. Los barrios que están más cerca del cerro grande y del bosque se encuentran en la parte alta. La zona media está compuesta por el centro o San Ildefonso y algunas comunidades contiguas. Mientras que la parte baja se encuentra alejada del cerro gordo y por debajo del centro. Los barrios de la zona baja son: Yosphí, El Tepozán, El Rincón, El Cuisillo, El Saucito. Los de la zona media son: San Ildefonso o el centro, Bothé y Las Mesillas. Por último, la zona alta está compuesta por: Tenazda, La Piní, Xajay.

Es importante observar cómo la organización del espacio recuerda un tanto, a la organización del altepetl mesoamericano; el cual era una forma de organización social, territorial, político y económico, que estaba íntimamente ligado con su territorio circundante. Este modelo de asentamiento tuvo su origen en el México precolombino.

Los barrios de Tenazda, El Bothé, Yosphí, El Rincón y San Ildefonso son principalmente ñahñö; sin embargo, en Mesillas, El Tepozán y El Saucito también hay ñahñö pero no existe un acuerdo generalizado sobre la adscripción de esta Zona (Serna, 1996). Sin embargo, Moya y magaña (2013) señalan que hay una población considerable y en la mayoría de los barrios, hablantes de ñhañhö. Los barrios con mayor porcentaje de hablantes de la lengua ñhañhö⁷ son: Barrio Centro con 36.7%, El Bothé 17.6%, Yosphí 19.1%, El Rincón 10%, de las personas. La mayoría de las personas que hablan ñhañhö también hablan español, aunque se ha identificado una pequeña población del 2.3% que son monolingües y del cual el 80% son mujeres. De igual forma los personajes más

⁷ Según el censo de INEGI del 2005

altos de analfabetismo se encuentran entre las mujeres con un porcentaje del 65.13% los barrios con mayor analfabetismo son barrio Centro con 29.6%, El Bothé con el 20%, Yosphí con el 11.4% y El Rincón con el 9.2 de la población.

Si bien estos porcentajes son del censo de INEGI del 2005, podemos observar como los barrios ñañhös son los barrios con una mayor cantidad de analfabetos, así como en estos barrios las personas monolingües y analfabetas son principalmente mujeres. Lo que confiere a las mujeres ñañhös un alto grado de vulnerabilidad.

En la comunidad hay tres centros de salud ubicados en el barrio Centro, Yosphí y El Bothé, el principal es el de la zona centro, mientras que los otros dos sólo ofrecen servicio periódicamente. Sólo el 1.27%⁸ de la población tiene IMSS; por lo que la mayoría recurren a servicios privados, a curanderos o personas con conocimientos de medicina tradicional o herbolaria; también se pueden encontrar algunas parteras. (Moya y magaña, 2013). Uno ubicado en la zona baja (Yosphí) y los otros dos en la zona media (Centro y Bothé). La zona alta no contiene ningún centro de salud.

En la San Ildefonso existen dos panteones uno ubicado en el atrio de la iglesia y en el cual ya no se hacen entierros, y en un panteón comunitario nuevo donde los once barrios entierran a sus difuntos (Moya y Magaña, 2013). Los dos panteones se encuentran ubicados en el barrio Centro.

Tanto Lopéz (2014) como Moya y Magaña (2014) señalan que hay un proceso de desertificación en los alrededores de San Ildefonso, esto provocado por el abuso de los recursos maderables y la sobreexplotación de los cerros, principalmente del Cerro Gordo. Esto ha traído consigo una erosión del suelo lo que ha dificultado la agricultura. También señalan que los habitantes de San Ildefonso han percibido que cada vez llueve menos, además que han tenido algunos conflictos con los agricultores de San Juan del Río, ya que mencionan que estos les extraen el agua que está destinada para la comunidad y sus cultivos. Sin embargo, parte de esta escasez de agua está relacionada con los pozos que el gobierno del Estado perforó en el 2004 para abastecer las necesidades industriales de la ciudad. También han existido otra serie de

⁸ Según el censo de INEGI del 2005

disputas por los manantiales, por parte de otros ejidos y la agroindustria de San Juan del Río.

Los principales asentamientos de agua proceden de manantiales, escurrimientos, y presas, la más importante de ellas es la presa San Ildefonso.

2.2 El origen de los barrios de San Ildefonso.

Para hablar del origen de San Ildefonso es necesario hablar de la población que habita este territorio. Si bien hay población mestiza que vive en esta región, la mayoría son ñahñö.

Los ñahñö es un pueblo originario de origen lingüístico otomangue, los cuales se localizaban en Mesoamérica durante la época prehispánica y los cuales se localizaban y localizan en los Estados de Hidalgo, Querétaro, Guanajuato hasta partes de Veracruz la cuenca de México, partes del Estado de México, Tlaxcala, Puebla, Morelos y Oaxaca. Wright (2005, 1997) sostiene que los ñahñö o la cultura otomí fue de gran importancia en el Centro de México y Mesoamérica e incluso entablaron relaciones cercanas con nahuas, chichimecas y otros grupos de la región. Para el siglo XV existían diversos señoríos otomíes los cuales variaba su situación algunos estaban en alianza en alianza con la triple alianza o bajo su protección o dominio (Martínez, 2020).

El señorío de Jilotepec era uno de estos, el cual destacaba por su extensión, capacidad tributaria y por ser una importante región fronteriza con las culturas del norte y del occidente de México. Esta región recibía el nombre de Mandenxi, pero al pasar al dominio de la triple alianza pasó a llamarse Xilotepec. La relación entre ñahñö y mexicas era tan cercana que incluso había líneas de parentesco compartidas. Cuando llegaron los españoles, Jilotepec era un altepetl complejo ya que en este se concentraban otros altepetl cada uno con su propio tlatoani, estos eran: Xilotepec, Chiapan, Soyamiquilpan y Chiapaltongo; todos ellos ubicados en los actuales Estados de Querétaro e Hidalgo. Estos compartían rasgos identitarios comunes (lengua, deidades) y lazos de parentesco. Tal era su importancia que Motolinía lo denominó “el riñón de los otomíes” (Martínez, 2020).

Con la implementación de encomiendas, congregaciones de indios y las fundaciones de los pueblos de indios por parte de los españoles, el altepetl de jilotepec sufrió una serie de reconfiguraciones, una de estas fue la aparición de caciques los cuales eran los encargados de las negociaciones con las autoridades novohispanas (Martínez, 2020). Sin embargo, algunos de los elementos culturales ñahñö se mantuvieron a pesar de las modificaciones.

Ya para 1582 un escrito redactado por Francisco Ramos Cárdenas por instrucción de Hernando de Vargas alcalde mayor de Querétaro; Nos menciona que parte de los ñshñös que vivían en Querétaro, procedían de Jilotepec; además de esto describe ciertos aspectos de la cotidianidad de los ñahñö como el desposamientos, los castigos y penas que tenían algunos crímenes, sobre algunos choques culturales y conflictos surgidos entre ñaňhö e hispanos. Por otra parte, en 1601 en la historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano. En el cual se mencionan las dificultades de la aculturación de los hispánicos a la cosmovisión ñahñö, principalmente por la dificultad de comunicarse y entender el idioma (Martínez, 2020). Esto último debido a que el idioma ñhaňhö es tonal y el más mínimo cambio en la fonética o pronunciación de algún fonema transforma el sentido y significado de lo que se comunica.

A pesar de ello la encomienda de Jilotepec fue de gran importancia entre 1522 y 1540, ya que era la región fronteriza, así como un territorio desde el cual mandar expediciones al norte. Entre 1535 y 1550 hacia el norte de la cabecera de Jilotepec fueron fundados pueblos como Santa María de los Montes (Amealco), San Juan del Río, Huimilpan, San Ildefonso Tultepec, San Juan Godo (San Juan Dehedó). En 1543 las encomiendas fueron abolidas debido a sus abusos, dando paso a la fundación de pueblos realengos y fundación de cabeceras. Para 1548 Jilotepec ya estaba en proceso de convertirse en una Alcaldía Mayor. Por su parte San Ildefonso, era un asentamiento limítrofe entre Jilotepec y el corregimiento de Querétaro, para 1698 se menciona como un territorio sujeto a Jilotepec organizado como república (Martínez, 2020). La mayoría de los textos, así como de los miembros de la comunidad mencionan que la fundación de San Ildefonso está relacionada con la creación de la que

actualmente se denomina la iglesia vieja. Esta iglesia posee una placa con la fecha de 1616. A pesar de ello Yesenia Martínez (2020) señala que existen referencias de San Ildefonso desde 1596, aunque considera que es muy posible que sea más viejo. Agrega que para 1596 san Ildefonso ya estaba constituido como un pueblo de indios incluso ya contaba con un gobierno local organizado en forma de república.

En 1736 Juan Francisco de Córdova, compareció ante la real audiencia para se en representación del pueblo de San Gerónimo Aculco, solicitando formalmente que algunos pueblos como San José Ytó, San Miguel Tlaxcaltepec, San Ildefonso, Santiago Toxei, Santa María de la Concepción, San Pedro Denxi, Santiago Mexquititlán, entre otros, se separaran del gobierno de Jilotepec y se erigiera una nueva cabecera independiente. Esto se propuso debido a las malas relaciones entre los gobernadores locales, los pueblos y la cabecera, así como la intromisión de los gobernadores locales en los pueblos sujetos y el maltrato de la población por parte de estos. Esto trajo consigo una serie de disputas entre los intereses locales, las autoridades eclesiásticas y los dueños de las haciendas que tenían un importante poder en la región. A pesar de ellos esta disputa no se resolvió hasta 1765 cuando se dió la separación de los pueblos que se buscaban desmembrar de la cabecera, entre ellos San Ildefonso. Uno de los argumentos para dicha acción fue que las grandes distancias perjudicaban la gobernabilidad de los pueblos, por lo que la solución era que dichos pueblos se sometieran a cabeceras más próximas. En el caso de San Ildefonso se sometió a Huichapan, aunque seguía perteneciendo indirectamente a Jilotepec (Martínez, 2020).

Otro factor que ayudó al desmembramiento de estos pueblos, fue que en 1775 Santa Matí Amealco se convirtió en cabecera de doctrina, quedando sujetos varios pueblos como San Ildefonso, Santiago Mexquititlán, San Miguel Tlaxcaltepec, entre otros. Sin embargo, entre el abuso de las autoridades eclesiásticas y el abuso de los hacendados los cuales poco a poco buscaban apropiándose de los bosques y territorios de San Ildefonso, así como de los pueblos aledaños; San Ildefonso entró al siglo XIX en medio de resistencias ante la desarticulación de su territorio y su espacio de reproducción social; esto se

veía reflejado en el gran nivel de autonomía que habían conseguido ante las autoridades coloniales (Martínez, 2020).

No hay fuentes que nos permitan saber cuál fue la participación de San Ildefonso en la lucha independentista.

Sólo se habla de que en 1816 se asentó un destacamento realista por órdenes del teniente coronel Antonio de Linares, comandante de San Juan del Río; y al cual le ordenaba el virrey Calleja anexar los pueblos aledaños (Moya y Magaña, 2013). Sin embargo, Martínez (2020) intuye que, debido a la simpatía de algunos poblados como Amealco, Aculco y Acambay, así como a los informes de haciendas tomadas en los alrededores por población indígena. San Ildefonso tuvo simpatía por la causa insurgente. Es importante señalar que la instauración de un sistema liberal después de la independencia afectó en cierta medida a las poblaciones originarias, aunque este fenómeno no fue homogéneo y fue diferente para cada región. Muchos criollos liberales veían mal la diversidad lingüística y la propiedad comunal de la tierra; para ellos eran elementos de atraso civilizatorio. Sin embargo, en San Ildefonso, se siguió manteniendo cierta autonomía, incluso las autoridades indígenas locales.

Con el surgimiento y consolidación del liberalismo en México, en la constitución de 1824 nace Querétaro como entidad federativa y se distribuye en seis distritos: Cadereyta, San Juan del Río, San Pedro Tolimán, Querétaro, Jalpan y Amealco. San Ildefonso queda bajo la autoridad de Amealco y en la frontera con el Estado de México, rompiendo los lazos con Jilotepec, el cual ahora pertenecía al Estado de México (Martínez, 2020).

Durante el porfiriato y gracias a la desamortización de las tierras comunales debido a las políticas liberales. La hacienda de Nicolás de las Torres era la más importante de Amealco y se había anexado gran parte del territorio de San Ildefonso, Santiago Mexquititlán y San Miguel. Esta hacienda se dedicaba a la agricultura y ganadería y más tarde se apropió de los bosques de encinos de las comunidades aledañas (Aculco y San Ildefonso) explotando con esto los recursos maderables; contaba con trabajadores libres, gañanes y peones acasillados provenientes de las comunidades aledañas. En esta época la comunidad de San Ildefonso surgió una profunda precarización por un lado

perdieron terrenos, también perdieron el derecho del uso del agua principalmente del río San Ildefonso y perdieron autonomía (Martínez, 2020).

Con el triunfo de la revolución mexicana, los pueblos originarios tuvieron la oportunidad de recuperar territorios, así como de verse menos marginados.

San Ildefonso todavía recuerda la lucha revolucionaria, en la cual desmembraron la hacienda de San Nicolás de los Torres y La Muralla. Haciendas que se encargaron de despojarlos de su territorio. En la constitución de 1917 se repartió la tierra y se instauraron las tierras comunales mediante los ejidos; aunque desde 1914 ya se andaba repartiendo la tierra en la región y en 1915 se hizo ley la creación de los ejidos. Así nació el ejido de San Ildefonso Tultepec (Martínez, 2020).

San Ildefonso batalló en conseguir el nombramiento de ejido, principalmente porque la población era poca, por lo general a la población mestiza no le interesaba relacionarse con los ñaños y tampoco les interesaba poseer la tierra, posiblemente por la intimidación de los sacerdotes. Fue hasta el 20 de marzo de 1937, una vez que se incluyó en el conteo a la población mestiza, que se publicó la resolución favorable para dotar de tierra a San Ildefonso. Esta repartición permitió la recuperación de territorio, pero también trajo por consecuencia la mestización de San Ildefonso, así como la consolidación de núcleos poblacionales mestizos (Martínez, 2020). De esta forma se comenzaron a consolidar algunos de los barrios de San Ildefonso.

El desmembramiento de las haciendas de San Nicolás de la Torre, La Muralla y San Pablo. El barrio de Tepozán, El Saucito y Bothé se formaron de esta desintegración en 1937. Por su parte el surgimiento del barrio de Xajay está relacionado con el barrio Tenazda, existiendo entre estos dos una importante relación interétnica entre ñaños y mestizos, la cual tiene su origen desde la existencia de las haciendas⁹. Esta relación se hace más notoria en 1970 con la venta de territorios ejidales por parte de las autoridades, y por el acaparamiento de territorio por parte de ejidatarios mestizos en el barrio de Tenazda. A pesar

⁹ Es importante resaltar que la población mestiza era quien vivía en las haciendas, mientras que la población originaria vivía en la comunidad de San Ildefonso y su relación con la hacienda era menos activa, sin embargo, si había abusos por parte de los hacendados a la población ñaños (Martínez, 2020).

de esto y de los indicios de la existencia de estos dos núcleos poblacionales, hasta 1990 Xajay se consolida como un barrio en un ambiente de tensión interétnica (López, 2014). A partir de aquí San Ildefonso se configura bajo la extensión y el territorio que hoy se conoce

2.3 Organización

La división de dichos barrios se constituyó a partir de los años 70s manteniendo la denominación original que los habitantes le atribuían al lugar. A estos barrios se les atribuye la categoría de subdelegaciones; por lo que la administración está configurada por los subdelegados, tesoreros y secretarios, además del comisario el cual se encarga de los asuntos relacionados con el ejido. Los barrios de San Ildefonso están asentados de forma semidispersa y cuentan con un centro el cual está configurado por la iglesia central; este es un tipo de asentamiento común para la población ñaño de la región (Moya y Magaña, 2013). El centro se considera el núcleo principal, en este se encuentran concentrados los principales inmuebles comunitarios, la delegación, así como la iglesia central y el santo central de la comunidad; es aquí, donde se concentran las principales autoridades civiles (delegado) y religiosas encabezado por los cantores y los sirvientes, los cuales son, los encargados de las principales fiestas y rituales. Estas autoridades religiosas habitan en los distintos barrios, pero acuden al centro para llevar a cabo sus funciones.

El delegado municipal de resolver conflictos internos de San Ildefonso, de ser el intermediario entre el municipio y la comunidad y de gestionar ante el ayuntamiento los servicios de la población. El delegado es elegido por los miembros de la comunidad a partir de votaciones que se llevan a cabo en una asamblea general llevada a cabo en el barrio Centro y en las cuales sólo participan las personas que se adscriben como ñahño de las subdelegaciones (Hernández, 2014).

Una vez elegido a este representante, debe de haber una ratificación del delegado por parte del presidente municipal. Una vez llevado a cabo este proceso, y después de 7 días, se llevan a cabo asambleas en cada barrio con el fin de elegir subdelegados. Tanto los cargos de delegados y subdelegados tienen

una duración de 3 años. Los delegados mantienen un vínculo muy cercano con las autoridades religiosas y participan en el cambio de estas autoridades, así como tiene la lista de todos los cargueros. Si bien anteriormente los delegados eran principalmente hombres, esta situación se ha venido transformando debido a la migración de hombres a otras ciudades y el involucramiento de las mujeres en la vida pública de la comunidad. Esto ha traído consigo que en el mandato 2003-2006 se eligiera a la primera mujer subdelegada y en el periodo 2012-2015 tomara el cargo la primera delegada (Hernández,2014).

Al ser San Ildefonso un ejido, otra de las figuras civiles que existen es la de la asamblea ejidal que representa la máxima autoridad del ejido. Dicha asamblea está conformada por el comisariado ejidal y el comité de vigilancia. El comisariado está conformado por un presidente, un secretario y un tesorero; mientras que el comité por un presidente y dos vocales. El comisariado ejidal, a diferencia de los subdelegados que sólo se encargan de un barrio, tiene autoridad en todos los barrios. La casa ejidal, a diferencia de la delegación, se encuentra ubicada en el barrio de El Bothé. La principales funciones de la asamblea ejidal es la transmisión de derechos agrarios, la regularización del uso de los recursos naturales y los asentamientos humanos, así como regular la tenencia de la tierra. Al igual que en las delegaciones las mujeres han comenzado a ocupar cargos importantes en la asamblea, así como han heredado derechos ejidales; en el 2009 fue electa la primera presidenta del comisariado ejidal (Hernández, 2014).

Otras autoridades existentes son las religiosas, las que se encargan de organizar las distintas festividades y rituales. Estas se organizan mediante una serie de mayordomías, fiscalías, cargos entre otros.

En San Ildefonso las mayordomías están dadas mediante un sistema de cargos y los cuales reciben el nombre de cargueros o sirvientes. Las mayordomías son 7 una por cada altar de la iglesia central, estas mayordomías son organizadas por la iglesia principal. Cada imagen cuenta con 7 cargueros hombres y 7 mujeres; ellos están organizados jerárquicamente. El cargo más alto es de un mayordomo hombre, seguido por una mayordoma, los dos mayordomos segundos siguen el mismo patrón de los primeros; mientras que los 5

mayordomos restantes tanto hombres como mujeres son denominados vasarios. En total la comunidad cuenta con 98 sirvientes para la realización de las fiestas de los santos. Además de estos 98 cargueros hay otros 10 sirvientes los cuales se dividen en cuatro cantadores (rezadores), dos fiscales, un sacristán, un campanero y dos apóstoles (Moya y Magaña, 2013) Mientras los 98 mayordomos se encargan de la realización de las fiestas, los 10 restantes sirvientes tienen tareas particulares.

Los cantores son los que se encargan de las alabanzas y los rosarios al interior de la iglesia y durante el mantenimiento de los altares. No es necesario que todos los cantores estén presentes en las ceremonias, salvo en ceremonias muy especiales que si es necesario que estén los cuatro. Las alabanzas y rezos están en español y otras en latín todo dependiendo de la que corresponda a cada ceremonia. Por su parte el sacristán además de ayudar al sacerdote durante las misas, participa en las actividades de los sirvientes al momento de florear, bendice cirios y participa en algunas festividades, por ejemplo, en los días de muertos ayuda a preparar algunas tumbas. Los fiscales son los encargados de abrir las puertas de la iglesia, del El Calvario y el Panteón, siempre que alguien o los sirvientes lo requieran, también se encargan de acomodar las imágenes donde se requiera durante el ciclo ritual. en cambio lo apóstoles se encargan de la limpieza al exterior de la iglesia, así como de barrer las calles aledañas durante las peregrinaciones. El campanero, como su nombre lo dice, se encarga de tocar los distintos toques dependiendo del día y la celebración del ciclo ritual (Moya y Magaña, 2013). Al igual que los cargos civiles, los cargos religiosos son rotativos. El cambio de cargos se realiza de forma ritual y en distintas fiestas de santos, pero por lo general se realiza el 2 de febrero día de la Candelaria y la bendición de las semillas.

El cambio de autoridad se realiza paulatinamente, primero es un santo y días después otro. Se realiza en la casa de los mayordomos principales. Si se quiere ocupar el cargo mayor de alguno de los altares, es necesario acudir con el mayor y solicitar que al término de su cargo se le permita desarrollar este papel. Sin embargo, si ya hay otra persona que han hecho la solicitud para este cargo su nombre queda agendado en la lista y una vez que todos los de la lista

cumplan su cargo el procede a tomar funciones. El cambio del cargo se realiza en la casa de los mayores, la imagen del santo se tiene que llevar en procesión a la casa donde se realizará el cambio, estas son adornadas con dulces y galletas. Los cargueros salientes llevan 3 jarros cada uno con pan y una flor blanca. Al llegar a la casa designada se avientan los dulces, se coloca la imagen en un altar con los jarros y se hacen oraciones. Posteriormente acompañados de música se realizan ofrendas, los 3 jarros son entregados por los sirvientes salientes a los entrantes, terminando con el convite y el cambio de cargo (Moya y Magaña, 2013).

2.3.1 La Unidad doméstica y parentesco

Otra de las organizaciones que existen en San Ildefonso es la unidad doméstica, mediante la cual se lleva a cabo se organiza la familia.

Para los Ñañoñö el *mengu* es de gran importancia para la organización familiar. Este concepto hace referencia a las personas que viven en la misma casa. Dicha unidad doméstica por lo general es extensa. Se integran por la familia nuclear y los hijos varones casados y siendo *ar ta* es decir el padre o hombre de mayor edad, la cabeza y autoridad de la familia. Por lo que la unidad doméstica se estructura a partir de la línea consanguínea paterna mediante una regla de residencia patrilocal, lo que significa que los hijos varones son los que reciben herencia y tiene la posibilidad de vivir en el terreno familiar; mientras que las mujeres se tienen que ir a vivir al *mengu* de su esposo. Las casas de los varones por lo general se asientan alrededor de la vivienda del jefe de familia, lo que favorece las redes de reciprocidad (Hernández, 2014). Esta forma de organización de la vida familiar y del espacio y territorio familiar, es común en pueblos originarios, comunidades rurales e incluso algunos barrios populares de algunas ciudades; a pesar de ellos es importante señalar que cada caso tiene sus particularidades.

2.4 Ritos, rituales y fiestas. Religiosidad en San Ildefonso.

Las fiestas, ritos y vida religiosa son muy importantes en San Ildefonso ya que se empata con el ciclo agrícola, así como es un elemento relevante en la vida de

los miembros de la comunidad. Sin embargo, la fiesta más importante es el 23 de enero día de San Ildefonso y el santo patrón de la comunidad, el 12 de diciembre día de la Virgen de Guadalupe y el día de los difuntos.

2.4.1 Florear

En todo el año los mayordomos (mayordomos primeros, segundos, vesarios), así como los rezanderos y fiscales, se encargan de dar mantenimiento, limpieza y arreglos a los altares. A estas acciones se le denominan en la comunidad florear. Se realiza cada sábado y durante celebraciones importantes.

