

Ayer y hoy

*Salvavarda
del
telar de cintura*



Flor Soledad Hernández Villegas
Juan Carlos Loza Jurado
(Compiladores)



Compilación

Ayer y hoy



Salvaguada del telar de cintura

Atotecayotl
ediciones

Ayer y hoy. Salvaguarda del telar de cintura

Flor Soledad Hernández Villegas
Juan Carlos Loza Jurado

Coordinación editorial:

Juan Carlos Loza Jurado

Diseño y formación:

Flor Soledad Hernández Villegas
Atoltecatoytl ediciones

Fotografías:

D.R. Citlali Sarahí Vázquez Villanueva, Ernest Gruening, Flor Soledad Hernández Villegas, Francisco Kochen, Jesús Villanueva Hernández, Jorge Antonio Miguel López, Juan Carlos Loza Jurado, Rosa Ivett Reyes Villanueva, Victor Manuel Elizalde Ríos
D.R. Fondo Documental y Fotográfico Luz Jiménez, Acervo Isela Xospa, Biblioteca José Antonio Rodríguez

Primera edición México, 2020

D. R. © 2020. Atoltecatoytl ediciones

ISBN: En trámite

Impreso y hecho en México

Imagen de portada:

© Fernando Leal
Campamento de un coronel zapatista, 1921
Óleo sobre tela
180 x 148 cm
Col. Fernando Leal Audirac
Fotografía: Francisco Kochen

Con la amable autorización de Fernando Leal Audirac para publicar imágenes de la obra de su padre Fernando Leal; Fernando Leal Audirac © Collection & Archive

Imagen de contra portada:

© Anónimo
Juana Manuela González, madre de Luz, tejiendo, 1947 ca.
Plata sobre gelatina
11.8 x 8.7 cm
Col. Fondo Documental y Fotográfico Luz Jiménez

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin el permiso previo, por escrito de los editores y/o dueño de los derechos.

Esta publicación fue realizada con apoyo del programa Altepétl, componente Nelhuayotl 2019, de la Secretaría del Medio Ambiente, a través de la Comisión de Recursos Naturales y Desarrollo Rural del Gobierno de la Ciudad de México.

ÍNDICE

Presentación Flor Soledad Hernández Villegas	7
Doña Luz Jiménez, su indumentaria y el arte. Un esbozo Por: Jesús Villanueva Hernández	9
Doña Agustina Varela tejedora tradicional de Santa Ana Tlacotenco Entrevista realizada por: Flor Soledad Hernández Villegas y Juan Carlos Loza Jurado	33
Doña Severina Ortiz. Tejedora Tradicional Entrevista realizada por: Flor Soledad Hernández Villegas y Juan Carlos Loza Jurado	43
Doña Alejandra González. Tejedora Tradicional Entrevista realizada por: Flor Soledad Hernández Villegas y Juan Carlos Loza Jurado	47

Relato de las cintas con puntas de chaquira y otros textiles Por: Pánfila Aristeo Aranda	53
Doña “Candy”. Tejedora Tradicional Entrevista realizada por: Flor Soledad Hernández Villegas	57
Mi experiencia con Milpa Alta y sus textiles Por: Jorge Antonio Miguel López	61
Las tejedoras: el amor y desamor por un arte que se niega a ser olvidado Por: Isela Xospa Cruz	69
Uso ritual del textil nahua de Milpa Alta Por: Juan Carlos Loza Jurado	79

Doña Luz Jiménez

SU INDUMENTARIA Y EL ARTE. UN ESBOZO

Por: Jesús Villanueva Hernández

Incluir a doña Luz Jiménez en un libro donde se realiza un homenaje a las mujeres tejedoras de Milpa Alta, ayuda a completar el mosaico de prendas que se realizaron en esta localidad desde mucho tiempo atrás. Así, a través de los años, la labor que han venido realizando muchas mujeres milpaltenses, no sólo es muestra de talento y creatividad en la preservación de dibujos o gráficos representados en los textiles, sino que va más allá y pueden ser apreciados como un signo de identidad local, regional y en su conjunto denotar un elemento diferenciabile en el ámbito mundial.