Esta actividad inicia a las 5 de la mañana cuando los cargueros llegan a la iglesia. Lo primero que hacen es persignarse en la cruz que está al frente de las puertas de la iglesia a la que se le denomina “El Descanso”. Ya dentro de la iglesia y una vez llegados todos los sirvientes, se procede a realizar un rosario guiado por los cantores.

Al finalizar, los mayordomos superiores se encargan de quitar los floreros del altar y de entregarlos al resto de los sirvientes. Las mujeres son las principales encargadas de lavar, retirar las flores viejas y colocar las nuevas. Mientras que los hombres se encargan de limpiar el altar y recortar las mechas de los cirios. Durante este proceso los cantores se encargan de cantar alabanzas. Una vez terminado el arreglo del altar, se pasa a florear toda la capilla conocida como “El Calvario”, la cual es visitada por turnos por los sirvientes, también se florea El Descanso. Tanto la capilar, como el descanso y los 7 altares se sahúman haciendo la señal de la cruz. Los fiscales cierran la capilla y la iglesia, el domingo, estos personajes abren la iglesia y la capilla para llevar a cabo la misa (Moya y Magaña, 2013).

2.4.2 Ciclo festivo y agrícola

Las festividades religiosas y las ceremonias rituales en las comunidades rurales van muy de la mano con los ciclos agrícolas, es por esto que es común encontrar fiestas de santos como la de San Miguel Arcángel relacionada con la etapa de cosechas, por dar un ejemplo. En San Ildefonso esto no es una excepción.

El ciclo agrícola ritual en San Ildefonso inicia el 2 de febrero con el día de la Candelaria y la bendición de las semillas, por su parte termina el día de los fieles difuntos (31 octubre-2 de noviembre) temporada de cosechas. Hay otras festividades como el 1 de enero año nuevo, 6 de enero la divina providencia, 12 de diciembre día de la Guadalupana y el 23 de enero día de San Ildefonso, que si bien no parece estar dentro del ciclo agrícola se relaciona con labores agrícolas menores como mantener la tierra.

Otra celebración importante es la Semana Santa, pero sobre todo los días de El santo entierro y la santísima trinidad o el tres divino¹⁰, se celebra al día siguiente de pentecostés. Es importante señalar que las fiestas y celebraciones no están determinadas a llevarse a cabo en un barrio específico, sino que las fiestas son repartidas en diferentes lugares y barrios de la comunidad.

El 2 de febrero en el día de la Candelaria es el inicio del ciclo, principalmente se da con dos rituales: la bendición de las semillas que se cultivarán; así como el cambio de cargos, se realiza en la iglesia principal. Se reparte comida y los mayordomos hacen una reunión; así como también se suelen llevar velas a los altares. Días posteriores al 2 de febrero se realiza el carnaval al señor de la humildad y se le da mantenimiento a los terrenos, ésta se celebra en el barrio de Yosphí. La fecha siguiente es el 19 de marzo, el día de san José y la cual coincide con el barbecho y la preparación de surcos para la siembra, a dicho santo se le celebra en el barrio Tenazda. De igual forma este santo es importante ya que también es el santo patrono de los artesanos.

Durante la semana santa, sobre todo en el día del Santo Entierro se realiza el barbecho de la tierra, en este día también se cambian los cargos que corresponden a este altar. Estas fechas y actividades agrícolas se llevan a cabo durante la temporada de secas. En gran parte de México las estaciones del año se dividen en dos, la temporada de secas y la de temporales. La de secas por lo general comprende de noviembre a marzo y los temporales comienzan en mayo hasta octubre. Algunas comunidades rurales se adaptan a este ciclo debido a

¹⁰ Es importante señalar que el nombre que recibe tres divino, guarda mucha relación con la cosmovisión ñañhö.

que es el que rige la época de siembra y cosecha. Es importante aclarar que esto puede variar dependiendo de la región y el ecosistema de éstas. La fiesta de San Isidro, la cual se lleva a cabo en el barrio centro, marca la llegada de la época de temporales. Con las lluvias se inicia la siembra.

La fiesta siguiente es la del tres Divino, llevada a cabo el 18 de mayo en el barrio centro. Esta celebración es móvil, sin embargo, no se relaciona con ninguna actividad agrícola (Moya y Magaña, 2013). Para la cultura ñahñö el tres es un número importante para la cosmovisión.

El 8 de septiembre se lleva a cabo la celebración, en el barrio centro, de la Virgen María; Junto con el 24 de septiembre, celebrado en el barrio de la Mesilla, día de la Virgen de la Merced y el 31 de octubre, día de los fieles difuntos. Se da el cierre del calendario ritual y el inicio de las cosechas (Moya y Magaña, 2013). Con la llegada de las cosechas, llega la temporada de secas.

2.4.3 La fiesta de los fieles difuntos.

El fin de la cosecha está marcado por 31 de octubre, día de los fieles difuntos, es un momento de agradecer por ésta, así como por el fin del ciclo.

El 31 inicia con el repicar de las campanas a medio día, anunciando la llegada de los angelitos de la comunidad. Este repique es diferente al que se toca para los muertos grandes. El repicar de las campanas dura hasta el mediodía del 1 de noviembre cuando cambia el repique de las campanas y llegan a San Ildefonso los muertos grandes. El repicar de las campanas termina el día 2 de noviembre al mediodía. Durante este largo lapso de tiempo el campanero es ayudado por algunos muchachos ya que el repicar debe durar tarde y noche (Moya y Magaña, 2013).

Los angelitos, son todos aquellos muertos que no llegaron a tener o conocer una pareja, es decir aquellos muertos que para la comunidad “no han pecado”. Para la llegada de estos se tienen que preparar las ofrendas en los altares, se colocan desde fruta, golosinas, azúcar, agua dulce, tamales, hasta se pueden encontrar cigarros y bebidas alcohólicas ya que el ser angelito no se asocia con la edad sino con la idea de haber muerto chico, sin el haberse casado, ni tenido hijos. . También se coloca un tipo de pan especial que se

mandaba hacer con anterioridad, pero que actualmente se compra en la plaza principal o es elaborado por algunas personas (Moya y Magaña, 2013).

Una vez que cambia el día 1 a medio día el repicar de las campanas los angelitos son retirados y se coloca a los difuntos mayores. A ellos se les coloca tamales de puerco chile, mole de guajolote, pulque, cerveza y alimentos del gusto del finado. Tanto para los angelitos como para los muertitos mayores, por la tarde se les reza un rosario y se sahúma los altares con la señal de la cruz. En los altares se pueden apreciar velas. se coloca una vela por cada muertito, estas son un recuerdo de cada uno de los familiares difuntos esperados. Incluso en ocasiones se coloca una luz (vela) a la *ä anima* (ánimas) sola u olvidadas por sus familiares. El día 2 a medio día se despide a los muertos con un rezo, después se reparte la comida, la cual ya fue bendecida por los muertitos, entre los miembros de la familia y se dejan las flores en el altar de los santos de la casa. Algunos de los altares son construidos en cuartos especiales, donde se encuentra el altar del santo parental, anteriormente era común encontrar en las casas una capilla familiar la cual alberga al santo de la familia. Sin embargo algunas familias han dejado de frecuentar y mantener estas capillas ya sea por que son usadas con otros fines como almacén o por falta de recursos para mantenerlas. Por otra parte, otras las han reconstruido con nuevos materiales (Moya y Magaña, 2013).

Además de esto, también se suelen visitar las tumbas de los familiares, ya sea en el nuevo panteón o en el que está en la iglesia. Este día las puestas se encuentran abiertas para que sus familiares les lleven flores, las pinten, las arreglen y convivan con sus muertitos (Moya y Magaña, 2013).

2.4.4 Cuadro de *ä animas*

En las capillas familiares se suelen conservar cuadros de *ä animas*, estos son cuadros que se mandan hacer cuando un familiar muere, pero sólo para aquellos que mueren de muerte natural (enfermedad o vejez). En estos cuadros se puede ver una cruz o a Jesucristo en medio del cuadro, mientras que a los lados arrodillados y en postura de rezo se pueden observar a los familiares, acompañados de un cielo estrellado y símbolos los cuales ya no se recuerda su

significado; en ocasiones el finado puede estar acompañado en el cuadro por familiares o incluso la pareja. Estos cuadros se mandan hacer antes de que la persona muera, pero una vez que la familia ya ve que su familiar ya está agonizando o que tiene una enfermedad incurable. En ocasiones se dice que estas enfermedades son provocadas por un fallecido de la familia. En San Ildefonso es común que los fallecidos visiten a sus familiares en los sueños, en ocasiones algunos de estos entablan conversación, mientras que otros solamente se aparecen. Si el familiar muerto está molesto por alguna situación, se dice que pueden llegar a ocasionar malestares físicos a sus parientes vivos. Los antepasados no abandonan a su descendencia incluso no sólo castigan, sino que también suelen ayudarlos, bendecirlos o dotarlos de buena salud (Moya y Magaña, 2013).

Para la elaboración del cuadro de ánimas, se tiene que rezar durante su elaboración, una vez terminado es llevado a bendecir. Una vez que esto se allá realizado, se lleva al lugar donde el fallecido pasó sus últimas horas, ahí se coloca un plato con comida, 12 veladoras y cuatro flores. Un cantor reza, se sahúma con copal la habitación y se lleva el cuadro hasta el lugar asignado. Sin embargo, estos cuadros no son para todos, aquellos que han muerto por accidentes no tiene cuadro de ánimas; solamente se les construye una cruz o un nicho en el lugar donde perecieron. La cruz o el nicho (la casita del muerto) es mandada hacer con cementos, una vez terminada se bendice, mientras que los familiares realizan una comida. Un cantor llega a rezar por el difunto y después se coloca la casita del muerto. Estas son cuidadas y constantemente limpiadas (Moya y Magaña, 2013).

Una vez que una persona muere el cuerpo se divide en tres entidades: el cuerpo que se entierra, se pudre y alimenta la tierra. El ánima que es el alma que se va al cielo o al infierno según se haya portado la persona y la sombra que es lo calientito, la cual se queda en la tierra (Moya y Magaña, 2013). De nuevo se puede ver el 3 y como para la cultura ñañhö el universo, el cuerpo y muchos otros aspectos de la vida están compuestos por 3 partes complementarias.

2.4.5 Las danzas

Para acompañar este ciclo de festividades rituales se desarrollan en la comunidad una cantidad grande de danzas. Estas se encuentran presentes en la mayoría de las actividades. Existen un grupo de danzas que están relacionadas con las festividades de la iglesia principal y de los barrios (Moya y Magaña, 2013) (Véase anexo 3)

En cuanto a las danzas de la iglesia, éstas se presentan dependiendo de la conmemoración, si algunas se llegan a juntar en alguna festividad, el espacio ritual donde se presentan se comparte y se le asigna a cada una un espacio. Mientras que las danzas que están distantes a la iglesia principal participan en las fiestas de los barrios o otras comunidades cercanas, por ejemplo, llegan a ir a Santiago Mexquititlán. Las danzas se organizan jerárquicamente: tiene un mayordomo o mayordoma, un segundo mayordomo o mayordoma y 5 vesarios. Los integrantes de la danza tienen la obligación de atraer a 3 personas más a que se unan a esta. Las autoridades de la danza son rotativas, aunque cada una tiene sus propios tiempos de cambio. En esta también participan músicos: tamboreros, violinistas y pifaneros. Estos músicos son contratados por los cabecillas de cada danza, aunque en la danza de moros y marchas los músicos son los maestros de danza (Moya y Magaña, 2013).

Otra danza que se lleva a cabo en San Ildefonso, pero la cual no es única de esta región, ya que también se realiza en Santiago Mexquititlán, San Miguel Tlaxcaltepec, así como en partes de Hidalgo y el Estado de México. Es la danza de las pastoras. Esta danza se realiza durante el día de la Virgen de Guadalupe y el Santo Patrono de San Ildefonso. A esta danza acuden rezanderas la cuales dicen alabanzas en ñhañhö y español (Borja, 2020).

2.5 Actividades Económicas

Tanto Serna (1996)¹¹ y López (2014) identifican que la actividad principal de San Ildefonso es la agricultura, tanto de riego como de temporal. Los cultivos

¹¹ Es necesario aclarar que lo mencionado por Alfonso Serna procede de una investigación elaborada entre los años 1989-1990. Esto le da importancia ya que sirve como un punto histórico que nos ayudará a contrastar con la actualidad.

principales son el maíz, frijol y calabaza, estos cultivos son principalmente de autoconsumo; sin embargo, también se cultiva, aunque en menor medida, sorgo, alfalfa, cebada, avena, trigo el cual sirve un poco más para comercialización y forraje que se destina para la alimentación del ganado. El cultivo se hace a la par, las parcelas se dividen para albergar los cultivos de autoconsumo, forraje y de comercialización. Además de esto en la región hay crianza de ganado menor principalmente aves traspasio y ganado ovino. La ganadería es una actividad menor, se destina principalmente al autoconsumo; sin embargo, también se ve como una reserva económica a partir de la venta de algunos animales. Además de estas actividades, en las zonas altas se lleva a cabo la venta de carbón y leña. Mientras que en las zonas medias y bajas se realiza la artesanía, principalmente textil y alfarera. Esta región también alberga una franja importante de bancos sillar, lo que favorece la alfarería, pero también la elaboración de bloques para la construcción, los cuales son vendidos en diversas ciudades circundantes.

Algunas de estas actividades principalmente las artesanales se intensifican en los periodos que la actividad agrícola baja. La alfarería se intensificó a partir de 1926, esto debido a que los recursos maderables (madera de encino y carbón) se comenzaban a agotar; dos artesanos de la comunidad fueron los primeros en fomentar esta actividad y en enseñar a los demás miembros de la comunidad. A pesar de ello se puede considerar que la alfarería existe en la comunidad desde hace un siglo, ya que algunos abuelos y abuelas ya realizaban la creación de ollas. Por otro lado, la artesanía textil es una tarea que se realiza todo el año y esta se lleva a cabo principalmente por mujeres (Serna, 1996).

En el estudio realizado por Alfonso serna en 1996 este menciona que por parte de la alfarería el 13% de las unidades domésticas de San Ildefonso realizan alfarería, de ese porcentaje el 55% de las ventas se realizan dentro de la comunidad, el 27% realizan las ventas fuera de las comunidades y 18 % lo hacen tanto fuera como dentro de la comunidad. El principal problema de esta actividad es que los alfareros de la comunidad, venden sus productos, principalmente al exterior de la comunidad, mediante intermediarios o revendedores los cuales mediante enganches acaparan la producción, la

adquieren a costos muy bajos y en ocasiones los artesanos se quedan endeudados, los que los obliga a malbaratar sus productos. Por otra parte, la artesanía textil se da en las unidades familiares ñahñö. El 75% de las artesanas venden en su lugar de origen,¹⁴ 14% fuera de su comunidad y el 11% tanto dentro como fuera. El 14% de las artesanas realizan esta actividad en temporadas no agrícolas, mientras que el 69% las lleva a cabo durante todo el año (Serna, 1996). El autor señala que estos indicadores muestran que existe una dependencia relativa a la agricultura. Es por esto que es importante señalar, que en gran parte de las comunidades principalmente, originarias y rurales, aunque también en algunos barrios y zonas de algunas ciudades, la agricultura no es solamente una actividad económica, sino que es un elemento cultural, principalmente en aquellas comunidades cercanas a una matriz mesoamericana.

Por otra parte, a diferencia de la alfarería la forma de comerciar la artesanía se da de una manera diferente. En el caso de los textiles las mercancías son entregadas a unas monjas en el centro de San Ildefonso, éstas les pagan el trabajo realizado y les dan material para que hagan entregas el siguiente mes. Las monjas entregan las piezas al Instituto de Desarrollo para la Acción Social (IDEAS) los cuales comercializan los textiles. En este proceso las monjas sólo son intermediarias entre la comunidad e IDEAS, esto implica que ellas no venden el trabajo de las artesanas a dicha institución sólo son el contacto. Por otro lado, los precios y las condiciones del trabajo son impuestas por IDEAS, lo que impide que las artesanas puedan elevar el precio de sus productos; si éstas intentan subir los precios la institución se va con otras artesanas, esto no se lo pueden permitir debido a la enorme necesidad. En otro barrio de San Ildefonso, en Yospí, existe una cooperativa impulsada por el Instituto Nacional Indigenista¹² el cual ha planteado una forma de trabajo más horizontal. Estas artesanías se venden en la ciudad de Querétaro, San Juan del Río, Amealco, Morelia y en menor medida en Guadalajara, Puerto Vallarta, Aculco y Ciudad de México. Muchas otras artesanas venden sin intermediarios y deciden ir a vender por su cuenta en lugares al exterior de la comunidad a ellas son las que les va mejor económicamente. Por su parte en el barrio de Tenazdá

¹² Actualmente denominado Instituto Nacional de los pueblos Indígenas.

existe una cooperativa de jóvenes que realizan tejido de prendas de estambre; éstas son impulsadas por el CREA¹³ por medio de apoyos crediticios. Estas actividades se ven como una alternativa la cual ayuda a reducir la migración (Serna, 1996). Es importante aclarar, cómo ya se mencionó, que la investigación de Serna se sitúa en 1989, por lo que algunos de estos procesos de producción se han venido transformando, principalmente con la expansión turística. A pesar de ello estos datos nos brindan un punto de comparación para observar las transformaciones de estas actividades, así como la de los distintos actores sociales involucrados.

Por otra parte, otra de las actividades económicas de la región es la elaboración de tabiques a partir de los bancos de sillar. Esta actividad se detonó a finales de la década de los 80s a partir de la consolidación de la carretera que conecta la cabecera municipal de Amealco y Aculco, lo que trajo consigo una comercialización y crecimiento de dicha actividad. Antes de esta carretera la elaboración de tabiques tenía una finalidad de auto abasto y sólo se utilizaba para la construcción local. Esta actividad aumenta en las temporadas que no hay labores agrícolas (Serna, 1996).

Por último, una actividad también importante de la región y que es considerada como una actividad de arraigo es la carbonería y la explotación maderable. La carbonería es principalmente una actividad que tiene por finalidad la autosuficiencia. Aunque esta actividad también se emplea para obtener un ingreso económico menor, así como un recurso que se puede intercambiar con vecinos y miembros de la comunidad, principalmente a los alfareros que utilizan hornos para llevar a cabo su quehacer. Sin embargo, en esta región también existen talamontes y carboneros extensivos que venden sus productos en San Juan del Río, estos talamontes son externos a la comunidad de San Ildefonso, incluso algunos de ellos suelen estar armados, por lo que los comités de vigilancia del ejido no pueden hacer nada para evitar esta tala (López, 2014). Esta actividad ha traído consigo la deforestación de los cerros circundantes de la comunidad.

¹³ Actualmente este organismo recibe el nombre de INDEREQ

Actualmente, durante la práctica de campo (2023-2024), se pudo identificar que la agricultura como la ganadería menor sigue siendo una actividad de gran importancia. Sin embargo, las actividades económicas de mayor captación de ingresos ha sido el sillar y la artesanía de barro. El sillar, comentaban algunas personas de San Ildefonso (2024), es uno de los lugares donde suelen emplearse algunos de los varones de la comunidad. A pesar de ello el pago es bajo, aproximadamente 130 la jornada, el esfuerzo es muy grande y desgastante, mucha gente suele tener consecuencias pulmonares al aspirar el polvo de las minas. Algunas personas señalan que los que más ganan de los sillares son los que rentan los terrenos para que otros los exploten y contraten trabajadores. Sin embargo, son pocas las personas que tiene un terreno explotable para el sillar y una vez se agotan éste, así es rellenado con escombros y tierra, el terreno ya no sirve ni para plantar ni para construir.

De estos sillares también se comercializa sillar para el barro, la alfarería se ha expandido y gran parte de las personas de San Ildefonso realiza esta actividad. La cantidad de talleres familiares que se dedican al barro es mayor que las de las artesanas textiles, e incluso a veces se suelen combinar. La alfarería pasó a ser un trabajo de gran importancia. Por su parte la venta de madera y de carbón se redujo. Sin embargo, sigue siendo importante ya que se comercializa para los talleres de alfarería. Estos siguen dependiendo del carbón para la cocción del barro.

La artesanía textil sigue siendo aquella actividad que sustenta los casos del hogar, si bien no se puede decir que es una actividad complementaria ya que en algunos casos es de gran importancia en la familia, si se puede decir que el dinero que se generó de esta se utiliza principalmente en la alimentación y cosas relacionadas con la casa: por ejemplo, la crianza de los hijos.

Otras fuentes de ingreso son la albañilería o algunos jóvenes y adultos que van a trabajar a fábricas o empresas de San Juan del Río y Querétaro, aunque estos son los menos. Además de esto San Ildefonso suele contar con una cantidad importante de negocios, sobre todo el barrio centro (San Ildefonso), Lo más común de encontrar son ferretería y negocios de comida como pizzas, tacos o pastelerías, aunque también fruterías, tiendas de abarrotes, farmacias y

tiendas donde venden telas, así como también hay una 3B. La comunidad comenta que hace poco que un ex presidente de Amealco ha comenzado a construir un par de torres que pareciera que en el futuro serán Hoteles.

A pesar de esto, la comunidad comenta que en San Ildefonso no hay empleo y es por esto que sigue existiendo una cantidad relativamente importante de jóvenes y adultos que migran a Estados Unidos a trabajar. Estos migrantes a veces suelen migrar por temporadas y en otras ocasiones de por vida. Pero a pesar de ello mantiene la relación con sus familias.

Capítulo III: Bordando Historias

3.1 Metodología

La investigación que se realizó fue de corte básico, cualitativo y descriptiva partiendo del método etnográfico, esto debido a las características de la investigación. Al trabajar con artesanos e intentar conocer sus procesos culturales, así como buscar los cambios culturales, los procesos de adaptación y las dinámicas de control cultural, este tipo de investigación era la más viable.

Por una parte, la investigación básica consiste en trabajos teóricos que se emprenden principalmente para obtener nuevos conocimientos, sin pensar en darles ninguna aplicación o uso determinado (Abello Llanos, 2009); debido a que la presente investigación no tiene por objetivo principal ser aplicada de alguna forma en específico se considera de corte básico. Por otro lado, se centró en ser un estudio descriptivo que tenía el propósito de definir las propiedades importantes del fenómeno que se estudió, en este caso la disputa o el juego por los elementos culturales. Por lo que se sometió a un análisis describiendo y evaluando diversos aspectos, dimensiones y componentes del fenómeno a investigar (Calderón, 2009). Esto conlleva a que la investigación fuera cualitativa. Con este tipo de investigación se buscó recabar datos relacionados con el pensar y sentir de las personas. Este tipo de investigación se caracteriza por ser interpretativa y por la participación constante de las personas con las cuales se lleva a cabo la investigación.

El proceso de investigación cualitativa es interpretativo de indagación basado en distintas tradiciones metodológicas las cuales buscan examinar un problema social. Esta perspectiva permite interpretar los fenómenos en los términos en los que las personas los perciben, describiendo momentos habituales y problemáticos, así como los significados de fenómenos y hechos sociales en la vida de las personas (Vasilachis, 2006). Esto facilitó comprender la perspectiva de quienes perciben el fenómeno social; y así se permitió que se consideren las dimensiones de la interacción social las cuales son complicadas de abordar para otros métodos (Sabino, 1992). En pocas palabras una metodología cualitativa otorga cierta flexibilidad, lo que permite identificar y

analizar las principales problemáticas que los actores perciben. Esto nos permite dar una interpretación con una mayor profundidad de la relación que existe entre los artesanos y el contexto que actualmente los envuelve. Pero también nos permite comprender cómo es que los elementos culturales se transforman, se adaptan y cómo se disputan en una relación asimétrica.

Es por esto que se partió de un principio epistemológico descriptivo-reflexivo, la cual es la base de la epistemología de la antropología ya que su base descriptiva se dirige directamente a mejorar la comprensión de la forma en la que los colectivos humanos construyen y experimentan su realidad (Arellano, 2014). Es así que se buscó describir y reflexionar las transformaciones culturales en la artesanía otomí a partir de la expansión turística y conforme más trabajo de campo se realizaba fue evidente que las transformaciones culturales también engloban una disputa por el patrimonio. Los elementos culturales se encontraban inmersos en una dinámica en la cual los artesanos, el Estado y el mercado se encontraban íntimamente ligados en una disputa por el control de éstos. En este sentido el turismo fue el escenario asimétrico el cual acentuó la disputa por el control del patrimonio.

La investigación fue principalmente etnográfica; debido a que es el método descriptivo y cualitativo que nos brinda un mejor marco para entender los fenómenos culturales, así como permite analizar los fenómenos socioculturales mediante una observación profunda y sistemática. De igual forma la etnografía permite captar el significado de las acciones y los sucesos para la gente, lo que nos ayuda a comprender las complejidades de determinado fenómeno. El ejercicio perceptivo y dialógico que caracteriza al trabajo etnográfico nos deja ir más allá de lo que parece estar dado por hecho, permite entender aquellas razones que parecen estar ocultas o que no son tan fáciles de percibir (Ameigeiras, 2006). Además de esto, la etnografía nos da herramientas para la búsqueda de patrones a partir de las cuidadosas observaciones, las prácticas vividas y de entrevistas detalladas con actores involucrados (Angrosino, 2012). Pudiéramos decir que la etnografía se centra en describir contextualmente las relaciones complejas entre prácticas y significados (dos dimensiones importantes para el entendimiento de la cultura) para personas concretas sobre algo en

particular; lo que nos permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo éstas entienden tales aspectos de su mundo (Restrepo, 2016). Justo fueron las cualidades de dicho método lo que permitió identificar la disputa por el patrimonio.

El trabajo etnográfico se llevó a cabo en dos etapas. La primera se realizó entre junio-diciembre del 2023 y la segunda entre enero-mayo del 2024. El trabajo de campo se centró en recorrer el centro de la ciudad de Querétaro. Fue en estos recorridos donde hubo un acercamiento con las artesanas que venden de forma informal en el centro. En estas entrevistas se realizaron entrevistas a profundidad con las artesanas otomíes de Santiago Mezquititlán, San Ildefonso y Amealco, pero también con artesanas mazahuas. La intención de estas entrevistas era acercarse principalmente con artesanas de San Ildefonso para comenzar a identificar los fenómenos culturales que sufrían transformaciones por el turismo.

Sin embargo, esta serie de entrevistas ayudó a visualizar cuáles eran las principales problemáticas que las artesanas reconocían. Fue a partir de este acercamiento que se empezó a ver como existe una disputa entre las artesanas, el Estado, así como también se identificó como esta disputa está fuertemente ligada al turismo. De igual forma ayudó a confirmar que las artesanas del centro de Querétaro viven en las comunidades de Amealco. En esta primera etapa constó de 6 entrevistas a diferentes artesanas. Las entrevistadas fueron Mariana una mujer otomí actualmente casada y la cual radica en la ciudad de Querétaro de entre 20 y 25 años, ella se encontraba vendiendo en fundadores junto a su hijos de entre 2 a 3 años. Gloria igualmente una mujer otomí casada de entre la cual venía de amealco aunque no especificó el lugar exacto, ella tenía entre 20 y 30 e iba acompañada de su hijo de meses y su hermanos. Ella se encontraba en el Jardín de la Corregidora. Leti era una mujer otomí que venía de San Ildefonso de entre 25 y 30 años la cual vendía en frente del Templo de San Francisco sobre el andador 5 de mayo. Ella se encontraba acompañada por su hija de entre 4 a 5 años y su esposo.

También se entrevistó a Aida una mujer mazahua de aproximadamente 30 a 35 años proveniente del Estado de México ella se encontraba vendiendo en

Fundadores acompañada de su hijo de entre 1 a 3 años. También se entrevistó a Dora una artesana nahua de aproximadamente 40 años, proveniente del Estado de Guerrero en el interior del CEDAI (Centro del Desarrollo Artesanal Indígena) ubicado en la calle Ignacio Allende Sur número 20 en el Centro Histórico de Querétaro. Ahí mismo se habló con otra artesana otomí de aproximadamente 60 años, aunque con ella no se pudo entablar una entrevista fluida debido a que no hablaba español de forma fluida, sin embargo, algunos aportes son retomados en la investigación.

Por último, se entrevistó con una artesana otomí que permanecerá anónima debido a que no proporcionó su nombre, ella tenía entre 45 a 50 años venía de San Ildefonso y se encontraba vendiendo sola en Plaza de Armas. Si bien estas entrevistas fueron centrales y hechas a profundidad, además de ello se habló con distintas artesanas del centro tanto de San Ildefonso como de Santiago aunque de forma más casual.

En la segunda etapa llevada a cabo en los meses de enero a mayo del 2024 se comenzó a visitar la comunidad, ahí se entrevistó de manera semi estructurada a diferentes mujeres de la comunidad, así como se realizaron recorridos de área y se entrevistó a más miembros de San Ildefonso. Por último, se realizó observación directa en la comunidad. Además de estas entrevistas se seleccionaron dos talleres de artesanía textil a los cuales se les realizaron entrevistas a profundidad. Uno fue Queretanitas y el otro Döngu. Queretanitas es un taller familiar ubicado en el barrio centro de San Ildefonso, Por lo general los que participan en este taller son familiares desde niños hasta cuñadas. Por su parte Döngu el cual es un taller que se podría decir que es híbrido ya que hay tanto familia como otras artesanas que colaboran, este se encuentra ubicado también en el Barrio centro. Estos dos espacios se encuentran vinculados al quehacer de las artesanas ya que, en la primera etapa del trabajo de campo, se descubrió que existía una especie de circuito en el cual unas temporadas las artesanas venían a vender a Querétaro y en otros regresaban a San Ildefonso a la elaboración de artesanías.

Además de estos talleres se habló con distintas mujeres de la comunidad, aunque todas mencionan que hacían un tipo de artesanía textil,

principalmente bordado. Estas charlas se dieron de forma casual en distintos espacios de la comunidad.

A partir de estas entrevistas y observaciones que se llevaron a cabo, en la comunidad, en los talleres y en el centro de Querétaro se delimitó una serie de elementos que atraviesan a la artesanía textil como elementos culturales. Los cuales por una parte ayudan a la reproducción cultural de los artesanos o son impuestos o enajenados por el mercado y el Estado. Todo esto se realizó con el apoyo teórico de la teoría del control cultural. Los elementos se mostrarán en el siguiente cuadro:

Cuadro 3
Cuadro de elementos culturales

Categorías	Organización	Simbólico	Conocimiento	Espacios	Relaciones sociales
Elementos culturales	Organización familiar y políticas	Identidad étnica	Propiedad intelectual	Centro de Querétaro	Lazos comunitarios
	Formas de trabajar	Artesanías: lele, vestido, bordado.	Iconografía y diseños	Espacio de venta	Relaciones comerciales y entre intermediarios
	Tradición		Enseñanza aprendizaje		Redes sociales y plataformas

Elaboración propia

Estos elementos culturales se delimitaron a partir del trabajo de campo entendiendo que cada uno de estos elementos es necesario para la reproducción del día a día del artesano. Una vez delimitado los elementos culturales, se elaboraron los cuadros de *Decisiones y elementos de la cultura propia de los artesanos* y *Decisiones externas sobre elementos culturales*. En estos cuadros se desmenuzan los elementos culturales que se muestran en el cuadro a partir de la disputa existente entre la cultura propia (artesanos) y quien busca ejercer control sobre estos elementos culturales (Estado y mercado).

Por último, es importante mencionar que el trabajo etnográfico no sólo se realizó en estas dos etapas en su totalidad. Durante la delimitación del tema de investigación hasta el final del trabajo de campo, se estuvo visitando boutiques, institutos, pasarelas de moda, secretarías, festivales, así como se intentó acercarse a algunas marcas que comercializaban artesanías textiles otomí. Esto con el fin de identificar cómo es que el estado y el mercado se relacionan con las artesanas y cuál es el papel que estas tienen. Durante estas visitas se realizaron entrevistas abiertas y observación directa.

Todo este trabajo fue documentado en la redacción de un diario de campo. Esta metodología fue muy útil para la comprensión del control sobre algunos elementos culturales tanto por parte de las artesanas, así como de los demás actores involucrados.

El referente temporal de este análisis se dio a partir de toda esta expansión turística en Amealco y el municipio de Querétaro. Principalmente marcada por la patrimonialización de la muñeca lele y el nombramiento de Amealco como pueblo mágico. Estos eventos marcaron un uso profundo de la muñeca lele y los textiles ñaño como un elemento de identidad estatal, pero además aceleraron la inserción de la artesanía textil ñaño a la industria turística.

La muestra se eligió por bola de nieve o avalancha, ya que las artesanas y los talleres con las que se compartió el trabajo de campo se fueron conociendo por recomendaciones o por alegres casualidades. Esta forma de muestreo fue importante ya que es difícil acceder a los talleres o saber siquiera quién tiene, si no es por recomendación de alguien más, el ir recomendado implica cierto grado de confianza que te permite acceder a su realidad.

Es importante reconocer que la presente investigación puede contar con una serie de limitaciones. Uno de los principales conflictos en el proceso de investigación fue el tiempo. Por una parte el tiempo no fue suficiente para generar lazos de confianza con la comunidad; estos se fueron generando casi al final del proceso de investigación. La confianza es crucial ya que hay información o preguntas que sólo salen a la luz cuando existe una relación horizontal y de confianza entre los colaboradores de la investigación. Estas relaciones, como cualquier otro tipo de relación humana, sólo se pueden generar con el tiempo.

Otra limitante está relacionada con que el fenómeno estudiado fue sumamente cambiante. De hecho, durante el tiempo de estudio existieron distintas tensiones entre artesanos y las instituciones gubernamentales, lo que traía constantes significaciones y resignificaciones de la artesanía, de los artesanos, así como de los distintos actores involucrados. Este hecho trajo consigo que por ejemplo artesanas tuvieran más interés en externar las tensiones y las problemáticas que se desarrollaban que en los intereses centrales de la investigación. Por otro lado esta coyuntura fue provocando que las artesanas fueran cambiando constantemente, en lo que hacían, cómo lo hacían y cómo se organizaban, por lo que en ocasiones era un tanto complicado seguir el paso. Por ello en ocasiones se buscaba priorizar sobre lo que las artesanas consideraban importante hablar. Es importante considerar todos estos aspectos en la lectura del presente trabajo, así como es importante aclarar la condición exploratoria del presente trabajo y la necesidad de darle continuidad.

3.2 El Textil en San Ildefonso

En San Ildefonso el textil es una parte importante de la vida. La mayoría de las mujeres realizan algún tipo de trabajo textil, desde bordado (punto de cruz) hasta deshilado, aunque la técnica principal es el bordado en punto de cruz.

Las mujeres comentan que suelen adentrarse al quehacer textil a partir de la imitación y aprendizaje. Todas las entrevistadas mencionan que desde que eran niñas veían a su mamá o abuela trabajar; ellas solían tomar algunas herramientas y trataban de hacer lo mismo que ellas. Poco a poco las mamás o abuelas le iban dando trabajos más complejos y les enseñaban cómo se realizaban estas otras tareas. Aunque existen artesanas, sobre todo las de edad más avanzada que cuando se les pregunta cómo aprendieron suelen decir “cómo dios me dio a entender”. La señora Magdalena (2024), por ejemplo, comenta que ella, aunque tiene muchos años bordando y que aprendió como “dios le dio a entender”. Y como ella hay distintas artesanas que señalan lo mismo. Sin embargo, reconocen que las mujeres de su casa hacían bordados y algunos trabajos textiles.

Durante el trabajo de campo se pudo observar que mientras las artesanas trabajaban, ya sea vendiendo o en sus espacios de trabajo en sus

hogares, siempre había niños los cuales o estaban ayudando con algunas labores como llenar muñequitas o estaban jugando e intentando imitar el trabajo de sus mamás o cuidadoras. En ocasiones las mismas artesanas le entregaban ya fuera estambre, otro material o herramientas para que se entretuviera con él y muchas veces los niños jugaban imitando. Es importante señalar que no había distinción de género tanto a niños como a niñas se le entretenía así. Estos temas se abordarán más a profundidad en el apartado 3.6.1.2. Organización del ar mangu, aprendizaje - enseñanza de la artesanía textil.

A pesar de que gran parte de las mujeres de la comunidad¹⁴ realizan algún trabajo textil, no todas se dedican a la venta de éstas. Durante la temporada de campo en la comunidad se pudo identificar tres formas diferentes de trabajar. Por un lado, se encuentran las mujeres que hacen artesanía, pero no salen a venderlas.

La señora Magdalena (2024) comenta que antes iba a vender sus bordados fuera de la comunidad; pero ya no lo hace porque es muy cansado y pesado. Además, ya tiene un negocio de abarrotes lo que le obliga “*estar ahí todo el día*”. Borda mientras atiende su tienda y suele vender sus bordados en la comunidad a gente que viene de fuera o que ve a vender fuera de la comunidad. Ella vende sus productos a 80 pesos, por lo que señala que si se vende “en la comunidad casi no se gana”. Los que ganan más son los que venden fuera de San Ildefonso.

De igual forma un par de artesanas en el transporte público rumbo a San Ildefonso (2004) señalaron que, aunque siguen haciendo bordados, ya no van a vender porque es pesado y además hay que realizar muchos y es muy cansado. Señalan que se resiente mucho la espalda, además no es costeable si realizas pocas muñequitas o tiras bordadas. Una de las artesanas suele hacer una tira en unos quince días y así no le conviene, lo que conviene es realizarla en once u ocho días para que salga, pero es mucho trabajo. Las tiras bordadas cuando

¹⁴ San Ildefonso guarda una estrecha relación con otras localidades del Estado de México e incluso con algunos puntos de la Ciudad de México, debido a esto hay una gran cantidad de mujeres u hombres que migraron de estos dos Estados y que se casaron con personas de San Ildefonso. En el caso de las mujeres, ellas también saben realizar bordados, pero señalan que suelen ser un poco diferentes al tipo de bordado que se hace en la región.

las venden fuera de la comunidad las pagan entre 1000 y 1800, sin embargo, esto es en pocos lugares, mientras que si se venden dentro de la comunidad andan pagando 200 pesos o menos. Es por esto que no les sale porque si venden fuera de la comunidad tiene que terminar las tiras en poco tiempo. La artesana señala que ya no sale a vender porque le manda dinero su familiar que está en estados unidos, entonces suele hacer poquitas artesanías textiles y venderlas en la comunidad, aunque le paguen entre 70 a 200 pesos; con ese dinero se ayuda a los gastos de la casa como comida o alimento para las gallinas u otros animalitos que tiene.

Gran parte de las artesanas que realizan textiles y los venden en la comunidad ya sea a revendedores o a otras artesanas son artesanas de edad avanzada por los que se les hace pesado, además de esto tiene parientes trabajando en Estados Unidos que les apoyan o algún negocio el cual les implica ya no poder moverse con tanta libertad a vender fuera de San Ildefonso. Incluso y de forma muy arriesgada se pudiera decir que la dinámica entre el núcleo familiar es distinta a la que se vive entre los artesanos de los talleres familiares. Sin embargo, estas artesanas no dejan de hacer bordados.

Estela (2024) comenta que para ellos como talleres luego es difícil vender, ya que cuando viene a Querétaro hay una gran cantidad de revendedores que no realizan la artesanía que venden las piezas muy baratas.

Estos revendedores o intermediarios suelen comprar tiras, muñecas o algunas otras piezas textiles a las artesanas que venden dentro de la comunidad y a las cuales les suelen comprar su trabajo a un precio muy bajo.

Estela (2024) menciona que estos revendedores suelen ser de la misma comunidad o de otros estados como de Oaxaca y Guerrero que ya están más metidos en la venta de artesanías textiles a destajo o incluso a algunas marcas de ropa de Querétaro. Esto trae muchos problemas ya que no hay una regularización en los precios de la artesanía y a veces se suele malbaratar su trabajo.

Por otra parte, otra forma de trabajar es mediante talleres, es importante señalar que esta forma de organizarse no sólo se da con la artesanía textil sino también con la alfarería. Los talleres, por lo menos dentro de la artesanía textil,

suelen estar compuestos por familias o el mengu o por grupos de artesanas que se organizan. Los talleres familiares por lo general suelen ir a vender a Querétaro o a otras ciudades, aunque principalmente a Querétaro debido a que hay un gran afluente turístico. Estos suelen dividirse las labores y por lo general mientras unos van a vender otros se suelen quedar a realizar más piezas o atender labores del mengu. A pesar de que, dentro de los talleres familiares, principalmente los hombres adultos, tiene otras actividades económicas, la venta de artesanías es vista como una actividad que da para la comida del día o un ahorro para necesidades futuras. Además de ello es importante ya que permite que la tradición se mantenga y su identidad como otomíes, así como su cultura perdure. Sobre los talleres se hablará más adelante de forma más detallada.

Los miembros de los talleres suelen ir a vender por temporadas, principalmente en puentes o temporadas vacacionales, cuando hay mayor turismo. En estas salidas a vender suele ir distintos miembros del taller en grupo. En los talleres familiares suelen ir algunas artesanas, jóvenes (sobrinos o hijos de la familia) y niños sobre todo niños pequeños que todavía son muy dependientes de sus mamás. Las mujeres suelen llevar el traje representativo de su cultura.

Por último, dentro de la comunidad también hay revendedores, estos son artesanos que compran piezas dentro de la comunidad a precios bajos y salen a venderlas fuera de San Ildefonso a un costo más elevado. Por lo general estos artesanos realizan muy pocas artesanías o no realizan. Aunque es difícil identificar quien es revendedor y quien artesano, para alguien externo de San Ildefonso, los miembros de los talleres y las demás artesanas sí suelen identificar quienes son.

3.3 Muñecas, bordado y trajes

Dentro de la artesanía textil se identifican 3 elementos que son los más importantes que se realizan: el bordado, la muñeca y los trajes. El bordado y el traje son uno de los elementos más viejos de la artesanía de San Ildefonso. No existe una fecha exacta en la cual se podría decir que se dio el bordado ni los diseños de los trajes, incluso muchas de las personas cuando se les pregunta el

por qué los trajeron son así sólo mencionan: “*pues es la costumbre*”. Una señora en la plaza principal de la comunidad mencionó: “*Yo creo que el diseño del traje tiene que ver con el cuadro de San Ildefonso, ya que nuestro traje se parece, incluso tiene las barbitas que tiene el traje en la parte de abajo*” (Mujer otomí en la plaza de la iglesia, barrio centro San Ildefonso).

El cuadro de San Ildefonso al que se refieren es al del Santo Patrono de la comunidad y el cual está ubicado en el altar en el centro de la iglesia. San Ildefonso lleva en el cuadro una especie vestido blanco un tanto ampón, recubierto por una capa floreada y muy adornada. En la parte inferior del vestido lleva una tira pegada al vestido blanco que pareciera estar hecha de encaje. Comentan algunos trabajadores que unos restauradores que trabajaron con el cuadro les decían que era aproximadamente del siglo 18. Aunque no existió otra persona que mencionara o confirmara esta relación entre el santo y el traje de San Ildefonso, ni tampoco se encontró bibliografía al respecto.

El bordado que se realiza en la comunidad es de punto de cruz, este suele hacerse en tiras de diferentes tamaños o medidas y que después son pegadas o convertidas en otras piezas como en muñecas, en los trajes o servilleteros. El bordado suele lucir patrones que están inspirados en animales, plantas o estrellas que hay en la región. La mayoría de las artesanas señalan que ya no hay gente que sepa que significan estos bordados, sin embargo, reconocen que los ancestros o los abuelos se inspiraban en los animales o cosas que veían en el cerro o en la naturaleza. Es importante señalar que justamente en algunas capillas familiares otomíes de otras localidades de Amealco, también es común encontrar pintados sobre las paredes animales. Algunas personas señalan que los abuelos solían venerar al sol, a los animales y otros elementos de la naturaleza, es posible que haya una relación entre este aspecto y la iconografía del bordado. Sin embargo, no hay datos suficientes para sustentar dicha afirmación. En un artículo de Aguirre y Borja (2019) ellos señalan:

Análogo a la indumentaria de las mujeres otomíes, el vestido de cada muñeca reúne un conjunto de elementos bordados en punto de cruz, entre los que sobresalen las serpientes, que “traen agua”, y las mariposas, que en San Ildefonso Tultepec son consideradas almas de los difuntos o antepasados. Una de las figuras de los

bordados que también aparece es la mata del maíz [...] Entre otros, existe varios diseños para bordar flores; por ejemplo: Doni koti, “flor bordada”, Doni noni, k’eñä, “flor dos culebras”, y Bola doni, “flor bola”. En San Ildefonso Tultepec, las flores son pensadas como objetos bellos, y debido a sus colores, formas y olores, se ligan a categorías como vida, fertilidad, abundancia y alegría [...] En los bordados también se aprecian aves de frente y de perfil, así como una muy importante para la cosmología otomí [...] (Aguirre y Borja, 2019 p 77.)

Actualmente la iconografía del bordado se comienza a transformar, sin embargo, no dejan de ser elementos que estén relacionados con plantas y animales. Estela (2024) comenta que incluso ya algunas integran otros animales como burros, elefantes o jirafas o flores como margaritas, tulipanes, entre otros elementos. Señala que son animales y plantas que casi no se encuentran en los alrededores, incluso algunos ya son domésticos como el burro, asegura que antes sólo bordaban animales y plantas del campo que habitan a los alrededores de San Ildefonso. Esta transformación también se ha dado en el nivel de significado, las artesanas mencionan que otras artesanas que han comenzado a reinterpretar lo que simboliza dándoles otra significación y sentido. Sin embargo, estas artesanas no son bien vistas en la comunidad, puesto que constantemente se mencionaba:

Ellas se están inventando los significados, esos no eran los originales. (artesana anónima).

Sólo quieren ganar dinero y por eso se inventan lo que significa, pero en realidad no conocen lo que representaba antes (artesana anónima).

Esa artesana sólo se lo está inventando no vaya con ella (artesana anónima).

Sólo la gente de antes sabe lo que significaba, pero ya no queda nadie (artesana anónima)

Debido a que no eran bien vistas por algunos talleres o artesanos y lo que menos se buscaba era generar discordias, fue difícil acercarse a estos otros artesanos que están resignificando el bordado.

Por otra parte, los trajes también son un elemento importante, estos son comercializados también para el turismo. Suelen ser la pieza que genera más ganancias ya que su coste ronda entre los 5000 a más de los 10000 pesos en algunos casos. Sin embargo, este no suele ser muy comprado por los turistas y es principalmente de uso de los miembros de la comunidad. De hecho, las artesanas sólo realizan trajes bajo pedido o para uso personal debido a lo costoso que estos son. En ocasiones lo usan en el día a día, pero por lo general es usado para fiestas, eventos políticos u ocasiones especiales en la comunidad. Las mujeres no suelen comprar trajes ya que como menciona Estela (2024) “*aquí todas sabemos hacer nuestros trajes*”. Sin embargo, sus cónyuges o parejas suelen regalarles trajes de manera esporádica. Los trajes suelen tener 2 o 3 tiras bordadas, la iconografía clásica de los bordados que posee el traje se han venido transformando.

El proceso de elaboración de los trajes no pudo ser presentado ya que no se realizó ninguno durante la estancia de campo. De igual forma como las artesanas mencionaron en ocasiones cada quien elabora el suyo, sólo compran la tela en alguna tienda y lo confeccionan desde cero, la tela que principalmente se usa para la confección es la popelina.

Este proceso es algo privado ya que las artesanas mencionan que por lo general nadie ve su vestido hasta el momento de estrenarlo, principalmente el día de la fiesta de San Ildefonso (el 23 de enero) o el 12 de diciembre aunque principalmente es el 23 de enero, día de la fiesta principal de la comunidad.

No existe un registro histórico del surgimiento del traje o los diseños del bordado, las artesanas reconocen que sus abuelas ya lo hacían y ya se vestían con esos trajes. En cuanto al significado del traje sólo lo ven como una forma de mostrar de “dónde somos”. Se podría decir que en 3 generaciones ya existían estos diseños iconográficos y los trajes que actualmente se pueden observar.