En Milpa Alta, el rescate del uso del telar de cintura y su difusión a comienzos del siglo XXI nos lleva

Anónimo

Luz tejiendo, 1938 ca.

Plata sobre gelatina

11.8 x 8.7 cm

Col. Fondo Documental y

Fotográfico Luz Jiménez



hacia el arte popular, hacia el conocimiento del antiguo arte textil, y también nos invita a dirigir la mirada hacia la misma Luz Jiménez, y proponer al lector su acercamiento al México posrevolucionario, al arte de principios del siglo XX y a las tradiciones populares a través de esta mujer milpaltense. Doña Luz, la modelo, la traductora, no sólo fue tejedora o bordadora de textiles, sino que también colaboró a plasmar su propia indumentaria en las obras de caballete y murales en las que los artistas recrearon el naciente México moderno. Así en estas páginas trataré brevemente, algunos aspectos de tres importantes artistas de la Historia del arte en México, Fernando Leal, Jean Charlot y Diego Rivera relacionados con doña Luz y Milpa Alta, quienes realizaron conocidos trabajos artísticos con ella y con quienes mantuvo una estrecha amistad más allá de la relación artista-modelo.

Era el año de 1952. Un día, doña Luz Jiménez caminaba por la plaza principal de la ciudad de Cuernavaca, ahí donde está el monumento a Morelos, ofrecía mercancía a los *caxtillantlach* (extranjeros) que visitaban el lugar. Había viajado desde Milpa Alta, su pueblo originario,

reviviendo la antigua preferencia de los milpaltenses de comerciar con los *tlazintlachaneque* (gente de Morelos). A través de las décadas doña Luz había aprendido cómo vender textiles elaborados por ella misma en el telar de cintura. En ese momento doña Luz tenía 55 años de edad, vestía la indumentaria común de las mujeres de clase media de la zona del Valle de México, vestido, blusa, rebozo y zapatos, y en su antebrazo portaba algunas bolsas elaboradas en el telar. Desde niña había aprendido la antigua costumbre prehispánica del uso de esta herramienta textil. La bolsa que doña Luz llevaba muestra la destreza y experiencia que ella había adquirido en la confección de ciertos textiles, porque no es una faja común, es una confección elaborada a partir de la unión de tres fajas formando una bolsa de mano. Podemos acercarnos a este momento por la pequeña imagen en blanco y negro que quedó registrada de ese viaje y que se conserva en el acervo de los descendientes de doña Luz Jiménez. Es una bolsa con gruesos segmentos verticales diferenciables entre sí con figuras típicas de Milpa Alta en la que sobresale la gran imagen del centro cuyo significado prehispánico según





Joaquín Galarza es estrella y según Tatiana Méndes-Bernaldez es La Milpa o espigas del maíz. Esta bolsa es una adaptación del uso de las fajas, ya que entre los nahuas la lectura de las imágenes se realiza de manera horizontal de acuerdo a la colocación de la faja en la cintura de la mujer, y en este caso la forma vertical ocasiona que la separación entre las fajas produzca gruesas líneas de tejido blanco vacío, cosa extraña en las fajas ya que por lo general predominan abundantes decorados entre los espacios vacíos. Esta imagen resume la participación de doña Luz en el arte y los medios culturales de la primera mitad del siglo XX, era una expositora y promotora de la esencia indígena nahua.

Julia Jiménez González, mejor conocida como doña Luz, Luciana o Luz Jiménez, nació en Milpa Alta el 28 de enero de 1897. Hija de Emilio Jiménez y Juana Manuela González Chávez, resultó la hermana mayor de Aurelia, Cirila y Petra, vivió su infancia en la calle Sinaloa 10 en el barrio de San Mateo, y cursó hasta el quinto año de la enseñanza primaria en la escuela local Concepción Arenal.¹ La niña Luz anhelaba ser maestra hasta que un día “tronó el cielo” y la Revolución llegó a Milpa Alta en 1910; años después, se dio el éxodo de los sobrevivientes a las atrocidades carrancistas y a la Matanza del Chapitel

Anónimo
Luz vendiendo fajas en la plaza de Cuernavaca, 1952.
Plata sobre gelatina
8.8 X 6.5 cm
Col. Fondo Documental y Fotográfico Luz Jiménez

¹ Listado de alumnos del Primer curso de Educación Superior de la escuela Concepción Arenal, en Milpa Alta, febrero de 1912: Candelaria Flores, Carmen Gómez, Julia Jiménez, Julia Laguna, Carmen Medina, Julia Medina, Rebeca Miranda, Zeferina Perea, Herminia Pérez, Guillermina Ríos, Eulalia Rivas, Modesta Salazar, Constantina Taboada, Raquel Vergara y Hermenegilda Yedra.

en 1916. La madre de doña Luz y sus hermanas emigraron a Santa Anita Zacatlalmanco, muy cerca del Centro de la Ciudad de México. Aquí su vida cambiaría, al ganar el concurso de belleza indígena *Izcalichpochtzintli*, –Doncella de la primavera– y ser empleada en 1920 como modelo para los alumnos de las clases de arte en la Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) de Chimaliztac. Los artistas encontraron en la joven Luz una de las figuras más acabadas de la belleza de la mujer indígena mexicana, de tez morena, rostro redondo, fuerte corpulencia, portando un par de largas trenzas cayendo sobre la espalda, expresándose en lengua náhuatl o español, y con apacible carácter, doña Luz Jiménez modelaría para el grueso de estudiantes, maestros o artistas ya formados desde 1920 hasta 1965, entre los que destacan Fernando Leal, Jean Charlot, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Pablo O'Higgins, Luis Nishisawa y Raúl Anguiano.

México venía saliendo de la guerra revolucionaria y continuaba el peso de 400 años de colonización en los que el indígena había sido sometido, enajenado y despreciado. Como etapa posterior a la Revolución había que crear la

identidad nacional, autoafirmarse en su pasado e integrar los diferentes factores políticos, económicos, históricos y sociales para integrar una nueva nación. Alfredo Ramos Martínez había iniciado un nuevo proyecto para des-academizar a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1913 y José Vasconcelos sostenía que la educación era el medio para acabar con la explotación de los más débiles y consideraba a la pintura mural como el instrumento de alfabetización gráfica, a través del cual la población fuera capaz de leer su realidad social.

Los alumnos de Chimaliztac se movieron a Coyoacán a mediados de 1921 y Luz se fue con ellos.² Luz modelaba con la indumentaria náhua típica de Milpa Alta, blusa blanca, *tzincueitl* –chincuete/enredo–, faja, o rebozo; a veces descalza, otras con canasta, cántaro o jícara. En su actividad como modelo Luz había encontrado una forma temporal de sobrevivir y en ese año regresó con su familia a Milpa Alta, pero sólo para reinstalar a su madre y sus hermanas, la joven Luz volvió a la ciudad para continuar con el modelaje.

2 Bolívar Moguel, Clara. Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre.



Fernando Leal
Campamento de un coronel
zapatista, 1921
Óleo sobre tela
180 x 148 cm
Col. Fernando Leal Audirac
Fotografía: Francisco Kochen



Para 1921, la EPAL de Coyoacán contaba –entre otros alumnos– con la asistencia de Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Francisco Díaz de León, Mateo Bolaños, Emilio García Cahêro, Gabriel Fernández, Enrique Ugarte, Carmen Díaz, Ramón Cano, Joaquín Clausell, Leopoldo Méndez, Rosario Cabrera, Fermín Revueltas y el recién llegado francés Jean Charlot; pero Luz era la modelo preferida de Fernando Leal y Jean Charlot, quienes encontraron en ella a la modelo que les permitía representar lo indígena y lo popular en su búsqueda de expresión artística.