Otra de las piezas características de la artesanía textil otomí es la muñeca lele. Esta muñeca fue insertada en el repertorio de piezas de los

artesanos. Ellos mismos reconocen que Lele no es la muñeca de San Ildefonso y que este lugar lo ocupa la muñeca Dönxu. Los artesanos señalan que esta era la muñeca de antes y la cual hacían sus abuelos. Sin embargo, no todos realizan esta muñeca y esto se debe a distintas razones. Por una parte, ellos mencionan que no es tan comercial ni reconocida como lele; por otra parte, no todos los artesanos saben muy bien cómo se realiza Dönxu¹⁵ y cómo ésta no es tan reconocida prefieren quedarse con la elaboración de lele.

Dönxu se ha utilizado en ocasiones como una muñeca representativa e identitaria de San Ildefonso. Por lo que se ha rastreado se puede decir que su elaboración tiene más de 3 generaciones¹⁶¹⁷ y si bien no es más comercial que lele o tiene el mismo alcance, la elaboración de ésta se preserva. Dönxu es un elemento identitario de los artesanos otomíes de San Ildefonso.

Estas son las principales piezas artesanales que se elaboran en la comunidad de San Ildefonso. Las artesanas señalan que la principal es la muñeca, ya que es más fácil de vender y más económica que el traje. Por otra parte, el bordado es una de las bases ya que la mayoría de las artesanías traen este elemento y además es una pieza que va más allá de lo económica y se encuentra ligada a distintos aspectos de la cultura ñaño. Existen otras piezas de artesanía como cojines, e incluso tenis o blusas; sin embargo, durante el trabajo de campo no se encontró artesanas que realizan éstas otras piezas. Es importante señalar que estas piezas se encuentran principalmente en boutiques de “Artesanía mexicana” o de elaboración de diseñadores.

En el caso de los servilleteros son casos especiales, ya que no todos los artesanos suelen saber hacer servilleteros. Esta es una artesanía, que al igual que lele, fue insertada en el repertorio de los artesanos. La elaboración de servilleteros se les ha enseñado a los artesanos mediante talleres o cursos impartidos por parte de instancias gubernamentales como la Casa Queretana de la Artesanía, aunque también los artesanos mencionan que muchos aprendieron

¹⁵ Los artesanos de mayor edad son los que conocen bien el proceso de elaboración de Dönxu, mientras que los más jóvenes reconocen que no saben realizar esta muñeca.

¹⁶ Es importante señalar que ha tenido modificaciones algunos artesanos reconocen que antes no estaba tan adornada, ni detallada como la que ahora se puede encontrar. Estela (2024) señala que antes eran solo telas dobladas y que pocas veces se le ponían extremidades.

¹⁷ Es posible que la elaboración de Dönxu tenga 100 años o más.

a hacer estos con las monjitas. Algunos miembros de la comunidad mencionan que las monjitas eran un convento que existió en San Ildefonso, y las cuales les enseñaron a hacer a las mujeres de la comunidad servilleteros, cojines y otro tipo de artesanías para que las pudieran vender. Actualmente el conocimiento de elaboración de estas artesanías se transmite de madre a hija o de artesana a artesana o se aprende en los talleres. Sin embargo, no todos los servilleteros son elaborados por artesanos de la comunidad, sino que producto de revendedores, artesanos de otras partes o emprendedores. Algunos artesanos no otomíes del centro histórico (2023) mencionan “*yo compro las tiras bordadas y ya luego les agrego lo demás y le doy forma de servilletero*”. Doña Magdalena también señalaba “*a veces viene gente de fuera a comprar tiras bordadas, yo se las vendo a 80 pesos y ya ellos hacen otras cositas como servilleteros, cojines, todo eso.*”

3.4 Apoyos gubernamentales y los artesanos

Antes de aludir a los apoyos gubernamentales, es importante señalar que uno de los primeros apoyos que se les dio a las mujeres de San Ildefonso fue otorgado por monjas, las cuales tenían un convento en la comunidad. Ellas les enseñaban a las mujeres a hacer otros objetos además de trajes como servilleteros y cojines. Mencionan una mujer de la tercera edad en la iglesia de San Ildefonso que antes las habilidades textiles de las mujeres de la comunidad se centraban en la elaboración de trajes de uso cotidiano. Una vez apoyaron las monjas, se comenzaron a elaborar otras artesanías como cojines o servilleteros. Algunas personas de la comunidad comentaban que ellas buscaban que las mujeres tuvieran ingresos extra.

Algunos miembros de la comunidad mencionan que las monjas solían vender las piezas elaboradas por las mujeres en distintas ciudades aledañas, ellas solían pagar un dinero a las artesanas por piezas, pero también les otorgaban materiales para la elaboración de las distintas piezas. Serna (1996) menciona que las monjas eran los intermediarios entre las artesanas y el Instituto del Desarrollo para la Acción Social (IDEAS). Que cada mes se les entregaban las piezas elaboradas a las monjas y estas las mandaban a IDEAS los que se

encargaban de comercializarlas en otros lugares del país. Sin embargo, parece que las monjas no tenían beneficios directos de las ventas de esta pieza.

A partir del trabajo de serna y de lo que de forma esporádica se comentó en la comunidad es posible que, este apoyo o proyecto se llevará a cabo entre la década de los 80 y 90.

Otro apoyo en forma de créditos se les ofreció a jóvenes del barrio Tenzdá en 1989 por parte del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) para la creación de cooperativas de elaboración de prendas artesanales (Serna, 1996).

Estos dos apoyos fueron de gran importancia ya que las artesanas señalan que antes el trabajo textil sólo se centraba en la elaboración de trajes de uso cotidiano y a partir del proyecto del Instituto de Desarrollo para la Acción Social (IDEAS) y las monjas fue que la artesanía se vio más como una actividad económica. De hecho, hay artesanas que señalan que otras cosas como las muñecas, los servilleteros o los cojines no eran de ahí si no que los aprendieron a hacer, sin embargo, no saben afirmar esto, sólo mencionan que sus papás aprendían cosas que después les enseñaron. Borja (2020) señala que la muñeca que hoy conocemos como lele se origina en 1970 en la ciudad de México. Mientras que la señora Estela (2024) menciona que sus papás aprendieron la muñeca y hacer otras cosas fuera de la comunidad (ella señala que cree que en Michoacán) y después, junto con otros, la llevaron a esta. Por las referencias que dio se puede decir que aproximadamente lo que la señora Estela menciona se dio entre 1970 a 1990. Por lo que es posible que a partir de una serie de programas gubernamentales estos años hayan sido coyunturales para la artesanía otomí de Amealco. Sin embargo, hacer una afirmación sobre si este fue el momento que pasaron de los trajes a otras artesanías sería algo osado debido a la falta de evidencia empírica, así como bibliografía.

En la actualidad los apoyos a los artesanos Otomíes son brindados principalmente por la Casa Queretana de la Artesanía. Sin embargo, existen otras instancias como la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Turismo, la Secretaría de Desarrollo Sustentable o el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) que también apoyan, aunque de distinta forma. La

secretaría de cultura suele realizar exposiciones, mercados o festivales en los cuales invitan a una serie de artesanas para que exhiban y vendan sus productos. Aunque también, y principalmente, suelen invitar a marcas que comercializan prendas como blusas o accesorios como mochilas, tenis o cojines que utilizan la artesanía textil ñañhö. También suelen organizar pasarelas de moda en las cuales invitan a una serie de diseñadores, que realizan diseños en colaboración con las artesanas otomíes. De igual forma el apoyo que brinda la Secretaría de Turismo está muy relacionado con festivales y pasarelas de moda. Estas secretarías se enfocan más en dar difusión al textil otomí (se abordarán más ampliamente en el apartado 3.6.4.1 *Uso de la identidad étnica y propiedad intelectual de las artesanías textiles*).

Por su parte la Secretaría de Desarrollo Sustentable, se enfoca más en apoyos económicos, de materiales y materia prima, así como maquinaria y herramientas básicas. Muchas veces estos apoyos suelen ser dados por medio de la Casa Queretana de la Artesanía.

Por otra parte, esta misma secretaría entre los años 2018 y 2017 respaldó la patrimonialización de la muñeca Lele (Hernández, 2017). Esto trajo como consecuencia que SEDESU realizará una serie de acuerdos con Amazon y Liverpool y Sears con el fin de comercializar las muñecas lele, pero también diferentes artesanías textiles por medio de sus plataformas y sus tiendas (Estrella, 2018) . De esta forma se buscaba erradicar a las muñecas “china” las cuales eran muñecas producidas y comercializadas por las manufactureras chinas. El acuerdo entre SEDESU, Amazon y Liverpool no sólo se veía como una medida para combatir la imitación, sino también para impulsar una marca de la artesanía llamada “auténtica” (Navarro, 2018). Fue a partir de esta patrimonialización y esta supuesta defensa de la “artesanía queretana” que SEDESU y posteriormente la Secretaría de Turismo comenzaron a usar la muñeca lele y parte del bordado ñañhö como una especie de embajadora del Estado ante el mundo. Fue llevada de gira a diferentes países como una representante de la identidad queretana y embajadora de la entidad, lo cual ha traído una serie de problemáticas que se aborda más ampliamente en el 3.6.4.1 *Uso de la identidad étnica y propiedad intelectual de las artesanías textiles*. Es

importante señalar que los apoyos de SEDESU suelen ser esporádicos y del 2018 a la fecha se ha centrado más en llevar a la muñeca lele como embajadora de la entidad queretana a diferentes Estados y países

Por su parte durante la temporada de campo no se conoció a ningún artesano que contará con el apoyo federal Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). El principal apoyo que reciben las artesanas se da mediante la Casa Queretana de la Artesanía, sin embargo, también reconocen que desconocen qué apoyos se brindan. Estela (2024):

No sabemos bien qué apoyos den, nosotros sólo hemos recibido esa máquina por parte de la casa queretana, pero más allá de esos no sabemos. También es que luego uno no quiere ir a pedir como que le gana el orgullo de yo puedo sacar mis cosas o mi taller sola

Otras artesanas de San Ildefonso que se encontraba en el centro de Amealco (2023) mencionan:

Luego la casa queretana da apoyos, talleres o capacitaciones en las que nos enseñan cómo vender sin regatear o nos enseñan nuevos diseños como servilleteros...cosas que se pueden vender mejor.

La Casa Queretana de la Artesanía es la institución gubernamental que tiene relación más directa con las artesanas ñañhö, así como también es la intermediaria entre las artesanas y los apoyos del Estado. Sin embargo, no todos los artesanos se relacionan con esta institución, e incluso casa queretana tiene un grupo de artesanas con los que suele trabajar.

Esta además de ser la intermediaria en ocasiones suele brindar talleres a las artesanas, estos talleres pueden ir desde aprender a hacer nuevos diseños que puedan ser más comerciales, hasta talleres que en los cuales se les orienta a las artesanas para la labor de venta, así como en ocasiones les apoyan con maquinaria y materias primas.

3.5 El centro histórico de Querétaro

El centro de Querétaro es uno de los principales espacios donde suelen vender las artesanas ñañhös. Muchas de las artesanas que van al centro a vender lo hacen desde pequeñas. Ellas solían acompañar a sus mamás o abuelas, debido a ello se calcula que esta práctica tiene entre dos o tres generaciones. La artesana por lo general viene de distintas comunidades Santiago Mexquititlán, San Ildefonso., algunas de Amealco cabecera municipal, pero también hay nahuas de Guerrero y mazahuas del Estado de México.

Las artesanas suelen venir en temporadas, sobre todo en temporadas donde hay más afluencia de turistas como puentes como el de día de muertos, el 15 de septiembre, 20 de noviembre, incluso en festividades como el día de la Cruz. Sin embargo, suelen venir principalmente en temporadas vacacionales como Semana Santa, Navidad y algunos días de veranos principalmente los días donde hay más afluencia extranjera (marzo, abril, mayo). Aunque también a veces se viene ya sea el jueves o viernes para pasar el fin de semana y se van el domingo o lunes.

Por lo general vienen acompañadas ya sea con familiares como esposos, sobrinos o sobrinas, hermanos o hermanas o en otros casos por otras artesanas. Además de esto siempre suelen traer sus hijos menores de 10 años.

Los traemos porque no se despegan de uno, además así es más fácil cuidarlo ya ve que son bien latosos (Artesana de San Ildefonso en Jardín de la Corregidora).

Otras artesanas vienen solas, sobre todo las que son de edad un poco más avanzada, sin embargo, entre ellas se cuidan y se acompañan.

Ya no tengo quien me acompañe por eso me vengo sola ya todos están casados [...] yo y otra que por ahí anda nos ponemos de acuerdo para venirnos y entre nosotras nos cuidamos, hay otras que se viene con hermanos o primos y pues ya así uno viene más seguro, además ya nos conocemos entre todos nos cuidamos (Artesana de San Ildefonso, en La Plaza constituyentes).

Por otra parte las que vienen acompañadas y forman parte de algún taller se ponen de acuerdo en quién va a venir a Querétaro y quien se va a quedar en la comunidad para seguir elaborando piezas artesanales.

Yo me vengo con unos hermanos y allá en el rancho se quedan otra hermana y mis cuñadas, mientras vendemos acá ellas se quedan haciendo más monitos o lo que falte ya luego vamos y reponemos [...] yo también hago aquí [Centro de Querétaro] pero no puedo hacer como ellos allá. Ya luego que regresamos allá nos repartimos las ganancias y las artesanías entre todos [...] Muchos lo hacemos así es más fácil (Gloria, 2023).

Ellas mencionan que suele quedarse a dormir en la calle enfrente de los portales de el del sol, en el albergue de guerrero e incluso algunos que viene en familia o que se conocen y vienen de la misma comunidad rentan desde un cuarto a una casa pequeña para quedarse en sus estancias. Gloria (2023) menciona que ella viene con sus hermanos y rentan un cuarto temporalmente ya que es muy difícil quedarse en la calle o en el albergue más cuando traen niños. Por su parte Leti (2023) señala que ella se queda en la calle:

Muchas artesanas viven al día. Con lo poquito que saquemos no podemos rentar cuartos, muchos se vienen con varios familiares y entre todo ya se hacen de un lugarcito. Pero otros no podemos [...] el albergue no nos gusta porque luego no sabes quien llega, además que cierra temprano. Preferimos quedarnos aquí en la calle, que aunque no es tan segura, pues entre todos nos conocemos y cuidamos y cuidamos a los niños. Lo malo es que en las madrugadas pasan los camiones del municipio y nos mojan (Leti, 2023).

La artesana que no quieren quedarse en la calle se va al albergue del Jardín Guerrero principalmente las que son de la tercera edad. Aunque señalan que es un poco problemático ya que hay que llegar temprano si no alcanzas lugar. Aunado a esto no descansan bien ya que “*no sabemos qué tipo de personas van a llegar*” lo que en ocasiones da inseguridad.

Por su parte los artesanos que suelen rentar algún cuarto o espacio suelen ir en grupo, principalmente de familiares, entre todos cooperan para la renta y se apoyan. Los que duermen en la calle o en albergues suelen venir solas con sus hijos o hijas y con algún familiar más.

Las artesanas suelen ponerse en las plazas del centro histórico a vender, la mayoría traen el traje típico otomí, son pocas las artesanas que no lo traen; aunque principalmente son las más jóvenes. Aunque también hay personas que no lo traen porque son revendedores. Durante las entrevistas se identificó que estos revendedores vienen principalmente del Estado de México

a vender en la Plaza de Fundadores la cual está ubicada la iglesia de la cruz. Aquí se suelen colocar en la primera parte de la plaza, es decir la que se encuentra enfrente de la iglesia de la cruz. Otra área en la que se colocan es El Jardín Zenea y El Jardín Corregidora. En esta zona los artesanos otomíes se colocan principalmente sobre la Avenida Corregidora, enfrente de la iglesia de San Francisco, así como en el andador 5 de mayo entre el Del Sol y la iglesia, en los portales del Del Sol y en la plaza Corregidora. Aunque esta zona suele variar, en ocasiones cuando hay gran afluencia turística puedes encontrar artesanos en la calle 5 de mayo esquina con Pasteur, sobre la calle Madero hasta la fuente de Neptuno. Sobre todo, en día de puentes importantes como el 15 de septiembre o día de muertos o en vacaciones principalmente Semana Santa y navidad. Aunque al entrevistar a estos artesanos se pudo observar que no todos eran ñähñho sino que venían del Estado de México, Michoacán u otros estados. La mayoría de las artesanas reconocen que el centro es su principal espacio de ventas, esto debido a que es donde hay más afluencia turística, de hecho los lugares donde se posicionan es común ver grupos o trenes turísticos, así como vehículos que recogen personas y bajan grupos de turistas. Las artesanas reconocen que venden en esta zona porque es donde más se vende.

Yo vengo desde el Estado de México porque se vende bien y aunque no dejen vender la verdad que ni en Valle de Bravo sacó como aquí (Aida, 2023).

La verdad en el centro de aquí [Querétaro] si le ganamos poco a poquito, pero sacamos algo, además de que siempre hemos venido aquí. (Artesana de San Ildefonso).

Hay zonas en la que vendemos por ejemplo aquí [Jardín Zenea] en el jardín de aquí al lado [Jardín de la corregidora] pero sólo nos dejan vender 20 minutos y nos tenemos que mover y pues nos venimos aquí porque hay más turistas y se vende más (Leti, 2023).

Es importante señalar que las artesanas que venden aquí, principalmente las que se ubican en el Jardín Zenea y sus alrededores, no pueden vender libremente, el espacio suele tener restricciones. Tienen tiempos y espacios reducidos en los cuales se pueden poner a vender. Por lo general sólo se les permite estar 20 minutos en un lugar, los inspectores del municipio suelen pasar y retirarlas cada 20 minutos. La cantidad de inspectores por lo general siempre es el doble o mayor al de las artesanas que se encuentran vendiendo. Las artesanas señalan que sólo en armas y en el Zenea, hay inspectores. También mencionan que en ocasiones les han dicho que se vayan al Jardín Guerrero a vender que allá no les molesta, sin embargo, ellas señalan que en este jardín no hay ventas. Aunado a esto se les prohíbe el uso de la Plaza de Armas, en esta sólo pueden circular.

Gloria (2023) menciona que en ocasiones los inspectores son laxos y se puede ver a alguna artesana vendiendo en plaza de armas. Por otra parte Leti (2023) comenta que en ocasiones hay plantones y que cuando hacen eso aprovechan para tomar plaza de armas y vender ahí. Hay otros momentos en los que las reglas son más estrictas como cuando hay eventos cívicos encabezados u organizados por gobierno o eventos recreativos como algún festival (por ejemplo el experimental) o algún concierto en plaza de armas. También aseguran que cuando son más laxos es cuando no hay turismo, pero por lo general no hay muchos artesanos por esas fechas.

Además de las limitaciones de tiempo, a partir de septiembre del año 2023 se colocaron vallas metálicas amarillas que impedían que las artesanas ocuparan los andadores aledaños al Jardín Zenea y se les redujo el espacio de

venta a la superficie de la plaza. También se les prohíbe sentarse en bancas, maceteros o en lugares donde hay sombra, esta es la principal razón de que algunas se encuentren sentadas en el suelo la mayor parte del tiempo. Para finales del año 2024 se restringió, todavía más, el uso de las Plazas.

Antes de las restricciones, Aida (2023), Leti (2023), Estela (2024) y Gloria (2023) Señalaban que ya eran alrededor de 200 a 300 artesanas que iban a vender al centro. Aunque también reconocían que no todos eran otomíes sino vendedores foráneos.

Ahorita ya somos muchas en el centro y es que están llegando de Guerrero, de Oaxaca, de otros Estados, que vienen a comprar a las comunidades para vender en el centro y ya somos muchos (Estela, 2024).

Para abril del 2024 de hecho en el Centro Histórico, se empezó a ver la llegada de artesanas nahuas de Guerrero y si bien no vendían de todas artesanías textiles Otomí, con algunas de ellas si se podían encontrar muñequitas lele o servilleteros con la muñequita.

Además de las artesanas hay otros actores que confluyen en el Centro de Querétaro, es importante mencionarlos ya que entre las artesanas y estos suelen existir disputas. Por lo general los artesanos que no son informales frecuentemente exigen, así como colocan lonas pidiendo que sean retiradas las artesanas o cómo se le señala “los vendedores informales” La última manta fue colocada en septiembre del 2023. Por otra parte, son relevantes ya que muchos venden artesanía textil e incluso artesanía textil otomí.

Dentro de estos otros actores encontramos a los propietarios de carritos de metal. Estos se ubican en distintos lugares del Centro. Unos están enfrente del museo de arte contemporáneo en el costado derecho de la plaza de fundadores, viendo de la iglesia hacia la calle Nájera. Aunque estos no son principalmente de artesanía textil. Por la mañana hay aproximadamente tres puestos que venden figuras, pulseras y dijes religiosos. Mientras que en la noche se vende comida como tacos rojos, buñuelos, tacos.

Por otra parte, en la segunda plaza, una vez cruzado Nájera, justo alrededor de la fuente los puestos de metal venden artesanías textiles otomí, otra zona donde se encuentran es enfrente del panteón de queretanos ilustres. Suelen haber alrededor de unos 21 puestos metálicos de los cuales sólo cuatro venden artesanía otomí y los 5 que se encuentran enfrente del panteón de los queretanos ilustres perteneces a artesanos triquis. De hecho, algunas de las artesanas con las que se trabajó no los ven con buenos ojos mencionan que ellos apoyaron a políticos o partidos políticos o a la organización de artesanos, la cual es percibida por los artesanos como que sólo los usaron y por eso consiguieron su puesto metálico, incluso se suele pensar que les jugaron una especie de traición.

No se pudo dialogar con estos artesanos de los puestos que vendían artesanía textil otomí debido a que se podría extender demasiado la tesis.

Aida (2023) nos comentaba que los puestos son heredables y por lo general se pagaba de 4000 a 5000 pesos anuales por la renta de ellos. Sin embargo, no cualquiera lo puede ocupar sólo la familia o alguien que tenga el permiso de los dueños del carrito original.

Por otra parte, sobre el Andador Libertad y Andador de la Vergara también encuentran algunos carritos metálicos, son aproximadamente 21. En estos se suelen vender pulseras tanto de metales como plata o cobre, así como de hilo, cuero o tela, anillos, algunas blusas bordadas, mochilas, bolsas, muchos de estos puestos también venden muñecas leles y algunas artesanías ñäñho aunque no hay presencia de artesanos otomíes en los puestos. Hay otros dos carritos colocados en las esquinas del Andador 5 de mayo con el Andador Vergara y otro sobre el Andador 16 de septiembre los cuales venden dulces, refrescos y demás alimentos.

Por lo general los propietarios de los carritos casi no exigen que sean retirados los ambulantes, pero si no los ven bien. Por otra parte, los que suelen ser más exigentes con que sean retirados los ambulantes son los propietarios de los locales.

Los locatarios venden principalmente artesanías textiles y souvenirs, estas se ubican principalmente entre la plaza de armas y Zenea sobre los

andadores Libertad, 16 de septiembre y Vergara. Estos locales y puestos se dedican a vender artesanía como sombreros, algunos alebrijes pequeños de madera, llaveros, huaraches de cuero, pulseras, blusas con “diseños mexicanos”, centros de mesa, cojines, servilleteros, mandiles, blusas otras piezas de artesanía textil. Los locatarios por lo general pertenecen a personas que provienen de Oaxaca o Chiapas y la mayoría de la artesanía la traen de estos lugares.

Algunos de estos son atendidos por familias, aunque también hay locales que contratan a personas y por lo que mencionaban los empleados los patrones mandan producto y los dirigen desde Oaxaca o Chiapas. Sin embargo, en los que son atendidos por familia regularmente se puede observar que suelen tener máquinas de coser donde se elaboran algunos trabajos como centros de mesa o cojines, así como también se les puede encontrar bordando alguna pieza. Por lo general el tipo de textil que venden en estos locales son chiapanecos, sin embargo, algunos artesanos han empezado a realizar bordados que buscan imitar el bordado otomí, al que ellos le llaman “bordado local” o “bordado queretano”. Estos locales son alrededor de 45 a 50. En estos locales los precios de los textiles oscilan entre 300 a los 5000 pesos mexicanos. Mientras que los precios de las artesanas otomí que venden las artesanas son menores a los 500 pesos mexicanos.