De la etapa de la EPAL de Coyoacán sobresale el óleo que realizó Fernando Leal “*Campamento de un Coronel Zapatista*” (1921), el cual representa a un grupo de zapatistas descansando, descalzos, rodeados de sarapes y diversas frutas, escuchando el sonido de la armónica que es tocada por un soldado que lleva la imagen de la Virgen en su sombrero y a su vez ha colocado un rifle sobre sus piernas, y que ocupa la parte central del cuadro. Al fondo del grupo se encuentra la joven Luz portando entre sus manos una jícara que tal vez contiene pulque. Esta obra fue del interés de José Vasconcelos, Ministro de Educación, quien

después de observar el cuadro le ofreció pintar algún muro de la Escuela Preparatoria de San Ildefonso. Este cuadro es piedra angular de lo que sería el gran movimiento muralista mexicano ya que era la primera vez que se pintaba indígenas y campesinos armados. Fernando Leal junto con Gerardo Murillo “Doctor Atl” son reconocidos como precursores del Muralismo.

En contraste con la vestimenta de los hombres zapatistas en los que predomina el color claro, este cuadro nos muestra el color de la indumentaria milpaltense que portaba doña Luz: blusa blanca con cuello recto y figuras rojas en el cuello y hombros, además del bordado al final de las mangas, en este caso rojo también. Su chincuete o enredo es el azul añil con líneas negras, y faja blanca con figuras rojas.³ Aunque la joven Luz mostraba su indumentaria local y modelaba con gran orgullo, esta vestimenta ya no formaba parte del uso cotidiano de las mujeres de Milpa Alta, pues durante el Porfiriato se había obligado a hombres y mujeres a usar ropa de manta blanca; sin embargo, Luz la portaba con cierta elegancia y comodidad que en ella

³ Alma Lilia Roura dice que fue Fernando Leal quien pintó por primera vez a los zapatistas vestidos de blanco. Con olor a tierra en los muros. p 209.

lucía tanto la indumentaria como su persona. En la época que Luz modelaba, en Milpa Alta existían otros colores de chincuetes, el café claro, gris, rojo, amarillo o negro, pero la gran mayoría de obras en la que doña Luz es representada muestra el chincuate azul con rayas negras, este tipo de enredo es conocido como Chincuate Papatláhuac.

Por otro lado, Diego Rivera a su regreso de Europa, había conocido a doña Luz en la escuela de Coyoacán, luego junto a otras modelos, la representó en su mural *La Creación*, 1921-1922 en el anfiteatro del ex colegio de San Ildefonso; esta obra llena de alegorías y simbolismo no muestra a la joven Luz con la indumentaria tradicional indígena que había cautivado a los alumnos de las escuelas de pintura. Algunos historiadores de arte mencionan a Luz como modelo de varias imágenes en este mural, para la familia de Luz queda el recuerdo que sólo modeló para las alegorías de la Fe, Esperanza y Caridad. En sus memorias, Diego Rivera recordó a doña Luz como “Luz González, bella india de Milpa Alta, espíritu fino y aristocrático, descendiente directa de aristócratas de

Tenochtitlán”.⁴ Después Rivera se integró tanto al proyecto vasconcelista que modificó la manera artística con la que había abordado este primer mural para enfocarse en temas prehispánicos, históricos, indígenas, obreros y lucha de clases, que terminó por apoderarse de tantos muros como fuese posible, para convertirse en un líder, influyendo en la actividad pictórica de otros artistas. La relación de doña Luz con Rivera perduró toda su vida, existen gran cantidad de dibujos, obra de caballete y representaciones murales de doña Luz en los trabajos de Rivera que resulta difícil describir en estas líneas. Adelante retomaré el tema de doña Luz y Diego Rivera.