Estos locatarios por lo general exigen el fin del ambulantaje y en ese sentido son apoyados por el gobierno, sin embargo, es todo el apoyo que les puede dar gobierno por lo que mencionaron algunas familias de locatarios. Pero hay otro actor que forma parte de la dinámica comercial del centro y son las Boutiques.

En la calle 5 de mayo, una vez se haya pasado la calle Altamirano, se encuentran una serie de tiendas boutiques con productos “mexicanos”. En estas se pueden ver a la venta sombreros y gorras, blusas, bolsas de mano y bolsas, así como fundas de laptops, tenis y monederos intervenidos con diseños y bordados de diferentes grupos originarios de México. Principalmente de regiones

de Oaxaca, Chiapas, bordado otomí y bordado otomí estilo Tenango¹⁸. Estas boutiques han proliferado en esta zona. Dichas tiendas suelen albergar distintas marcas como por ejemplo Jühue Artesanal (la cual vende piezas con bordados otomí), Rosa Mexicano, Talento Nativo, Pineda Covallin, entre otras. Estas marcas son principalmente creadas por diseñadores, emprendedores y empresarios. Algunas como Rosa Mexicano, Pineda Covallin y Talento Nativo son marcas que tienen un local fijo de venta y albergan estantes de las demás marcas (a excepción de Pineda Covallin la cual sólo vende su marca).

Aida (2023) mencionan que en estos lugares la renta del espacio para exhibir sus marcas es de unos 2000 a 5000 pesos mexicanos al mes. Dichos espacios por lo general sólo se los pueden costear los diseñadores y marcas locales. Rosa Mexicano se centra más en los textiles chiapanecos. Por su parte Pineda Covallin la cual es una empresa y marca internacional creada por diseñadores retoma elementos de lo “mexicano” para sus diseños, aunque también hace uso de algunos bordados de culturas originarias, si. Otras marcas como Jühue Artesanal venden accesorios intervenidos por textiles otomíes y se apoyan principalmente de redes sociales o plataformas como Amazon y uno que otro espacio en boutiques.

Sin embargo, esta marca tiene un gran apoyo por parte del Estado. En más de una ocasión SECTUR ha llevado a una de estas marcas a eventos y ferias¹⁹ en diversos puntos de la república mexicana como representante del Estado de Querétaro. Este tipo de marcas no sólo se venden a nivel local, sino que tiene alcance nacional e internacional. Estos productos se exhiben principalmente en las boutiques, por lo general cuestan entre 500 pesos mexicanos (monederos y cosas sencillas) hasta los 5000 a 12000. Por lo general estos lugares suelen estar decorados de forma llamativa y como algunos empleados denominan “se busca resaltar o conservar elementos mexicanos”. En el centro de Querétaro hay alrededor de 5 a 6 boutiques la mayoría están están ubicadas entre la calle 5 de mayo y plaza de armas. A excepción de Pineda Covallin que se encuentra en Francisco I. Madero esquina con Ignacio Allende.

¹⁸ El municipio de Otomí de Tenango tiene un estilo de bordado con denominación de origen que lleva el mismo nombre que el municipio.

¹⁹ Entre ellas la feria de las comunidades extranjeras.

Algunas de estas marcas incluso tienen un lugar de venta en las oficinas de SECTUR. Esto demuestra un nivel de disputa por la artesanía ya que pareciera que el Estado beneficia más a marcas que no son de propietarios indígenas a los propios creadores y propietarios culturales de estas artesanías.

Ya que por lo general a las artesanas que venden en el centro de Querétaro suelen recibir un mal trato. Por lo general las artesanas mencionan que se les suele quitar la mercancía y no se las vuelven a entregar. Aida (2023) señala:

A veces de la nada pasan y te quitan la mercancía y ya no te la regresan, ni un papelito para que la vayas a reclamar te dan. También en ocasiones te corretean o pegan no les importa que traigas hijos (Aida, 2023).

A veces perdemos lo que hicimos en el mes y no tenemos ni como regresarnos (Artesana anónima de Santiago).

Artesanas como Leti y Aida (2023) han mencionado que se les suele decir que no las dejan vender porque “*dan mala imagen*”. Una artesana otomí de Santiago anónima (2024) mencionó:

En los gobiernos anteriores te correteaban, te golpeaban y te quitaban la mercancía, a veces te dejaban sangrando en la alameda y te quitaban todo. en el actual no ha pasado, pero la verdad es que ya hay varias señoritas que las golpearon hace poco (artesana anónima, 2024).

Por otra parte, el gobierno ha tomado medidas para dificultar el trabajo de las artesanas como lo fue no dejarlas sentarse en bancas o maceteros de las plazas, vallas metálicas y en los últimos meses del 2024 desalojar a las artesanas con fuerza policial e incluso en una manifestación con perros.

El gobierno de Querétaro, ante la constante búsqueda de atraer al turismo ha usado elementos como el bordado y los textiles otomíes como un atractivo así como un elemento para legitimar y construir una identidad estatal. Sin embargo, ha tratado de mantener al margen a las y los artesanos otomíes,

las artesanas Aida y Leti (2023) señalan esto y mencionan que para ellas “*en Querétaro, el gobierno es muy racista*”.

3.6 Resultados: Lo que nos dice el bordado

Internos

A Partir del trabajo de campo se pudo categorizar la información, en un par de cuadros que nos muestra cómo se da la disputa por el patrimonio y algunos elementos culturales que se encuentran en juego. En el primer cuadro podemos ver los elementos culturales que han resistido, que se han apropiado y que se han ido innovando a partir de la relación asimétrica entre mercado, Estado y los artesanos. Este primer cuadro muestra aquellos elementos culturales los cuales las y los artesanos tienen control, poder de decisión, así como se han adaptado o transformado para poder tener una reproducción cultural. son elementos culturales propios o que, aunque hayan sido impuestos han logrado volverlos propios (Véase el cuadro 1). Mientras que en el segundo cuadro podemos ver los elementos culturales, así como acciones o decisiones externas, pero este se explicara con mayor detenimiento después (Véase el cuadro 2, p.109).

Cuadro 4
Decisiones y elementos de la cultura propia de los artesanos

Resistencia	Apropiación	Innovación
Ar mengu	Muñeca Lele	Significados nuevos
Tradición		Iconografía en los trajes
Identidad de las artesanas	Adaptación del trabajo en serie	
Vender en el centro de Querétaro		Uso de redes sociales y
Método de enseñanza del		

trabajo textil	Iconografía más útil para la comercialización	plataformas para la venta
Organización política		

Elaboración propia

3.6.1 Resistencia

Bonfil plantea que, en las relaciones interétnicas asimétricas, hay elementos de la cultura propia de los grupos subalternos que se mantienen y los cuales ayudan a la reproducción cultural y la permanencia de estos. Aunque no se puede decir que son puros, estos elementos están en pleno control de los miembros de la comunidad. A continuación, hablaremos de algunos que se pudieron observar en la investigación.

3.6.1.1 Identidad étnica, tradición y trabajo textil

El bordado es más que una actividad meramente comercial, para muchas artesanas es una parte importante en el cual pueden mostrar su identidad étnica. Uno de estos elementos son el traje y la muñeca:

Llevamos el traje porque es con lo que mostramos, [lo que] que nos identifica que venimos del pueblo, es nuestra identidad como otomíes (Doña Estela 2024)

Ellas usan el traje en eventos importantes como fiestas de aquí, cuando se van a reunir o tiene que presentar algo con el gobierno o cuando van a vender (Esposo de doña Estela 2024).

Estos vestidos si bien a veces son comprados, por lo general las mujeres de la comunidad los confeccionan:

Luego durante las fiestas nos apresuramos a hacer el vestido más bonito y luego competimos entre nosotras para ver quien hizo el vestido más bonito (Doña Estela 2024).

Por su parte Mariana (2023) señala:

Yo a veces he querido usar el vestido como lo lleva mi mamá, el problema es que a veces con el calor es muy incómodo.

Tanto el traje como la muñeca, son piezas que las artesanas perciben como parte de su identidad étnica y las cuales usan para ser identificadas como otomíes. Además de esto los dos elementos congregan la mayoría de las técnicas textiles, como lo es el bordado y los demás saberes sobre el trabajo textil de las artesanas.

Para las artesanas el quehacer textil es una herencia de los ancestros igual que todas las tradiciones y costumbres del pueblo. Es por ello que muchas de las artesanas ven en su quehacer una forma de preservar su cultura, así como también una parte integral que les permite la conservación de la lengua, las fiestas y su identidad otomí. Mariana (2023) señala:

yo ya había me había alejado de hacer cosas de estas, pero cuando me vine a Querétaro le dije a mi mamá que me volviera a enseñar hacer la muñequita y estas cosas para venirme a vender, porque además me sentía muy sola en mi casa. Ya después me fue gustando y volví a repasar el idioma (hñähñu) y bueno al final lo veo como una forma de mantener las costumbres y que los hijos después las aprendan.

Por su parte Doña Estela (2024) comenta:

Me siento muy orgullosa de hacer esto porque es una herencia de los de antes y es importante mantener esto del textil, así como nuestro idioma y nuestras tradiciones, que son parte de nosotros de nuestro pueblo.

Gloria señala (2023): *al final es parte de nuestra cultura y hay que mantenerlo y si se puede enseñar a los hijos.*

El hecho de que las artesanas textiles identifiquen su trabajo como parte de su identidad étnica y no sólo como algo comercial, ha ayudado a que exista una reproducción y enseñanza de otros elementos culturales como el idioma y la

continuidad de la unidad doméstica, así como también se ha vuelto una carta de presentación de su cultura ante el Estado y el otro.

Es motivo de orgullo y pilar central para aquellos que aún buscan preservar su cultura. Es importante observar que tanto el trabajo textil como otros elementos, por ejemplo, el idioma, se ven como una parte integral de la identidad étnica. Pero no sólo influye en la cuestión identitaria sino también en cómo es que se transmite la cultura y en la reproducción de la organización familiar como veremos a continuación.

Por último, uno de los elementos que resiste y se rehúsa a desaparecer son los patrones de bordado tradicionales de San Ildefonso, si bien cuando se les pregunta a las artesanas sobre su significado mencionan que lo desconocen²⁰. La verdad es que los patrones se mantienen desde sus abuelos, aunque también se han venido incorporando otros.

3.6.1.2. Organización del ar mengu, aprendizaje - enseñanza de la artesanía textil

Una parte crucial de la reproducción de la artesanía textil es la enseñanza de esta labor. Se pudiera decir que se aprende por imitación, por lo general las artesanas llevan desde chicos a sus hijos ya sea a vender al centro de Querétaro o las acompañan en los talleres o espacios de creación. Por lo general los niños se interesan y tratan de imitar a sus madres. De igual forma las artesanas comentan que les enseñaron a realizar esta labor desde que eran niñas.

Me enseñó mi mamá, desde muy chica (Doña Leti, 2023)

Desde muy chica ayudaba a mi mamá, cuando venía a vender a Querétaro me traía, pero nunca la aprendí muy bien y ya después no me interesó seguir aprendiendo hasta ahora que le pedí que me enseñara de nuevo (Mariana, 2023).

²⁰ Es posible que también esta falta de conocimiento, no sea una falta de conocimiento, sino que más bien sea un saber que las artesanas desean que permanezca como un conocimiento íntimo y privado.

Mi mamá me traía a vender al centro desde muy chica y ella fue la que me enseñó a hacer todo esto (Gloria, 2023).

Desde chiquita mi mamá nos enseñó a hacer esto a todos (Doña Alejandra, 2024).

A mi me cuenta mi mamá que desde muy chica le agarraba sus cosas y le intentaba ayudar, después poco a poco me fue enseñando (Doña Estela, 2024).

La mayoría de las artesanas, comentan que además de enseñarles desde chicas también acompañaban a su mamá o abuelita a vender al centro de Querétaro u otros lugares. El aprendizaje se lleva a cabo desde muy chico y se fomenta o motiva:

[...]ahora con mis hijos lo hago igual, cuando muestran interés te pones a que te ayuden en algo sencillo y ya conforme crecen o dominan eso que les pones a hacer les pones algo más difícil más difícil para que vayan aprendiendo. Ya cuando uno ve que tiene más habilidad en algo, procura apoyarlas y darles motivación en especial en aquello en lo que son buenos. Por ejemplo, si esta niña (haciendo referencia a una sobrina chica que estaba ayudando) vemos que es buena para llenar monitas se busca que mejore en eso. (en esta parte susurro para que no escuchara la niña) ya una luego le dice es muy buena en esto, nadie le gana o nadie rellena como ella y con eso las vas motivando, nunca hay que criticarlas o decirles no lo saben hacer porque se desaniman y lo dejan... Ya después uno le arregla si falta relleno o algo pero siempre hay que motivarlos para que aprendan [...] (Doña Estela 2024)

Por lo general se fomenta el aprendizaje del quehacer artesanal y a pesar de que las figuras principales del quehacer textil sean las mujeres, en algunos casos, principalmente con las artesanas que se congregan en talleres familiares, hay una participación de la unidad familiar. Tanto jóvenes, niños y hermanas y cuñadas participan en la elaboración de los textiles. Es importante señalar que la unidad doméstica en San Ildefonso se compone de forma patrilocal y extensiva.

[...]Solemos reunirnos todos a trabajar aquí (sala de su casa) ya entre todos nos echamos la mano. Y cada uno se especializa en algo. Por ejemplo, ella (Refiriéndose a su cuñada Alejandra) es muy buena para el bordado y yo soy para otras cosas. Así entre todas nos ayudamos y compartimos, si alguien nos buena para algo las demás o la que sí es buena para hacer eso te dan consejos de cómo hacerle o te enseñan y luego tu apoyas [...] Esto hace que la casa tenga calorquito, que se siente que está viva, así estás al pendiente de la casa nos mantenemos unidas y apoyamos a nuestras parejas con poquito (Doña Estela 2024).

En los talleres en los cuales se realizó trabajo de campo era común observar como cada artesana tenía su espacio, unos bordando, otros recortando piezas para las muñequitas, los niños echando relleno o cosiendo algunas partes sencillas, todo mundo tenía un espacio en el taller, con alguna función específica.

Aida, Gloria y Mariana (2023) también reconocen que cuando llevan a sus hijos a vender al centro, ellos en ocasiones toman sus herramientas e intentan imitarlas. Poco a poco ellas les van poniendo cosas más complejas y cuando ven cierta destreza les empiezan a ayudar a perfeccionarlas. Aida (2023):

[...] a veces se pone aquí intentando ayudarme [su hija pequeña], ya cuando veo que le sale bien le paso otra cosa a veces le doy el telarcito que tengo, pero ahí si ya le explico cómo se hace.

Por otra parte, los hombres que ya están en edad de trabajar, no apoyan tan directamente, esto se debe a que muchos salen a trabajar a empresas en Querétaro o San Juan del Río, a los sillares, de albañiles o en otras actividades económicas. Sin embargo, esto no significa que no formen parte de esta actividad ni la sienten propia.

[...] Yo soy albañil y pues me la vivo trabajando por eso casi no ayudo, pero en los tiempos libres me uno. También nos apoyamos de esto (taller), de hecho, desde que empezamos en esto ya más en forma, pues nos ha ayudado para los gastos sobre todo gastos de la casa [...] (Alberto, Esposo de estela 2024)

En se menciona que en ocasiones algunos miembros varones suelen ayudar en su tiempo de descanso o a andar moviendo piezas de artesanía. Otras familias de hombres suelen acompañar a sus esposas y demás miembros de su familia a vender. Tal es el caso de Leti (2023) que va a vender al centro de Querétaro acompañada por su esposo y sus hijas. De esta forma menciona que se siente acompañada y segura.

Por su parte es importante observar que hay algunas artesanas que no reciben apoyo por parte de los varones o que incluso el núcleo familiar no es tan sólido, aunque también la artesanía no suele ser una parte importante de la organización familiar. Esto debido a que hay familiares en estados unidos, tiene algún negocio u otro trabajo que requiera de más tiempo o deja más ingresos o tiene diferentes problemas familiares.

Sin embargo, aunque el textil no suela ser una parte central en la organización familiar, es importante señalar que esta no se abandona ya que las mujeres suelen seguir haciendo bordados u otras piezas y suelen seguir enseñándoles a realizarlas a las mujeres más jóvenes. Muchas de estas artesanas suelen vender sus piezas bordadas a intermediarios que llegan de fuera o a otras artesanas. Tal es el caso de Doña Magdalena (2024) que al tener una tienda de abarrotes sólo suele hacer bordados para gente que viene de fuera: “... *los compran para hacer cojines... lo pagan bien barato suelen pagar 80 pesos por una tira de bordado, le saco más a la tienda*”. Otras se mantienen con las remesas:

Ya estoy sola ... a mis familiares me mandan pal gasto [familiares que viven en EEUU], poquito, pero mandan. Entonces ya no tengo tanta necesidad de ir a vender, porque es muy pesado. Ya lo poquito que hago lo vendo por ahí [dentro de San Ildefonso] y con eso saco para un jamón o maíz para mis animalitos (Mujer en el barrio centro, 2023).

Es importante recalcar que los talleres familiares suelen tener una organización más estrecha, en la cual los miembros participan activamente y en el cual también la elaboración textil se encuentra fuertemente ligada con la reproducción familiar, la reproducción cultural ñañhö, así como la identidad étnica. Es en las

unidades domésticas en las cuales hay talleres²¹ donde se suele encontrar más ligado el quehacer artesanal con la salvaguarda, el orgullo y la búsqueda de la continuidad de la cultura y la identidad étnica ñañhö.

3.6.1.3 Venta en el centro y organización política.

Como ya se mencionó el centro es uno de los espacios principales en los cuales se realiza la venta de las artesanías. El centro es un elemento importante del circuito de creación de artesanía, ya que es el lugar donde concluye todo. Es importante señalar que ir al centro a vender, se ha convertido en una tradición. Esto lo podemos observar ya que, a pesar de la persecución por parte de los gobiernos estatales, las adversidades a las que se enfrentan y el dormir al aire libre; las artesanas siguen yendo a vender en este espacio acompañadas de sus hijos pequeños y otros familiares.

Es importante señalar que, si bien puede que las razones sean meramente económicas, algunas artesanas reconocen el Centro²² como espacio de ellas a comparación de otros artesanos que vienen de otros estados y tienen locales en el centro. De hecho, existe una percepción muy marcada entre ellos, los artesanos que vienen de otros estados y nosotros los artesanos ñañhö que conservan la artesanía de la región. Además de esto dentro de la percepción de los artesanos el turismo es gracias a ellos. Leti (2023) señala:

“El gobierno no nos deja vender en el centro, nos quitan [...] es injusto porque los turistas vienen por nosotras y a ver lo que hacemos. Pero el gobierno no nos deja vender y en cambio les dan la oportunidad a otras personas que vienen de otros lados; mientras que a nosotras que son de aquí nos persiguen.”

Yo creo que el turista viene por nosotras a Querétaro a ver la muñeca (Doña Estela, 2024).

²¹ A diferencia de las artesanas que elaboran estás artesanías por su cuenta. Y si bien muchas suelen enseñar a los miembros más jóvenes, la insistencia y la relación con el idioma y otros elementos culturales es menos.

²² El Estado de Querétaro ha querido re ubicarlas incluso les prometió el mercado, sin embargo ellas quieren que ese sitio en el cual se les coloque el mercado sea en el centro histórico de la ciudad

Las artesanas perciben que su identidad étnica es una parte importante por la cual la ciudad de Querétaro capta turismo. Puede que ellas tengan cierta razón ya que últimamente el Estado de Querétaro ha utilizado una gran cantidad de atributos o elementos de la cultura ñañhö, como el bordado, como una especie de carta de presentación estatal, ante el mundo y otras latitudes de México, así como una punta de lanza ante la expansión turística.

Ante las perspectivas señaladas por parte de las artesanas y las actitudes discriminatorias, así las condiciones tan precarias que les obligan a estar a las artesanas. Actualmente estas han buscado crear una organización la cual les pueda ayudar a protegerse y hacer frente a esta situación tan precaria.

Si bien ya habían existido algunas organizaciones, no ayudaron a los artesanos, sino al contrario se aprovecharon de ellos.

Un tiempo nos tratamos de organizar [...] todos nos conocemos y pues buscábamos crear una asociación de artesanos con la que pudiéramos hablar con el gobierno y revolver esto de los espacios de venta o construir ese mercado que siempre nos prometen los del gobierno. Pero con el tiempo sólo se han beneficiado unos, que son los más cercanos a los políticos y que los ayudan a conseguir votos. Ellos ya tienen puestos de metal que el gobierno les dió [...] uno de los que dirigía la organización era un abogado que no era parte de las y los artesanos, ni de la comunidad. Él iba con nosotros y hacía reuniones, en las cuales nos pedía dinero a todos los miembros, pero él nunca hacía nada. Al final sólo nos dimos cuenta que nos estaba robando y se desintegró la organización. Desde ahí no hemos podido hacer nada (Leti, 2023).

De igual forma Gloria (2023) mencionaba que llegaron a existir dos organizaciones pero que no sabe que les paso ni por que se desintegraron. Sólo que hubo unos cuantos que se beneficiaron mucho de ellas.

Si existen o no organizaciones actualmente en el centro es información que no se pudo obtener, esto debido a que las artesanas mencionaban que no recordaban cómo se llamaban o decían que ya no existían. También cuando se preguntaba si conocía a un miembro algunas decían: “yo forme parte pero ya me separe” o “tal familiar era pero ya no está” también algunas artesanas mencionaban que “conocía a una señora o señor que era de ellos”. Pero ninguno

daba información precisa o se le atribuía que las personas que tenían carritos metálicos eran los miembros de la organización. Por otra parte, tampoco había bibliografía que hiciera alusión a estas organizaciones, solamente se encontraron notas por parte de la página del gobierno municipal que hacían alusión a que un grupo de ambulantes llamado Coedipromix habían negociado y aceptado sumarse al Mercado Artesanal (Municipio de Querétaro, 2024). Sin embargo, las artesanas que se han contactado a finales del 2024 desconocen cuál es el grupo y formar parte de esto.

A pesar de esto la organización no ha sido la única resistencia política de las artesanas. También suelen hacer manifestaciones enfrente de la plaza de armas en las cuales exigen que se les de espacio para vender sus artesanías, que no se les retire del centro y respeten sus derechos. En estos plantones las y los artesanos ñaÑhö suelen tomar la plaza con pancartas, pero también es un momento que aprovechan para exhibir y vender sus artesanías en la plaza de armas, un espacio prohibido para ellas.

A mediados del año 2024 las artesanas empezaron a organizarse. Sobre todo, a partir del 12 o 13 de marzo del presente año (2024) cuando algunos inspectores del municipio agredieran a una artesana en el andador 5 de mayo del centro de Querétaro. Por esta razón se ha buscado que las artesanas se organicen Estela (2024) *“desde hace unas semanas han surgido líderes y nos hemos empezado a organizar más para defendernos”*.

Para finales del 2024 debido a otro desalojo forzado, así como a la represión de una manifestación, las artesanas mencionan que cada vez más ven la necesidad de organizarse en una fuerza política que busque proteger sus intereses.

El centro histórico sigue siendo un espacio de disputa, si bien pareciera que el interés de las artesanas en el centro es meramente económico, la realidad es que es un espacio del cual históricamente construido y significado (no por nada, el centro es percibido como propio y a los demás artesanos o personas con locales de artesanía como ajenos) esto se ha logrado constituir mediante la configuración del circuito de elaboración y venta de la artesanía textil.

3.6.2 Apropiación

Además de resistir existen momentos en los cuales las artesanas se han apropiado de ciertos elementos culturales o rasgos que fueron introducidos por un grupo dominante o externo y lo han vuelto propio. Esto también ha ayudado a que las artesanas resignifiquen, modifiquen y conserven poder de decisión sobre estos elementos o rasgos que ahora son parte de su patrimonio cultural heredado y los cuales son heredados y reproducidos.