Antes, quiero mencionar el mural realizado por Fernando Leal “Los danzantes de Chalma”, 1922-1923, en el cubo de la escalera del segundo piso del patio principal de la entonces Preparatoria. El joven pintor eligió una escena de danzantes en el interior de una iglesia, simbolizando la persistencia de la idolatría indígena por medio de los ritos católicos. Para esto se basó en un relato de la sierra de Puebla que dice “al estar danzando alrededor de la imagen

4 De la Torriente, Lolo. *Vida y razón de Diego Rivera*. p176.

de la Virgen, a causa del movimiento esta imagen se cayó, dejando descubierta una pequeña figurita de piedra que representaba a la Diosa del Agua”. Fernando Leal, escribió en sus reminiscencias de 1946, que para documentarse en la realización de su mural y obtener mayor información sobre los trajes y movimientos de los danzantes se hizo amigo de un capitán de danzantes quien lo llevó a presenciar los ensayos de su congregación. Aunque no menciona el origen de esta congregación, Milpa Alta y Chalma desde mucho tiempo atrás, habían tenido –y siguen teniendo– estrechos vínculos a través de las peregrinaciones, la danza, la música y la indumentaria. A este respecto, el señor Martín Loza Sánchez, músico y maestro de las danzas tradicionales, originario de San Francisco Tecoxpa, Milpa Alta y luego residente del barrio de Santa Martha en la misma localidad, durante las décadas de 1950 a 1980 fue el encargado de interpretar la música y difundir las danzas para las mayordomías, las fiestas patronales, fiestas de barrio y peregrinaciones a Chalma. Es importante resaltar el vínculo en que mayordomos del Estado de México y Morelos (Tianguistenco, Tenango del Valle, Tlaltenango,

Toluca entre otros), iban a Milpa Alta en busca de Martín Loza para aprender la música y la puesta de las danzas tradicionales para llevar al Santuario del Señor de Chalma.⁵

Volviendo a las reminiscencias de Leal, continuó diciendo: “también Luciana, una modelo india de la que había yo pintado muchos cuadros, me llevó a su pueblo, donde pude tomar gran cantidad de datos”.⁶

En el mural de Leal las representaciones de danzantes, peregrinos, hombres, mujeres, niños, y el sacerdote son elementos protagónicos, ocupando la mayor parte del mural los danzantes y los músicos. El colorido de la vestimenta de estos personajes contrasta con el blanco del vestido de las niñas y a su vez éste se opone al color negro del cristo y a los fondos superiores de la escena. Las tres niñas vestidas de blanco, personifican la Inocencia, la Tristeza y la Castidad⁷, llevan una faja roja con un gran moño atado por detrás de su cuerpo, lucen una diadema de flores en sus cabezas, mientras que una porta un

5 Entrevista a Juan Carlos Loza Jurado el 15 de julio de 2019

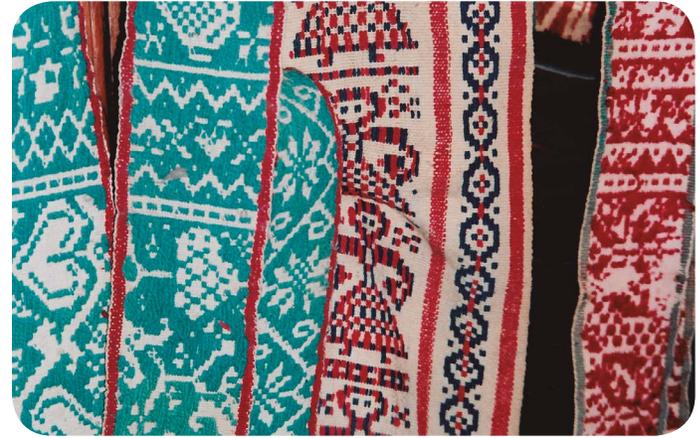
6 Reminiscencias de Fernando Leal en *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*. p 201.

7 Correspondencia personal con Fernando Leal Audirac. 25 de Septiembre de 2019

bastón, otra lleva un arco también de flores. Esta escena es una típica representación de la danza de Las pastorcitas que hoy día se sigue representando en Milpa Alta.