3.6.2.1 Muñeca lele e incorporación de nuevas iconografías.

Uno de estos rasgos y de los más importantes, que se han apropiado las artesanas, es la muñeca lele. Las artesanas, principalmente en San Ildefonso, reconocen que lele no es una muñeca que tenga origen ni en San Ildefonso, ni en Santiago e incluso ni siquiera en Amealco.

La muñeca de aquí es la otra [donxu] aunque antes la hacían más sencillita, ahora la adornan más. Esa yo no la sé hacer. Pero ya con la que más nos identifican y más hacemos es ésta [Señalando a lele]. Pero esta no es de aquí, la trajeron de fuera [...] Yo recuerdo que mis papás iban mucho a un lugar [...] iban como a Morelia creo, o uno de esos lugares y creo que sacaron la idea de por allá o la trajeron de allá no sé bien. Pero si esa la trajeron de otro lado y como ellos otros artesanos la fueron trayendo y pues ya fuimos aprendiendo hacerla (Estela, 2024)

Borja (2020) Señala que tiene su origen en 1970 cuando la Ciudad de México creó el Centro de capacitación Mazahua y el Centro Otomí. Este centro tenía el objetivo de capacitar a las mujeres mazahuas y otomíes migrantes en crear diversos productos manufacturados textiles, venderlos fungiendo como intermediarios y así acabar con el ambulantaje en el centro histórico. De esto sale la idea de la muñequita, en dichas capacitaciones artesanas de Amealco aprendieron a realizar la muñeca llevándola a sus comunidades y expandiendo su elaboración. Ya en la década de 1990, el Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)²³ promovió de manera ardua la elaboración de

²³ Ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)

la muñequita entre las comunidades mazahuas y otomíes, pero sobre todo en las últimas.

A pesar de que la muñeca fue en un inicio una creación de un programa gubernamental, hoy la muñeca es una de las piezas que las artesanas reconocen de mayor venta dentro de su repertorio. Pero más allá de eso la sienten como una representante de su cultura.

La muñequita es nuestra, se nos identifica con ella y todas la sabemos hacer. A pesar que como le digo dicen mis papás que no es de aquí ya uno la siente como de aquí [...] ya es nuestra hasta ya le metemos otras cositas por ejemplo esta brujita que estoy haciendo [...] Como le digo la muñequita cambia dependiendo de la comunidad, por ejemplo, la de Santiago es diferente a la de aquí, la vestimos como nosotras nos vestimos y mire nosotras aquí le ponemos bordado en Santiago no. La hacemos como aquí somo en cuanto al vestido hasta hay monitas ya de las danzas de aquí (Estela, 2024).

La muñequita pues es nuestra identidad es lo que somos por eso la hacemos, además que es como una forma de decir esto es lo que nosotras hacemos (Artesana de San Ildefonso en el centro de Amealco).

La muñequita, pues es con lo que nos identifican y pues eso le da orgullo (Artesana en el centro de Querétaro).

De hecho, es normal que la muñeca tenga variaciones en el vestuario dependiendo de la región. Por lo general se le agrega algún elemento representativo de la cultura de la región donde es elaborada. Por ejemplo, la muñequita de Santiago suele tener una blusa lisa, con olanes o tela cambaya; mientras que la muñequita de San Ildefonso viste el torso con la iconografía de los bordados utilizados en la comunidad, además suelen realizar muñecas vestidas con el traje de las pastoras, una danza ritual de la región²⁴. Aunque esto no termina aquí, algunos talleres como el de “La Queretanita” han comenzado a transformar los diseños de muñecas, ya no son las tradicionales con bordado o

²⁴ La muñequita de la pastora por lo general sólo se encuentra en algunas partes de Amealco y en raros lugares, es una muñeca que es un poco más íntima de la comunidad

vestuario de la región, sino que comienzan a hacer leles con forma de brujitas, diablos, calaveras y viejitos y otros diseños. Esto es una señal más de la apropiación de la muñeca por parte de las artesanas. Ya que por una parte se identifican con ella y por otra les imprimen a las muñecas características de su comunidad como el bordado, muñecas que representen la danza o tratar de hacerlas lo más parecido a sus trajes. Además de esto existe cierto poder de decisión en transformar la estética del mono, como lo vemos en el taller de las Queretanitas; en el cual ya hay leles calaveras, diablos o brujas. Si bien estas transformaciones están mediadas por el mercado, ya que son diseños atractivos para el turismo, estos diseños son de creación por voluntad propia, es decir ellas señalan que esos diseños son de autoría propia.

Algo muy similar, está pasando con la iconografía del bordado, si bien en Santiago es donde más se ha dado este cambio en San Ildefonso se han empezado a adoptar algunos elementos iconográficos que han aprendido de talleres y capacitaciones gubernamentales.

Algunas han comenzado a usar margaritas en sus bordados y otras flores más vistosas que les han enseñado a hacer, se han agregado flores e incluso animales que no son de San Ildefonso (Estela, 2024).

También se han visto huipiles que en lugar de traer el bordado de la región traen margaritas de un tamaño considerable y muy coloridas. *“Este huipil no lo enseñaron hacer aquí en la casa queretana”* (Artesanas en el centro de Amealco 2023).

Sin embargo, estos nuevos diseños de bordados no se han ido adoptando dentro de la comunidad, tal vez se lleguen a usar de forma discreta o adaptándolos al estilo de bordado de la comunidad, pero conservando cierta estética del bordado clásico de San Ildefonso, es decir en lugar de encontrarte con una flor local, vez una margarita, aunque la estética y el patrón del bordado es igual. Es importante aclarar que este fenómeno fue observado en San Ildefonso, se desconoce si en Santiago pasa lo mismo.

3.6.2.2 Trabajo en serie

Este apartado fue complicado de decidir si iba en innovación o apropiación. Al final se eligió apropiación ya que si bien no es una imposición o excitó un poder externo que influyó directamente. Las artesanas y talleres fueron tomando ideas del exterior, así como recomendaciones, además de que esta forma de trabajo no fue algo que surgiera de una decisión cultural libre, sino que más bien se dio a partir de las exigencias del mercado en un contexto asimétrico en el cual comenzaron a surgir maquilas y fábricas que producirán la muñeca en serie. De esta forma algunos talleres tienen una especie de forma de trabajar de producción en serie.

Muchos talleres lo que suelen hacer es dividir las labores del armado de las artesanías. Mientras unas artesanas, elaboran el bordado, otros, sobre todo, los más jóvenes o niños, rellenan las piezas de las monitas, otras artesanas crean las piezas que se van a llenar y mientras que otras ensamblan y dan el terminado. Así cada uno tiene una labor asignada.

Si bien esta forma pudiera ser la división del trabajo típica de un taller, esta forma de trabajo sale un poco de esta lógica cuando, la elaboración sale del taller e involucra otros talleres u otras miembros de la familia. Gloria (2023) señala

A veces cuando hay pedidos muy grandes les pedimos a otros familiares como tíos o primos o incluso a otras familias. Que elaboren parte. Por ejemplo, le podemos hacer 100 bracitos a otros 100 cabecitas o el pelo y así nos ayudamos.

Es común que algunos talleres cuando la división de las tareas es insuficiente, involucren otras unidades domésticas que también tengan talleres o sean cercanas. Algunas artesanas mencionaron que esto lo empezaron a realizar a partir de que la muñequita se popularizó.

A partir de que empezaron a pedir muchas leles hicimos esto. Sobre todo, porque vimos que era mucho trabajo y no nos dábamos abasto. Nos mandaban pedir por ejemplo 1000 leles y pues entre tres o cuatro no podíamos y luego si quedamos mal compraban las monitas chinas [mencionan monas chinas refiriéndose a monas

producidas por maquilas o hechas directamente en china]. Entonces le decíamos a otro taller ayúdame tu saca manitas o cabecitas y yo el torso y ya después lo juntamos [...] al final ya les dábamos una parte de lo ganado, aunque no ganaremos el chiste es no quedar mal y se quedará el trabajo para nosotros y no compraran monas chinas [...] ya cuando sabemos que no vamos a sacar el trabajo le hacemos así, incluso ya hasta otros talleres nos buscan para echarles la mano. Entre todos nos ayudamos (Estela 2024)

A partir de lo mencionado por las artesanas es posible que esta forma de producción en la cual se dividen el trabajo en partes entre varios talleres haya surgido a partir del 2018 que se popularizó lele ya que se empezó a comercializar de forma masiva. si bien las artesanas señalan que antes ya se dividían el trabajo al interior de los talleres, si reconocen que involucrar a los demás talleres es algo muy reciente.

De esta forma pueden hacer frente a la demanda, a partir de adaptar un sistema de creación que tiene tintes más de producción en serie. Al final estas nuevas lógicas de elaboración de artesanías, ya no son algo extrañas, sino que los mismos talleres son capaces de producirlas y reproducirlas.

3.6.3 Innovación

Dentro del trabajo artesanal, así como bajo el contexto asimétrico en el cual este se realiza. El quehacer de las artesanas se ha venido transformando tanto como una forma de protección, así como una forma de sobrevivencia y de asegurar que parte de su cultura se preserve y continúe siendo propia. A través de la innovación un grupo crea nuevos elementos culturales propios, que pasan a formar parte de su patrimonio cultural.

3.6.3.1 Significados nuevos e iconografía de los trajes.

Durante el trabajo de campo y al preguntarle a distintos artesanos el significado del bordado, muchos mencionaban que ya ese saber se había perdido, que sólo lo conocían los viejos y que ya no quedaba nadie. Sin embargo, reconocieron que existía una persona, en especial una artesana, que dice conocer y explicar el significado del bordado. A pesar de esto el acercamiento con esta artesana

que se comentaba que estaba comenzando a dar un nuevo significado del bordado, no se pudo llevar a cabo debido a las rencillas que existían (véase p. 96).

Por otra parte, los patrones e iconografía del bordado, sobre todo del que es utilizado en el traje y es más de uso dentro de la comunidad ha venido sufriendo transformaciones. A los trajes se les han incorporado nuevos patrones de bordado.

Estas diferencias se ven principalmente en los animales que se integran, tal y como mencionan algunas artesanas, se han comenzado a ver animales como perros, burros e inclusive elefantes y jirafas. Estos son bordados que agrega cada artesana con el fin del fin de hacer más vistosos sus trajes durante las fiestas, celebraciones o eventos. También señalan las artesanas que algunas mujeres de la comunidad han comenzado a meter más colores y los cuales son más vistosos, así como también han hecho las tiras policromáticas. Una mujer otomí en el barrio centro señala: *“anteriormente las tiras eran de un color ahora pueden verse hasta 2 o más colores en ellas”*.

A pesar que la iconografía se ha transformado, lo cierto es que se sigue bordando elementos que se relacionan con la naturaleza, como lo son los astros, flores o animales e insectos.

Sin embargo, el traje sigue siendo una pieza íntima y muy importante para las artesanas. Muchas usan trajes diarios ya que para ellas representa su identidad y se sienten orgullosas, pero también son un elemento importante para las celebraciones dentro de la comunidad. Son todos estos elementos los que hacen del traje una pieza en la cual se lleva a cabo la innovación de forma frecuente. Esto no sólo permite que la cultura se preserve, sino que siga viva. El traje ha pasado también por un proceso de resignificación” anteriormente *nos daba pena usar el traje en la ciudad, pero yo les digo usen el traje al final somos indígenas y así vestimos*” (Josefina, 2024). Si bien con la discriminación una serie de elementos culturales se fueron perdiendo como el idioma y el vestuario como lo señalan algunas artesanas, es este nuevo sentido de orgullo por lo que se es lo que ha permitido el resurgir de signos y símbolos que las artesanas ñäñöhö apropió. La innovación es un elemento importante para la reinserción de

estos elementos. El hecho de que digan que meten más colores o formas para lucirlas ante la comunidad es una forma de traer estas expresiones que se estaban olvidando y reintegrarse en el contexto actual en sus propios términos. La innovación de rasgos y elementos culturales, es importante porque permite la continuidad de la cultura, así como el control de la misma comunidad sobre los elementos culturales propios.

3.6.3.2 Uso de redes sociales y nuevas plataformas.

A partir de la pandemia por COVID 19, muchos talleres tuvieron serios problemas, ya que no podían vender en el centro debido a la cuarentena y a que no había transporte. Debido a ello muchas artesanas se vieron en la necesidad de buscar otros espacios y medios por los cuales vender y dar a conocer sus artesanías. Durante la pandemia la mejor opción para esto fue el internet.

Estela (2024) comenta que no sabían dónde vender y casi no había trabajo. por lo que decidieron empezar a vender por internet, primero en el Facebook y luego en otras plataformas, aunque no especificó en cuáles.

De esta forma diversos talleres de San Ildefonso comenzaron a abrir páginas de Facebook, de hecho, se pueden encontrar actualmente diversos talleres, así como hacer encargos con estos mediante el Facebook. En dicha plataforma se buscó mostrar el trabajo del taller y realizar ventas a otras partes.

Empezamos a vender las monitas por las redes, incluso ya se van a otros estados y países. Y ya ahí pues tenemos nuestro guardadito, de hecho, ese dinero no lo contamos para los gastos de la casa es sólo para emergencias, como un ahorro [...] a veces en las redes hacen pedidos más grandes y pues ya entre todas le echamos o incluso vamos a otros talleres y pedimos ayuda; que ellos hagan unas cosas y nosotras otras. (Estela, 2024)

También es posible observar que ya hay venta de muñequitas en Amazon u otras plataformas de ventas online. Si bien hay marcas como Alkimia Inc, las cuales son empresas registradas en EEUU y que lucran con textiles artesanales de algunos pueblos originarios; también podemos encontrar algunas muñecas que

son vendidas por algunos artesanos y talleres de Amealco, principalmente de Santiago.

La incorporación de las artesanas a las ventas mediante el internet no ha logrado desplazar el ir al centro a vender sus piezas. Es una herramienta que les ayuda a tener cierta seguridad, sobre todo en las ocasiones que es más difícil la venta en el centro o por otras razones, pero no ha logrado sustituir el proceso el proceso de ir al centro a vender.

Por otra parte, se ha comenzado a disputar otros espacios en los que marcas e intermediarios tenían el control, si bien dentro de San Ildefonso aún no es tan sólida la venta de artesanías por medio del internet como en Santiago, las artesanas de San Ildefonso se encuentran poco a poco ingresando a estos espacios.

Externos

Una vez explicados algunos rasgos o elementos que se pudieron identificar que forman parte del control de la comunidad. Vamos a explicar los elementos externos. Este segundo cuadro muestra elementos o rasgos culturales los cuales el poder, en una relación asimétrica con la cultura subalterna ha enajenado, suprimido o impuesto. Son elementos sobre los cuales la cultura subalterna ha perdido o no tiene poder de decisión (cuadro 2):

Cuadro 5
Decisiones externas sobre elementos culturales

Enajenación	Supresión	Imposición
Uso de la identidad étnica	Conocimiento de la iconografía clásica	Espacios de comercialización
Propiedad intelectual de la artesanía textil principalmente de la muñeca	Invisibilización de las artesanas o creadoras	Algunos elementos iconográficos

Intermediarios	Lazos comunitarios	Diseños
Espacios de venta		Precios

Elaboración propia

3.6.4 Enajenación

Algunos elementos culturales que son propios de la comunidad o que han sido apropiados por ésta, se ha entrado en una dinámica de extracción sistemática por parte del Mercado y Estado con el fin de volverlos comerciales o símbolos propios.

3.6.4.1 Uso de la identidad étnica y propiedad intelectual de las artesanías textiles

Si bien como tal la identidad del artesano no se ha enajenado por completo, algunos elementos identitarios si se han visto envueltos en un proceso de apropiación por parte del poder estatal y comercial. Una de las expresiones más fáciles de identificar que se enfrenta a esta enajenación es la muñeca lele.

Si bien se dirá que la muñeca lele no es originaria de la región, lo cierto es que fue un elemento que se introdujo con el fin de que las artesanas mazahuas y otomíes lo elaborarán y el cual ya se ha apropiado por las artesanas, tanto así que lo identifican como una carta de presentación de su cultura. No por nada ellas perciben que el turismo viene por ellas, después de las giras que ha hecho por el mundo.

Uno de estos fenómenos de uso e intento de enajenación de la identidad ñaño de las artesanas; fue justo la gira de lele, las cuales se llevaron a cabo en el 2019 y 2023, después de su nombramiento como patrimonio. Dichas giras tenían la finalidad de llevar una versión gigante de lele para promover a Querétaro como un destino turístico. En 2019 la gira se llevó a cabo en Madrid, Londres, Shangai, Sidney, Chicago, San Francisco, Los Ángeles, Toronto y Montreal. Mientras que en el 2023 la gira se limitó a ciudades de los Estados Unidos.

Estas giras fueron muy mediatizadas. En los distintos medios de comunicación se hablaba de lele como la embajadora de la entidad queretana en distintos países e incluso como la embajadora de México. También se le nombraba como la muñeca del pueblo de Amealco: sin mencionar a la cultura ñañhö ni a las comunidades de San Ildefonso y Santiago. También como un juguete ancestral mexicano. En los medios principalmente se señalaba como un símbolo de la identidad estatal o representativo del estado, el cual cargaba la riqueza cultural de Querétaro; incluso lele tenía la tarea de dar a conocer el Estado de Querétaro en el extranjero, así como los atractivos de la entidad. *“La visita responde a un impulso a las tradiciones y turísticas mexicanas en la zona”* (Reyes, 2023).

Es así que la muñeca, un elemento cultural apropiado por las artesanas, es ahora un símbolo de la identidad estatal queretana, así como la punta de lanza mediante la cual se ha buscado hacer campañas de captación de turismo que beneficie económicamente a Querétaro y principalmente a la capital.

Junto a este proceso en el cual el Estado utiliza a la muñeca como un símbolo de la identidad estatal, el mercado comienza a utilizarla como una pieza más del amplio repertorio de las “artesanías mexicanas” uno de los tantos souvenirs del turista, es así que se comienza a insertar a una dinámica de mercado en la cual se comienzan a consolidar marcas y las artesanas se ven inmersas en dinámicas económicas asimétricas. Esto se vió claramente en las boutiques eventos, mediante la negación de que esos elementos culturales fueran otomíes y con la exaltación de decirle “artesanía mexicana” o “artesanía queretana”.

No es de esperarse que un sinfín de marcas, boutiques vendan la misma muñequita al triple de precio del que puede ofrecer una artesana o que maquiladoras realicen producciones en serie y así poder vender el doble de económico una muñeca a diferencia de las artesanas.

De esta forma se deja de reconocer a la muñeca como un elemento cultural de las artesas y además se les quita poco a poco poder de decisión sobre éste, ya que siendo un símbolo representante de la identidad estatal, poco a poco se cristaliza y de esta forma se impone una forma de representarla y de venderla.

Este elemento actualmente se encuentra en disputa por seguir formando parte del patrimonio heredado de las artesanas o pasar a ser parte de la identidad

estatal. Es importante señalar que la dicha disputa no es visible a simple vista ya que se da en la cotidianidad de los actores, sin embargo, hay elementos que nos permiten identificarla.

Uno de estos elementos es el hecho de que lele siendo una representante de la identidad estatal pero también de la identidad étnica de las artesanas. A estas últimas se les restringe su venta e incluso no se les apoya brindando espacios para que ellas vendan estas piezas, en cambio el estado apoya a marcas, a Amazon, a Liverpool o incluso a boutiques para que las comercialicen.

Yo siento que el gobierno de Querétaro es algo racista, porque si presume a la muñequita, pero a nosotras nos excluye, usan nuestra imagen, pero no nos quieren en el centro [...] no nos dejan vender luego en el centro que por que demos mala imagen. (Leti 2023)

Yo siento que este gobierno y los pasados son muy racistas, no apoyan a los artesanos, presumen nuestros bordados, pero a nosotras no nos quieren ni ver, como que nos ven por abajo como inferiores. (Aida, 2023)

El discurso del Estado, es el de exaltar ciertos elementos culturales pertenecientes a la cultura ñañhö, pero desarrraigado de las artesanas y mostrando una visión depurada y lista para el mostrador de Liverpool. Todo esto ha traído una serie de disputas por la propiedad intelectual de lele. Debido a la gran promoción que tuvo después de su patrimonialización, distintas marcas buscaron registrar a lele como propiedad intelectual suya e incluso el Estado de Querétaro busco dicho nombramiento.

Para el 2019 empezó a existir un conflicto en torno a la propiedad intelectual de la muñeca lele, ya que una serie de particulares buscaron patentarla como propiedad propia e incluso patentar el bordado para su comercialización. Sin embargo, para el 2020 el ejecutivo del Estado de Querétaro consiguió el registro de la muñeca. El registro se realizó con la finalidad de organizar festivales y eventos culturales. Sin embargo, los artesanos locales no tienen injerencia en el registro y aun el sector público y privado no han

consolidado un registro (Hernández, 2021). Si bien todavía no existe un registro (2024) la tentativa de registro está y en ninguna de ellas aparecen los artesanos ñaño.

Este elemento ha sido enajenado ya que cuando el estado decide hacer uso de la identidad ñaño, como un elemento de identidad estatal. Cristaliza la cultura, es decir prepara toda una puesta en escena de lo que es otomí o más allá de eso lo que es la cultura queretana y lo que no es. Se crea una especie de traducción de la identidad étnica de las artesanas, la cual es más útil para los intereses del proyecto gubernamental. Lele es el elemento sobre el cual es visible dicho fenómeno, lele ya no es la muñeca de las artesanas ñaño, sino que se vuelve la embajadora de Querétaro en el mundo, la representante del estado y esto implica que su estética y su significado deban tener ciertas características y limitantes las cuales beneficien a los grupos de interés. Restringido así la capacidad de transformación en todos los sentidos de la muñeca por parte de las artesanas. Este elemento que para las artesanas concentra emociones, orgullos, significados y una especie de credencial de presentación de su cultura, es folklorizada, cristalizada y mercantilizada. No se vuelve más que una patente, la cual el mercado y el Estado disputan.

3.6.4.2 Espacios de venta

Existe elemento cultural el cual están relacionados con un espacio. En un principio esté espacio se impuso como una forma de terminar con el ambulantaje de las artesanas se creó el Centro de Desarrollo Artesanal Indígena (CEDAI). El CEDAI se ubica en la calle Ignacio Allende sur número 20. Este edificio fue fundado en el 2015, en su interior contaba con el museo de la muñeca. La finalidad oficial de este espacio, era el de promover la artesanía del Estado, pero sobre todo era un lugar en el cual se les prometió a las artesanas y artesanos ñaño y en el cual iban a tener espacios de venta, creando una especie de mercado de artesanías. Esto Debido a que a las artesanas se les lleva prometiendo un mercado donde puedan vender desde hace unos años.

Algunas artesanas mencionan que Kuri el actual gobernador se reunió con ellas antes de entrar y en los primeros años, con el fin de conseguir alguna

solución a los espacios de venta. Ellos les comentaron que para eso estaba el CEDAI y además les prometieron la construcción de un mercado, promesa que según las artesanas siempre han hecho y nunca han cumplido. La solución del gobierno era que ellos (gobierno) les iban a buscar una casona en el centro para que vendieran, pero que corría por la cuenta de los artesanos los mantenimientos de la casa, la restauración y si el espacio era rentado a un privado, el pago de la renta. cosa que resultaba imposible para muchos artesanos ya que viven al día. Así que el único espacio que queda y que se llegaron a apropiar algunos artesanos fue el CEDAI.

La artesana Dora (2023) nos comentó que este espacio se inició con 40 familia de artesanas todos indígenas²⁵. Sin embargo, actualmente señala que ya se fueron los indígenas de ese espacio.

Por su parte las artesanas mencionan que el CEDAI es usado principalmente como bodega, ya que ahí no se vende y el turismo no llega hasta allá. Los pocos puestos de artesanas ñañhö que hay en el edificio son de mujeres grandes de entre 80 años o más y las cuales difícilmente hablan español.

La señora Dora (2023) señalaba que hay quienes dicen que ese espacio ya sólo se usa como bodega, ya que son pocos los que todavía abren. Esto se debe a que la gente no va al lugar ya que está mal ubicado. La ubicación está muy escondida y es poco llamativa, además luego la gente piensa que cobran por entrar o no saben que es el lugar y decide pasar de largo. Esto se complicó ahora que ya se quitó el museo de la muñeca. Esta fue la principal razón por lo que los indígenas se fueron, porque no vendían. Otro de los problemas es que no le dan difusión al lugar, mencionó que hay más difusión por parte de universidades privadas como el Anáhuac y el Tec. de Monterrey, que de los mismos encargados del lugar. Ella identifica que la falta de apoyo por parte del gobierno, es por los intereses políticos, ellos ya ni siquiera se encargan directamente del espacio, delegaron esa responsabilidad a una asociación civil. Las universidades privadas hacen más por el centro que el gobierno y la asociación.

²⁵ Se usará el término de indígenas ya que es el término con el que la señora Dora se refirió a las artesanas ñahñö

Debido a que se delegó y las artesanas ocupan este edificio como bodega, poco a poco se han venido quitando espacios a los artesanos ñañhös y se les han otorgado a emprendedores y personas que quieren posicionar un producto artesanal, como jabones, nieves, café etc.

Dora (2023) mencionaba que actualmente han llegado artesanos y emprendedores ahí que son de otras partes, por ejemplo, ella viene de Guerrero de una ciudad cercana a Taxco y vende joyería. Otro chico es de la ciudad de Querétaro y vende chocolate artesanal que él mismo hace y trae de Oaxaca. Otro de sus vecinos trae artesanías de chiapas, hay otro emprendedor que vende su marca de café de Oaxaca. Dora (2023) aseguraba que todavía habían muchos espacios dentro del centro que se podían ocupar y que ya no necesariamente se requería que fueras indígena o que se les dieran a indígenas para ocuparlos. También reconocía que a veces muchos de los espacios eran dados a los cercanos de la asociación que se encarga de administrar el espacio.

Las artesanas del Centro histórico reconocían que tenían a un conocido o familiar que tenía espacio en el CEDAI y por lo general se ha venido usando de bodega y no sólo para los que tenían espacio sino también para otros artesanos que andaban en el centro. Sin embargo poco a poco les han quitado lugares y ya no pueden pedir uno ya que les mencionan que los espacios ya están dados y que no hay espacio. De esta forma el CEDAI se ha vuelto un espacio sobre el cual la asociación civil, que por cierto se encuentra ligada al gobierno del Estado de Querétaro, tiene pleno control de quien puede hacer uso del espacio y bajo qué términos; desalojando y cerrando la puerta a artesana y artesanos los cuales ya tenía una dinámica de uso del espacio.

Por otra parte, como ya se mencionó el centro histórico más allá de ser un espacio de venta es un lugar históricamente construido y habitado por las artesanas. Y que está fuertemente limitado por parte del gobierno del Estado. Es en este espacio donde hay una lucha constante. El estado constantemente ya sea a través de las leyes o la fuerza pública retira a las artesanas. Sin embargo, ellas regresan y se niegan a retirarse. A pesar de ello, quien el poder de dictar cuando no, cuando sí y cómo se debe usar las plazas públicas recae en el gobierno, el cual tiene un grado de control sobre este espacio que ha sido

históricamente habitado por las artesanas. Si bien se puede decir que el centro histórico es un espacio público y por lo tanto el Estado tiene todo derecho sobre ellos. La realidad es que aquí se puede observar una yuxtaposición compleja. Ya que, si bien el Estado tiene la jurisdicción sobre ellos, las artesanas tienen emociones hacia este espacio, forma parte del circuito de creación textil y es un espacio importante en las cuales muchas han aprendido y reproducido el quehacer textil por mínimo dos generaciones. En pocas palabras se puede considerar como un elemento que forma parte de su cotidianidad y cultura. En este sentido el centro es un lugar el cual no es totalmente propio, ya que es un espacio público, de la cultura de las artesanas ñaÑhö, si la trastoca y los miembros de dicho grupo la sienten parte de sí mismo.

Por otra parte, otro espacio de venta son las redes y el mundo digital. Muchas artesanas, que como ya se mencionó venden dentro de la red, lo hacen a través de plataformas como Facebook. Sin embargo, parte de las artesanías textiles de dichas comunidades también son exhibidas en Amazon o mercado libre. Las artesanías que son exhibidas en esta plataforma no son directamente de las artesanas. Pertenecen a maquilas chinas o a marcas estadounidenses y mexicanas que se dedican a vender artesanías textiles mexicanas. Por otra parte, en el 2017 el gobierno del estado creó la marca "Auténtica" con el fin de comercializar tanto en la tienda Liverpool y Amazon artesanías "queretanas". Actualmente la Casa Queretana de la Artesanía comercializa productos artesanales por medio de dichos espacios, pero ningún artesano forma parte de esta dinámica de venta.

Tras el conflicto con el desalojo de las artesanas en el centro histórico llevado a cabo por el gobierno municipal a finales del 2024. El CEDAI se reestructuró y renovó, actualmente se le conoce como el Mercado Artesanal. Si bien hay artesanos otomíes, los locatarios son muy variados. Puedes encontrar desde emprendedores que venden café, chocolate de Oaxaca, vendedor de pomada o shampoos artesanales, hasta artesanas otomíes y nahuas. Sin embargo, uno de los hechos más relevantes es que en el nombre se le quitó el término indígena y se dejó Mercado artesanal. El mercado tiene poco y aun no se sabe en qué deparará este nuevo espacio.

3.6.5 Supresión

La supresión hace referencia a elementos culturales que por la coacción de los dominantes se han ido suprimiendo de la cultura subalterna, en el caso de la artesanía son difíciles de identificar sobre todo porque hay toda una generación que no recuerda muy bien como era antes y justamente este es uno de los principales elementos que se han suprimido y por el cual se comienza.

3.6.5.1 Conocimiento de la Iconografía clásica y memoria

Dentro de la comunidad existe un poco de olvido de los saberes de los abuelos o abuelas. Hay cosas que se les suele preguntar y en ocasiones suelen mencionar que eso lo saben bien los viejos, el problema es que ya quedan pocos viejos. *Hay cosas que se van dejando, sobre todo porque a los jóvenes ya nos les gustan*” (Estela,2024). Unos de estos elementos ha sido el conocimiento de lo que significan o representan cada uno de los patrones del bordado se han ido perdiendo.

El olvido suele estar relacionado sobre todo por el divorcio que existió en un tiempo entre la cultura y la juventud. Si bien actualmente se ha comenzado a reivindicar el ser parte de esta cultura, durante un tiempo se olvidó de sus tradiciones debido a la discriminación que algunos integrantes de la comunidad y sobre todo los jóvenes resentían. Debido a ello una parte importante dejó de aprender los saberes y conocimientos de la comunidad; provocando que estos se quedaran delegados como conocimiento de los más grandes. Actualmente muchos de estos se han perdido debido a que los viejos se van muriendo.

Es importante mencionar que las culturas originarias en México, han estado constantemente asediadas por el proyecto del nacionalismo mexicano, el cual durante un tiempo buscó la homogeneización de la nación: la mestización del país. Durante mucho tiempo incluso se vio al “indígena” como una amenaza al desarrollo y modernización de la nación, así como un lastre y una problemática. Se borró del proyecto del país al “indígena” y sólo quedó el “indio” prehispánico que daba identidad y legitimidad al Estado moderno mexicano, el cual era el heredero de lo mejor de Europa y lo mejor de Mesoamérica (Warman, 2022). Esta perspectiva trajo consigo una discriminación estructural hacia las

comunidades originarias cimentada en la necesidad de homogeneidad identitaria y poblacional. Dicha discriminación y marginación trajo consigo la ruptura durante mucho tiempo entre algunos jóvenes de las comunidades originarias y su cultura madre, fenómeno que es claramente visible en San Ildefonso, y el olvido de saberes y conocimientos, como la iconografía del bordado ñañhö. La relación asimétrica entre la cultura dominante y la cultura ñañhö, abonó a la supresión de elementos importantes que configuraban la identidad de la comunidad. Con ello también vino el desuso del traje típico por jóvenes, ya que quien usaba éste constantemente era señalado y el abandono de la artesanía textil por algunas jóvenes de la comunidad.

Es común que cuando se les pregunta a las artesanas si tiene algún significado el bordado, ellas te mencionen que ellas ya no conocen el significado. Los que saben de eso eran los de antes o los abuelos, que sí había antes gente que sabía leer el bordado pero que ya no hay. También comentan que ya es difícil encontrar en la comunidad alguien con edad para que lo recuerde. Sin embargo, menciona que parece que se inspiraban en los animales que había alrededor, pero que el significado ya no lo recuerdan.

Parte de los saberes se han olvidado de la comunidad, están fuertemente ligados al olvido por parte de la juventud sobre todo a su temor a ser discriminados, a ser categorizados como indígenas o al buscar encajar en una vida más “moderna”. A la par actualmente el turismo ha traído consigo que algunas personas de la comunidad reinventen el significado del bordado con la finalidad de que sea más atractivo a la comercialización. Dando pie a una coyuntura importante en la memoria del sentido y significado del bordado.

3.6.5.2 Supresión de la artesana

Una parte importante que genera la relación asimétrica entre Estado, mercado y las artesanas, es su invisibilización. Gran parte de sus artesanías son tomadas tanto por el Estado como por marcas textiles o el mercado como bordados mexicanos. De hecho, para el gobierno las artesanas sólo se vuelven una parte fundamental cuando forman parte de eventos o notas periodísticas en las cuales se hable sobre apoyos gubernamentales que se les da a la “población indígena”.

Por su parte a las artesanías se les reconoce como artesanías queretanas, artesanías del Estado o en su defecto artesanías mexicanas. Invisibilizado que pertenecen a la cultura de la que proceden. Así mismo se invisibiliza, al ser vendido en algunos espacios boutiques o en tiendas pertenecientes al gobierno de Querétaro, ya que en estas tiendas no aparecen los nombres o hacen referencias a las artesanas como colaboradoras o creadoras de estas piezas.

Si bien es común dentro de las transacciones dentro de un modelo capitalista haya una invisibilización del creador y los procesos de producción de una mercancía. Dentro de la artesanía lo que se da es una invisibilización sistemática de las artesanas y la cultura a la cual pertenece este rasgo cultural. Existe una apropiación por parte del estado y marcas comerciales de la artesanía textil. Esta especie de fagocitación es visible en dentro a partir de una serie de fenómenos que se pudieron apreciar a lo largo de la investigación.

En un primer lugar se pudo observar la negación de las artesanas en los espacios públicos. Es decir, las artesanas son removidas de algunos espacios. Actualmente se han llevado varios operativos para que las artesanas que ocupan las principales plazas del centro histórico como la Plaza de Armas y el Jardín Zenea, sean removidas por la fuerza. El último intento de esto se llevó a cabo en octubre del 2024. Las artesanas suelen ser retiradas de la vista del público y del visitante. Incluso ellas señalan que se les ha comentado que son retiradas por que dan una mala imagen. Si no son retiradas se les recluye en las periferias del centro histórico en aquellos espacios donde son poco vistas.

Por otra parte, en los puestos de artesanía que hay en el centro ellas mismas señalan que muchos de los dueños de los puestos no son parte de sus comunidades e incluso no forman parte de las dinámicas que sí forman parte los artesanos que vienen de las comunidades de Amealco.

Por último, el Estado suele beneficiar a boutiques y marcas que no son parte de la comunidad, por lo general pertenecen a diseñadoras y diseñadores que crean sus piezas intervenidas por bordado otomí. La Secretaría de Turismo del Estado, así como los distintos organismos gubernamentales, suelen visibilizar e impulsar a las marcas formadas por emprendedores, diseñadoras o diseñadores que a los propios artesanos. Estas marcas son las que representan al Estado en ferias

de artesanías, festivales y demás eventos. En pasarelas de moda tanto privadas como del Estado, se suele exaltar a las diseñadoras que intervinieron sus piezas con algún bordado, pero por lo general no hay ninguna artesana entre el público o no se menciona la labor de estas. De las pasarelas presentadas entre el último semestre del 2023 y el primero del 2024, sólo en una edición de la pasarela llamada *Nthoki 'Ye fot'se* se presentaron entre el público artesana que ayudaron a colaborar con diseños presentados. A pesar de ello este reconocimiento fue sólo una mención y un breve aplauso. Aunado a esta falta de reconocimiento, por lo general no se suele mencionar las comunidades o incluso la cultura a quien pertenecen estas expresiones textiles. Cuando se refiere a estas expresiones sólo se dice que es artesanía mexicana, artesanía queretana o de la región de Querétaro.

A partir de todo esto podemos observar que ante el ojo público se busca suprimir la identidad ñañhö, así como a sus actores. Esto se vuelve un ejercicio sistemático de apropiación de elementos como textiles, palabra o partes de la identidad ñañhö por parte del Mercado y los gobiernos municipales y Estatales; a pesar de la supresión de la cultura y los actores de la cultura la cual es heredera de esos elementos culturales.

Este proceso se da por medio del desalojo forzado y violento de artesanas y artesanas del ojo público. Por el intercambio de artesanas por diseñadoras o diseñadores, marcas y emprendedores (mestizos) que comercializan con la artesanía en los espacios públicos y boutiques. Por último, la enajenación sistemática de distintos elementos culturales como diseños de bordados, palabras etc. Con el fin de crear elementos representativos de la identidad estatal usados como símbolo o eslogan de Querétaro ante el ojo público, dar legitimidad al Estado y atraer turismo.

3.6.5.3 Lazos comunitarios

Antes de iniciar este apartado es importante mencionar que los lazos comunitarios como tal no se han suprimido en su totalidad, ya que van más allá de las relaciones formadas por artesanos y talleres. Existen otras expresiones culturales como por ejemplo la religión o fiestas en las cuales podemos observar

fuertes lazos. Sin embargo, las relaciones entre artesanos también se han visto trastocadas tras ciertas prácticas y dinámicas principalmente en el entorno de competencia mercantil ha traído consigo una serie de enemistades.

Estas enemistades poco a poco han venido fragmentando relaciones al interior de la comunidad guiadas por envidias o por simplemente actitudes de algunas y algunos artesanos que tiene por finalidad conseguir una mayor venta de sus productos. Si bien algunas artesanas, señalan que realmente entre ellas no son muy unidas²⁶:

[...] Por lo general trabajamos solas, casi no nos juntamos con otras, cada quién en sus cosas. Aunque hemos intentado crear algo sobre todo para que el gobierno nos haga caso, pero es difícil [...] luego hay personas que tienen sus intereses o no se llegan a acuerdos y no se termina haciendo nada (Estela, 2024).

Algunos talleres se llevan bien con otros, incluso se piden apoyo cuando son producciones muy grandes, por medio de acuerdos comerciales. Sin embargo, también hay comentarios o actitudes en las cuales artesanas relegan o ven con malos ojos a otros. Se suele mencionar que estas otras artesanas no realizan el trabajo o que inventan significados sobre el bordado sin siquiera trabajar este o (uno de los comentarios más comunes) se les menciona que son revendedores o simplemente se menciona a estos artesanos como personas foráneas que no son parte de la comunidad. De igual forma los artesanos que tienen relaciones o apoyos gubernamentales, en ocasiones suelen ser percibidos como personas que se aprovecharon de alguna de las organizaciones anteriores y se vendieron a los políticos. Suele haber en ocasiones algo de desdén hacia ellos, aunque nunca llega a ser algo muy visible ni muy grave.

Es importante señalar que, si bien existe un poco, este rechazo ha llevado a erosionar relaciones internas por parte de talleres y artesanos.

A pesar de ello a mediados y finales del año 2024 los artesanos han sido acosados de forma más intensa por parte del gobierno municipal y estatal; esto ha traído consigo una re unificación por parte de los artesanos, así como la

²⁶ El hablar que no son muy unidas hacen referencia a otras artesanas o talleres familiares que no forman que no se relacionan con su taller.

búsqueda de consolidar una organización que les ayude a defenderse. Esto es reciente por lo que es difícil prever en qué terminará todo esto. De igual forma es difícil visualizar si en lugar de verse cada vez más erosionadas las relaciones entre los artesanos terminan pasando todo lo contrario.

3.6.6 Imposición

En el proceso de control cultural hay elementos culturales que son impuestos por parte de la cultura hegemónica y los cuales pertenecen al grupo dominante o a la percepción que este grupo tiene de lo que debe ser el otro. Un ejemplo de ello ha sido el aprender y hablar el idioma español a pueblos originarios.

3.6.6.1 Espacios comerciales y precios

El Espacio es uno de los principales problemas que atraviesan las artesanas a la hora de vender sus piezas, así como también es uno de los principales espacios que se les restringe. Por un lado, no se les permite estar en el centro histórico.

Cuando se inició el trabajo de campo se les limitaba el tiempo de estancia a 20 minutos, Aida (2023) mencionaba que les decían que era porque estaba mal el ambulantaje y que si querían ellos (los gobernadores y presidentes municipales) se encargaban de buscarles una casona en el centro para rentar y poner el mercado artesanal. Sin embargo, los artesanos se encargarían de remodelarla, darle mantenimiento y pagar el alquiler. Aida comentaba que a pesar de que vieron la posibilidad los montos de dinero que les planteaba el gobierno eran muy altos, ni entre todos los artesanos podrían financiarlo.

Aunado a ello las artesanas siempre señalaban que a pesar que les decían que era por cuestión del ambulantaje, en ocasiones se les llegó a escapar o los mismos inspectores les mencionaron que la razón que no las dejaban vender era porque “dan mala imagen”.

Nos dicen que en el centro no podemos vender qué porque es ilegal el ambulantaje [...] ellos nos dicen si quieren váyanse a las orillas del centro o al Jardín Guerrero. Pero pues eso es centro no entendemos, más bien que no quieren que la gente nos vea (Artesana de Santiago vendiendo en el Jardín de la Corregidora, 2023).

Esto molestaba a las artesanas²⁷ debido a que ellas mencionaban, que esta era su tierra y que estaban incluso mucho antes que muchos de los que vienen de fuera que son dueños de los locales. Encontraban ofensivo que no se les permitiera vender en “*mi tierra*”.

Por otra parte, se las mandaba al CEDAI, sin embargo, mencionaban que este espacio estaba olvidado “*nadie va para allá*” y que la mayoría de los espacios ya estaban dados e incluso a personas no indígenas.

El espacio de venta es limitado, por un lado, se busca que las artesanas venden en espacios establecidos; sin embargo, por lo que se logró ver y lo que mencionan las artesanas, pareciera que tanto el mercado como el Estado lo que buscan es que las artesanas no sean las figuras públicas que venden dichos productos. Esto se puede ver claramente cuando financian, así como llevan a ferias o pasarelas al interior de la república o internacionalmente a marcas de artesanía textil principalmente creadas por personas mestizas y las cuales son la cara directa del producto, de igual forma en las pasarelas se suele llevar a las diseñadoras como representantes e invisibilizar a las artesanas.

Es por eso que las artesanas tienen limitantes al acceder a ciertos espacios, limitantes determinados por el estado quien está dictando de qué espacios y dinámicas pueden las artesanas formar parte y de cuáles no.

Por otra parte, dentro de estas dinámicas asimétricas también podemos apreciar que existe una especie de imposición sutil en los precios de las artesanías. Si bien en este aspecto ni el estado o el mercado pareciera que tiene una intervención directa, es visible la influencia que estos tienen. Por una parte al restringir los espacios de venta, como lo es el centro histórico y el CEDAI. Las artesanas sienten que constantemente tienen que malbaratar su trabajo por esta razón.

Cómo nos ven en la calle no nos compran al precio, nos regatean. Tal vez en otro lugar o en el CEDAI no nos regatearían, pero allá luego no va nadie, aquí regateado,

²⁷ Esto sólo se les escuchó decir a las artesanas provenientes de amealco y otomíes, las artesanas nahuas y mazahuas no decían esto.

pero tenemos la venta asegurada (Artesana de Santiago en el centro de Querétaro. 2024).

Luego regatean mucho en el centro, yo no les vendo a los que regatean, pero como tengo diseños diferentes a los de los demás puedo porque ya sé que van a regresar porque por ejemplo una lele de la brujita o de diablito con nadie más la van encontrar, pero hay otras personas que no pueden hacer lo mismo y tiene que regatear otras viven al día y pues también [...] Yo pienso que parte del regateo es porque no se nos ve bien, se nos ve en el piso, porque no nos dejan sentarnos en bancas y que nos estamos moviendo, yo creo pero no sé. pero mire que otra cosa sería si luego a los locales la gente no le regatea, ve las tiendas y lo pagan a lo que es y a ellos no les dicen déjalo más barato. (Estela, 2024).

Por otra parte, los intermediarios también juegan un papel importante en este hecho ya que suelen ir a las comunidades comprar las piezas extremadamente baratas y venderlas ya sea o a precios baratos o más caros.

Luego viene los revendedores de fuera compran a 80 pesos la tira bordada u otras piezas, y pues ya lo venden allá [Querétaro] al doble, pero bueno uno que hace uno no puede ir a vender allá. (Magdalena, 2024)

Hay también tenemos que regatear luego por los revendedores, vienen y compran acá bien barato [San Ildefonso] y pues luego uno no es competencia por que a veces venden más barato que nosotras y pues nos tenemos que bajar de precio [...] luego les decimos aquí en el pueblo que no malbaratar el trabajo, pero pues es difícil [...] sobre todo porque en la comunidad nunca te van a querer pagar el trabajo bien. (Estela, 2024).

Las artesanas suelen percibir que hay cierta marginación derivado del espacio de venta y los intermediarios. En este sentido las condiciones tanto espaciales como de precios se les suelen imponer ya que ellas no tienen poder de decisión sobre estos factores simplemente se amoldan y aunque artesanas como el del taller de las Queretanitas puedan hasta cierto punto ofrecer una resistencia a estas condiciones, esto no es así para todas ya que depende de su situación

particular, si forman parte de un taller, si van solas al centro, si al momento de vender viven al día etc.

3.6.6.2 Algunos elementos iconográficos y diseños

En la actualidad, a raíz de lo que las artesanas mencionan, se sabe que hay distintos talleres impartidos principalmente por la Casa Queretana de la Artesanía. Estos talleres se les brinda de forma gratuita a las artesanas. Ellas mencionan que los talleres les enseñan a vender sus productos, así como diseños, que se les menciona, son más atractivos para el turismo.

Por ejemplo, les han enseñado a hacer cubrebocas a raíz de la pandemia de coronavirus, así como servilleteros y cojines entre otras piezas. Durante la estancia de campo no se conoció a artesanas de San Ildefonso que participaran en dichos talleres, las principales eran de Santiago. Sin embargo, ellas señalaban que los talleres eran para las artesanas otomíes en general.

Esto trae consigo cierto problema ya que aunque tanto Santiago y San Ildefonso son comunidades otomíes, estas tiene su particularidades culturales. En San Ildefonso es fácil observar como hay un gran orgullo por los patrones y estética de bordado que ahí se realiza.

Este bordado es de aquí y es nuestra identidad y la forma que nos identifican de que somos de aquí del pueblo de San Ilde. (Estela, 2024)

El bordado de Santiago es diferente al nuestro, el nuestro tiene muchos años y viene de los de antes desde mi mamá, mi abuela. (Artesana de San Ildefonso vendiendo en el centro de Amealco).

Por parte de las artesanas de San Ildefonso si existe una diferenciación con el bordado de Santiago. Por su parte los talleres pasan por alto esta diferenciación y buscan que exista una homogenización de los elementos iconográficos del bordado y los diseños.

En los talleres pues nos enseñan a ponerle precio a las cositas que hacemos, a que diseños usar para que sea más atractivo para el turista [...] Por ejemplo, nos dicen

que pongamos flores grandes y muy coloridas con ciertos diseños o que hagamos servilleteros a lele o cojines que es lo que más se vende y puede ser más atractivo (Artesana de Santiago vendiendo en un local dentro de los portales del centro de Amealco).

En los talleres pues dicen que te dicen como hacer las piezas usar más para vender mejor (artesana de Santiago en el centro de Amealco)

Por su parte durante el trabajo de campo se pudo observar dos piezas (huipiles) que eran un tanto diferentes, solían tener flores muy grandes, las cuales ocupaban la mayor parte de la artesanía y eran multicolor. Estas piezas las comercializaban artesanas de Santiago en el centro de Amealco.

Se podría decir que existe una especie de intento de estandarización de la artesanía, la cual sea más atractiva para el mercado turístico, creando una serie de diseños y elementos iconográficos. Sin embargo, no existe la evidencia suficiente para afirmar esto. Lo que sí se pudo observar es que en algunos eventos públicos como pasarelas, ferias o festivales los textiles otomíes se presentan como artesanía queretana omitiendo totalmente a la cultura otomí, incluso es poco usual encontrar artesanos en dichos eventos. También algunas artesanas han mencionado que se ha intentado “enseñar nuevos diseños” a partir de algunas instancias gubernamentales. Parte del peligro de esta inserción, sobre todo si se hiciera de forma sistemática, es que se prioriza una estética dirigida al turista, pasando por alto la identidad y el uso cultural de la artesanía textil otomí. Si bien en el presente trabajo no existe evidencia suficiente para afirmar que este fenómeno se esté llevando a cabo esto no implica que no se pueda llevar a cabo en algún momento.

3.7 Discusión Final

Durante esta investigación se pudo dar cuenta de una serie de cuestiones. Con la búsqueda, por parte de los gobiernos, de fomentar el desarrollo local y sostenible; el turismo se ha visto como una opción viable para el desarrollo de comunidades. En México se ha buscado que este tipo de desarrollo llegue a municipios, localidades pequeñas y a comunidades originarias.

La artesanía textil otomí se ha visto como una de las tantas actividades que pueden beneficiar para llevar a cabo dichos proyectos. Sin embargo, las políticas públicas que buscan hacer de la artesanía un bien turístico han ido trastocando dicho elemento cultural. Todas estas transformaciones se dan principalmente con la expansión de la industria turística y el nombramiento de la muñeca como patrimonio.

La artesanía textil sigue siendo un elemento importante dentro de San Ildefonso. Esto se pudo observar en el hecho de que gran parte de las mujeres otomíes de la comunidad señalaban que sabían hacer y hacían artesanía textil; pero además que era una parte importante para su identidad. De igual forma esta labor involucra al grueso de la unidad familiar, por lo que podemos percibir que no es un elemento cultural aislado, sino que convive con otros elementos como el idioma, la organización de la unidad doméstica, la enseñanza, entre otros. Lo que permite que la actividad y los elementos culturales permanezcan, así como también que parte de la unidad doméstica se reproduzca. Pero sobre todo podemos ver que la artesanía no sólo es un bien económico o una mercancía, sino que es carta de presentación tanto de la cultura otomí como de las mujeres. Esto se ve claramente en el hecho de que algunas artesanas incluso y pese a tener un negocio o dedicarse al hogar mencionan que hacen bordados en sus tiempos libres como una actividad para pasar el tiempo. Es así que los textiles siguen siendo una actividad importante dentro de la vida de las mujeres ya sea como una forma de aportar con dinero al hogar, cómo unas artesanas señalaban, como una forma de entretenimiento, o como una forma de acercarse a su cultura. Es importante mencionar que en el proceso de acercamiento al textil muchas artesanas después buscaban aprender su idioma, así como se empezaban a involucrar más en su cultura. También mencionan que sentían orgullo por lo que eran; de esta forma, y sobre todo en las artesanas más jóvenes, este proceso permitía revalorizar su cultura y su origen étnica, así como buscaban transmitir. No se puede decir que esto era enteramente gracias al textil, pero sí se pudo observar que este elemento como los otros eran parte de un mismo núcleo, es decir aprender el textil por lo general iba de la mano con la transmisión a las

nuevas generaciones de la cultura, con el reaprender la lengua o los saberes de los abuelos y con el orgullo de ser otomí.

Esto ha permitido que las artesanas aún conserven capacidad de decisión y control sobre elementos culturales, además de que el mantenimiento de estas prácticas y sentires culturales son la principal razón de que exista un contrapeso con las figuras externas que buscan controlar o apropiarse de la artesanía textil.

Por otra parte, ante la expansión de la industria turística, así como el uso de la artesanía como un símbolo representante de la identidad estatal y un bien mercantil, han traído consigo una especie de disputa por el uso, significado y la creación de la artesanía.

Dentro de esta disputa si bien hay elementos que las artesanas mantienen y adaptan, también se ha vislumbrado un proceso sistemático de enajenación de la artesanía por parte del mercado y el Estado.

Díaz- Polanco (2006) señala que la globalización ha encontrado la manera de aprovecharse de la diversidad sociocultural para insertarla en la dinámica del capital, mediante la exaltación de la diversidad. En este sentido este sistema busca atacar a lo comunitario creando identificaciones, las cuales el autor entiende como una identidad individualizada y sin sustento colectivo. Por lo que identidades comunitarias como las de los pueblos originarios son antagónicas a dicho sistema. Es por eso que la globalización y el capital ven la necesidad de engullir y asimilar al otro, a ese otro identidad o elementos culturales comunitarios y distintos.

Ya que el genocidio y etnocidio es inconveniente, se busca que el otro sea diluido y desaparecido. En ese sentido se crea un proceso de *etnofagía* en la cual la cultura dominante, busca devorar múltiples culturas populares²⁸ en favor de los patrones nacionales. No se trata de negar totalmente ni acabar con el otro violentamente, sino de la disolución del otro mediante la integración y la transformación y la atracción, buscando así disolver los grupos e identidades comunitarias. Este fenómeno ha sido constante desde la expansión del

²⁸ Popular entendido como relativo a lo subalterno

neoliberalismo y el surgimiento de los multiculturalismos, así como también es una dinámica global, (Díaz- Polanco, 2006).

Esto es visible en la constante exaltación de la artesanía otomí, se lleva como un símbolo representante del Estado, se realizan grandes giras internacionales con Iele como representante para atraer inversión extranjera, se transforman los diseños para que sean atractivos para el turismo. Se ha integrado poco a poco en la vida pública como símbolo del estado y en el mercado turístico trayendo consigo impacto en los procesos culturales de creación.

En este sentido, la etnofagia comienza con la exaltación de los valores, en este caso, otomíes y después poco a poco invisibilizar al otomí. Tomando la artesanía, el idioma entre otros, creando así una enajenación sistemática y buscando constantemente moldearlos; de aquí los procesos de imposición y supresión. Sin embargo, es importante mencionar que en lo local las comunidades también generan mecanismos y estrategias para preservar su cultura e identidad étnica y comunitaria, así como procesos de negociación con el Estado y el mercado turístico.

Por último, es importante señalar que el presente trabajo, es sólo un pequeño vistazo a un fenómeno complejo y que actualmente se encuentra en constante transformación. El carácter exploratorio de esta investigación deja muchos elementos en la opacidad y más dudas que respuestas, de ahí que sea importante darle continuidad y así ampliar la comprensión de este proceso.

Anexos

Anexo 1

Elementos para el análisis de la cultura

Categorías o elementos	Definición
Material	Son todos los objetos físicos ya sea que estén en un estado natural o transformados por el trabajo humano, que un grupo aprovecha en un momento dado de su devenir histórico
Organización	Son las formas de relación social sistematizadas, a través de las cuales se hace posible la participación de los miembros del grupo cuya intervención es necesaria para cumplir la acción
Conocimiento	Son las experiencias asimiladas y sistematizadas que se elaboran, se acumulan y transmiten de generación a generación; en el marco de las cuales se generan o incorporan nuevos conocimientos
Simbólicos	Son los diferentes códigos que permiten la comunicación necesaria entre los participantes en los diversos momentos de una acción. Uno de los principales códigos es el lenguaje; sin embargo hay otros sistemas simbólicos significativos

	que también deben ser compartidos para que sean posibles ciertas acciones
Emotivos	Son las representaciones colectivas, las creencias y los valores integrados que motivan a la participación y/o la aceptación de las acciones

Fuente: Guillermo Bonfil Batalla, 1988, 1991

Anexo 2

Control sobre rasgos culturales.

Elementos Culturales	Decisiones	
	Propias	Ajenas
Propios	Cultura Autónoma	Cultura Enajenada
Ajenos	Cultura Apropriada	Cultura Impuesta

Fuente: Guillermo Bonfil Batalla. 1988 p.7

Anexo 5

Danzas en San Ildefonso

Relacionadas con la iglesia principal	Otras celebraciones y en otros barrios
Danza del Santo Patrón de Hombres	La danza del barrio de Yosphí
Danza del Santo Patron de Mujeres	La danza del barrio de Tenazda
Danza de la Virgen de Guadalupe de hombres	
Danza de la Virgen de Guadalupe de	La danza del camino de Tenazda

Mujeres	
Danza de Moros	
Danza de Marchas	La danza del barrio de Xajay

Fuente: Moya y Magaña, 2013

Bibliografía

- Abello Llanos, R. (2009) La investigación en ciencias sociales: sugerencias prácticas sobre el proceso. *Investigación & Desarrollo*. 17 (1). Pp. 208-229
- Ameigeiras, A. (2006) El abordaje etnográfico en la investigación social. En Vasilachis, I. (2006) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa
- Angrosino, M. (2012) *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Anderson, B. (2016) *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arellano Hernández, A. (2014). Epistemología antropológica como conocimiento del hombre: El papel de la antropología de la tecnociencia. *Acta Sociológica* (63) 15-39.
- Azuela Flores, J. Cogco, A. (2014) Análisis de las políticas públicas de fomento a las artesanías en México. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas SOCIOTAM*. Vol. XXIV, N. 2. Pp. 9-28
- Béjar R. Rosales, H. Héau, C. Giménez G. (2005) La identidad nacional mexicana como problema político y cultural nuevas miradas. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM.
- Borja, J. (2020) Otra forma de caminar. La danza otomí de Pastoras de San Ildefonso Tultepec. *Revista Peruana de Antropología*. vol. 5 No. 6. Pp 105-117
- Borja, J. Aguirre I. (2019) De muñecas otomíes y bordados teenek. dos estudios de caso sobre extractivismo epistémico en comunidades indígenas. *Dimensión Antropológica*. Núm. 26. Vol. 77. Pp. 72-92

- Borja, J. Aguirre I. (2020) La muñeca otomí frente al extractivismo epistémico. *Entre Diversidades*. Núm. 2 Vol. 7. Pp.222-244.
- Bonfil Batalla, G. (1990) México profundo. Una civilización negada. México: Grijalbo.
- Bonfil Batalla, G. (1991) La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. IV, núm. 12. Pp 165-204.
- Bonfil Batalla, G. (1988) La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Clásicos y Contemporáneos en Antropología*, CIESAS-UAM-UIA. Núm. 86. Pp. 13-53.
- Bonfil Batalla, G. et. (1995) Culturas populares y política cultural. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Canclini, N. (2004) ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Diálogos en la acción*.
- Canclini, N. (1998) De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y sociedad*. 27. Pp 9-20
- Canclini, N. (1990) *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Canclini, N. Bonfil, G, Brunner, J. Franco, J. Landi, O.Miceli, S. (1990) *Políticas Culturales en América Latina*.
- Canclini, N. (2000) Cultura popular: de la épica al simulacro [Conferencia] https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_06_canclini.pdf
- Canclini, N. Bonfil, G, Brunner, J. Franco, J. Landi, O.Miceli, S. (1990) *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo
- Caputo, A. (2018) ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *AISTHESIS*. Núm 66. Pp. 187-2010.
- Calderón, C. (2009) Definición de los tipos de estudio. En Salinas, P. Cardenás, M. (2009) *Métodos de investigación social*. Ecuador: Quipus.
- Calleja Sordo, C. (2016) Mercantilización de la cultura en aras de ofrecer una experiencia turística estandarizada. *Reflexiones desde el caso de Cozumel México. Revista Iberoamericana de Turismo RITUR. Especial (8)*. 82-95

- Chombo, R. Romero, J. Cárdenas, X. (2018) Diagnóstico del proceso de producción artesanal de la mujer ñaño en Querétaro, México. *Revista Ciencias e Interculturalidad*. Núm 1. Vol. 22. Pp. 48-58.
- Cortez, J. (2009) Arte y Poder. *Sophia*. Núm. 6. Pp. 103-132.
- Contreras, A. (2018, 11 de octubre) Amealco recibe nombramiento de pueblo mágico de Querétaro. *El Financiero*.
<https://www.elfinanciero.com.mx/bajio/amealco-recibe-nombramiento-de-pueblo-magico-de-queretaro/>
- Cortez, J. (2009) Arte y Poder. *Sophia*. Núm. 6. Pp. 103-132.
- Contreras, A. (2018, 11 de octubre) Amealco recibe nombramiento de pueblo mágico de Querétaro. *El Financiero*.
<https://www.elfinanciero.com.mx/bajio/amealco-recibe-nombramiento-de-pueblo-magico-de-queretaro/>
- Cuevas, A. (2007) Turismo y consumo artesanal En Tlaquepaque, Jalisco, México En tres etapas del siglo XX. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIII (26). Pp. 103-125.
- Díaz-Polanco, H. (2006) El elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia. México: Siglo XXI
- Espinal, C. (2008) La(s) Cultura(s) Popular(es) Los términos de un debate histórico-conceptual. Universidad EAFIT
- Freitag, V. (2014) Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *El Artista*. Núm. 1. Pp. 129-143
- García Cuetos, M. P. (2011) El patrimonio cultural. Conceptos básicos. España: Prensas Universitarias. Universidad de Zaragoza.
- Gaméz, C. (2022, 8 de octubre) ¡Ya viene el festival nacional de muñecas artesanales 2022! Espíritu aventurero.
<https://revistaaventurero.com.mx/imperdible/ya-viene-el-festival-nacional-de-muneca-s-artesanales-2022/#:~:text=Este%20festival%20se%20realiz%C3%B3%20por,nuevos%20dise%C3%B1os%20con%20reconocimientos%20econ%C3%B3micos.>
- Geertz, C. (2003) La Interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa

- Gónzalez, C. (2018) Sobre la cultura popular: un acercamiento. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*. Núm 47. Vol. XXIV. Pp. 65-79.
- Goreau-Ponceaud, A. (2019) Colonialidad y turismo: la fábrica de las identidades y alteridades en India. *Open Editions Journals*. Pp. 1- 25
- Guerrero, R. (2015) La construcción de una identidad cultural y el desarrollo del turismo en México. *Revista Turismo y Patrimonio Cultural*. Núm. 5 Vol. 13. Pp 1019-1036.
- Hernández, O. (2024) Entre el habitus y la agencia: trayectorias de vida de un grupo de mujeres migrante ñañhö [Tesis de Maestría] Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede México.
- Hernández, D. (2021, Agosto) Lele: particulares siguen al acecho de los derechos de marca de la muñeca. *Tribuna de Querétaro*. <https://tribunadequeretaro.com/informacion/cultura/lele-particulares-siguen-al-acecho-de-los-derechos-de-marca-de-la-muneca/>
- Herrero, P. (2010) El arte como derecho. Sobre las tensiones entre arte, arte popular y el acceso a su decodificación. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Jujuy*. Núm. 39. Pp. 141-154.
- Ibarra, N. Olvera, N. De Santiago, M. (2019) Propuesta digital de diseño innovador en tres prendas de playa con estampados de bordados tradicionales de la región de Santiago Mexquititlán, Amealco, Querétaro. [Tesis de Licenciatura] Universidad Autónoma de Querétaro.
- INEGI (2021) Panorama sociodemográfico de Querétaro 2020.
- INEGI (2006) Cuaderno Estadístico Municipal de Amealco de Bonfil, Querétaro Arteaga.
- INEGI, SEDESOL, FONART (2016) Artesanos y artesanías, una perspectiva económica. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/330994/ARTESANOS_Y_ARTESANIAS_UNA_PERSPECTIVA_ECONOMICA.pdf
- Krotz, E. (2004) Cinco ideas falsas sobre la cultura. En Conaculta (2004) Antología sobre cultura popular e indígena. México: Culturas populares e indígenas

- La Jornada (2023, mayo, 28) México, lugar 28 a nivel mundial por gasto de turistas en 2022: Sectur. <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/05/28/politica/mexico-lugar-28-a-nivel-mundial-por-gasto-de-turistas-en-2022-sectur/>
- Luna, C. (2018) El arte antes del arte: la posibilidad de un arte ancestral a partir de la filosofía analítica del arte de arthur danto. [Tesis de Licenciatura] Pontificia Universidad Católica del Perú
- León Griselales, A.(2014)Vida Cotidiana, Artesanía y Arte. THÉMATA. Revista de Filosofía. Núm. 51. Pp 247-270.
- López, R. (2014) Agua, territorio, poder. Análisis de la gestión y manejos diferenciados en torno a los manantiales de San Ildefonso Tultepec, Amealco [Tesis de Maestría] Universidad Autónoma de Querétaro.
- Magaña, T. Moya, J.(2013) San Ildefonso Tultepec. Una comunidad de origen otomí. Nt'okwä. Ar hnini ar ñañhö. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Martínez, Y. (2020) Justicia, autoridad y territorio en la historia de San Ildefonso Tultepec, una comunidad ñañhö del sur de Querétaro. [Tesis de Doctorado] Universidad Autónoma de Querétaro.
- Medrano de Luna (2009) La expresión cultural de una cosa: El juguete popular. Nueva Antropología. Vol. XXII, Núm. 70. Pp. 115-142.
- Medina Hernández, A. (2011) La antropología mexicana y el indigenismo: una mirada personal. Anuario 2011. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Pp. 194-216
- Moctezuma, P. (2002) Artesanos y artesanías frente a la globalización Zipiajo, Patamban y Tonalá. México: Colegio de San Luis y Colegios de Michoacán.
- Moctezuma, P. (2018) Ingenio artesanal y desviación comercial de las artesanías en el Estado de Morelos. Alteridades. 28 (56). Pp. 109-120.
- Morillo, O. (2015) Arte popular y crítica a la modernidad. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte. Núm. 18. Vol. 11. Pp. 94-105.
- Monsiváis, C. Del Paso F. Pacheco, J (1996), Belleza y poesía en el arte popular mexicano, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Muriel, D. (2016) El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 14 (1). Pp. 181-192
- Novelo, V. (2008) La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria- *Alteridades*, vol. 18, núm. Pp. 117-126
- Novelo, V. (2002) Ser indio, artista y artesano en México espiral, vol. IX, núm. 25. Pp. 165-178
- Novelo, V. (2010, 22 de octubre) XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Artesanías y Saberes Tradicionales [Conferencia Magistral] Universidad de Guadalajara. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WgLZsOfM5MM&t=13s>
- Padrón, A. (2010) El folklore y la cultura popular tradicional. [Digitalización realizada por ULPGC]
- Prat, J. (2006) Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*. (2). Pp. 229-248
- Pérez Ruiz, M. (2013) Guillermo Bonfil Batalla. Aportaciones al pensamiento social contemporáneo. *Cuicuilco*, vol. 20, núm. 57. Pp. 115-136
- Restrepo, E. (2016) Etnografía: alcances, técnica y ética. Colombia: Envión Editores.
- Reyes, D. (2023, Mayo) Lele por el mundo: la muñeca de trapo mexicana visita Filadelfia. *T62 Filadelfia*. <https://www.telemundo62.com/noticias/local/lele-por-el-mundo-la-muneca-de-trapo-de-mexico-visita-filadelfia/2306328/>
- Rivera, M. Manzanares, P. Mendoza, M. (2008) La artesanía como producción cultural susceptible de ser atractivo turístico en Santa Catarina del Monte, Texcoco. *Convergencia*. Núm. 46. Pp 225-247.
- Rivas, R. (2018) La Artesanía: patrimonio e identidad cultural. *Revista de Museología KÓOT* 8(9). Pp 80-96
- Municipio de Querétaro (2024) Hay acuerdo entre artesanos y gobierno. Querétaro con futuro Boletín 060/2024 <https://municipiodequeretaro.gob.mx/hay-acuerdo-entre-artesanos-y-gobierno/>
- Salinas, D. (2021) Patrimonio, identidad nacional y el inicio del turismo en México. *La bola* 10. Recuperado de:

https://www.academia.edu/47767698/Patrimonio_identidad_nacional_y_el_inicio_del_turismo_en_M%C3%A9xico

Sabino, C.(1992) El proceso de investigación. Caracas: Panapo.

Salinas, D. (2021) Patrimonio, identidad nacional y el inicio del turismo en México. La bola. Pp 1-10.

Sales, F. (2013) La Artesanía en México. Situación actual y retos. México: Centro de Estudios Sociales y Opinión Pública

Secretaría de Turismo (2020) Programa Sectorial de Turismo 2020-2024. http://sistemas.sectur.gob.mx/sectur/prosectur_2020-2024.pdf

Secretaría de Turismo (2022) 4 Informe de Labores. <https://www.gob.mx/sectur/articulos/secretaria-de-turismo-cuarto-informe-de-labores-2021-2022#:~:text=La%20Secretar%C3%A1da%20de%20Turismo%20del,septiembre%202021%20a%20junio%202022.&text=Contesta%20nuestra%20encuesta%20de%20satisfacci%C3%B3n>.

Secretaría de Turismo (2018) Nuestro turismo, 5 Objetivos de políticas públicas. México: SECTUR.

Secretaría de Economía (2023) Amealco de Bonfil. Recuperado de <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/amealco-de-bonfil?redirect=true#:~:text=La%20poblaci%C3%B3n%20total%20de%20Amealco,31.5%25%20de%20la%20poblaci%C3%B3n%20total>.

Secretaría de Turismo (2023, mayo 29) Reinos de México, nuevo distintivo que proyecta los destinos a nivel internacional y genera confianza en el turista. <https://www.gob.mx/sectur/prensa/reinos-de-mexico-nuevo-distintivo-que-proyecta-los-destinos-a-nivel-internacional-y-genera-confianza-en-el-turista>

Secretaría de Turismo (2023, mayo 21) México se reposiciona en el 9º lugar mundial en captación de divisas por turismo, según la OMT. <https://www.gob.mx/sectur/prensa/mexico-se-reposiciona-en-el-9-lugar-mundial-en-captacion-de-divisas-por-turismo-segun-la-omt>

Secretaría de Cultura (2023, junio 12) El INAH publica El Patrimonio de México y su valor universal, timbre de orgullo y guía de observancia. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-inah-publica-el-patrimonio-de-mexico-y>

- su-valor-universal-timbre-de-orgullo-y-guia-de-observancia?idiom=es
- Shiner, L. (2010) La invención del arte. España: Paidós
- Sepúlveda Llanos, F. (2003) Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección. AISTHESIS. (36). Pp 51-56.
- Serna, A. (1996) La migración en la estrategia de la vida rural. México: Universidad Autónoma de Querétaro
- Tresserras, J. (2021, abril 6) El turismo cultural y creativo hoy. <https://es.unesco.org/news/turismo-cultural-y-creativo-hoy>
- UNESCO(2017) Afirmación de la función de la UNESCO en el turismo sostenible para el desarrollo. Consejo ejecutivo. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259059_spa/PDF/259059spa.pdf.
- Vasilachis, I. (2006) Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona: Gedisa
- Verena Pérez, C. (2017) Los procesos de patrimonialización y turistificación en la legitimación de paisajes desiguales. Sociedade & Natureza. 29 (2) pp. 195-208 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32135363800>
- Woorman, E. (2020) El extractivismo cultural. El caso de la artesanía ñañhö Döntxu y Lele. [Tesis de Maestría]. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Wright, D. (1997) Lengua, cultura e historia de los otomíes. Arqueología Mexicana (73). 26-29.
- Wright, D. (2005) Los otomíes: cultura, lengua y escritura. Volumen 1. [Tesis de Doctorado] Colegio de Michoacán.
- Warman, A.(2022). Todos santos y todos difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana En Wrman, A. Bonfil, G. Nolasco, M. Olivera, M. Valencia, E. De eso que llaman antropología mexicana. México: FCE
- Zapata, J.(2016) La cultura popular: una discusión inacabada. Razón y Palabra. Núm. 95. Vol. 20. Pp. 788-802.
- Zamora Acosta, E. (2011) Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. PASOS. 9 (1). Pp 101-113