Por otro lado, ni las grandes plumas de los penachos ni las máscaras impiden ver los rasgos indígenas de los personajes, sobresale la figura del principal danzante en muestra de éxtasis, tal vez por la danza, tal vez por algún enervante. Dentro del grupo de peregrinos que observan la danza se encuentra una mujer de espalda quien porta el atuendo de la zona de Milpa Alta: rebozo café y enredo azul con líneas negras; este enredo contrasta con la imagen de Luz Jiménez, representada en tres ocasiones en el grupo de mujeres hincadas en la parte inferior derecha, la imagen mencionada es aquella en que doña Luz porta un enredo blanco con líneas negras; al respecto, no existen referencias locales de que las mujeres lo hayan usado en estos colores.

Leal ha representado en este mural –la coexistencia de dos mundos radicalmente diferentes– la unión de dos culturas: el mito prehispánico de la veneración del Dios Oztotéotl, Dios de las Cuevas, advocación del Tezcatlipoca negro y el Cristo negro de la religión católica; la música



Fajas atribuidas a Luz Jiménez.
Colección Fernando Leal Audirac,
1999. Foto: Jesús Villanueva.

representada por instrumentos prehispánicos, la flauta y el tambor se unen al violín traído a América por los europeos. Los indígenas actuales, sobrevivientes de los prehispánicos, encontraron en la religión un espacio a través de la música, el canto y la danza que les permitiera continuar con la construcción o elaboración de una identidad propia de lo indígena, misma que había sido destruida por el avasallamiento de la conquista y las arbitrariedades de la Colonia.

En su similitud con los tejidos textiles, el contenido del mural presenta un borde en el límite bajo de éste como elemento abstracto de la cultura autóctona mexicana.⁸

Aún hoy, el bañarse, la oración, el canto y la danza son elementos fundamentales de la fiesta de Chalma; el recorrido de más o menos 70 kilómetros a pie o caballo, desde Milpa Alta hasta el Santuario en el Estado de México, se justifica a través del sentido mágico religioso, siendo primordial presentarse ante el Cristo en señal de agradecimiento, ofrendar flores, velas, comida y hasta realizar una súplica con ferviente devoción para finalmente recibir la bendición de Toteotatzin Chalma –Nuestro Señor de Chalma.

La relación que se dio entre doña Luz y Fernando Leal no sólo se limitó a la representación pictórica de la mujer indígena y su indumentaria, sino que para él resultó fuente de conocimiento y ella pudo romper aún más con los estereotipos de las mujeres de su tiempo. Leal dejó asentado que sus modelos hasta entonces siempre habían sido de tipo indígena, “... pero al acercarme más a ellos acabé por

mirarlos con verdadero interés, por no decir cariño, que pudiera parecer demagógico, y me propuse darle monumentalidad a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos”.⁹

La fiesta que Leal representó es común a muchos otros santuarios del país; así Leal universalizó su cometido logrando su pretensión educativa a través de la comunicación visual, dejando una pieza fundamental en la interpretación del nacionalismo mexicano. Más tarde, Leal siguió realizando murales e incluyó a doña Luz en algunos de ellos *La Escala de la Vida* (1927), –destruido al año siguiente–, *El Libertador “La batalla de Junin”* (1930), y *La edad de la máquina* (1943).

La relación entre pintor y modelo permitió que el mismo Leal coleccionara textiles indígenas. En la Colección Fernando Leal Audirac –reconocido artista plástico e hijo de Fernando Leal– existen algunas fajas, chincuetes y blusas que en el caso de las fajas bien pudieron ser confeccionadas por doña Luz. Al respecto de estos materiales, Marta Turok en el catálogo de la exposición homenaje a Luz Jiménez describe las características y

9 Reminiscencias de Fernando Leal en El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925. p 201

8 Tatiana Flores. Mexico’s Revolutionary Avant-Gardes, p 74,75.

posibles orígenes de estas prendas.¹⁰ Sin embargo, aquí quiero resaltar dos fajas de claro origen milpaltense. Al parecer ambas prendas fueron confeccionadas en telar de cintura; una de ellas con fondo blanco presenta una serie repetida en color rojo, de la típica figura milpaltense de la mujer sembrando, y los surcos de la tierra en color negro. En uno de los bordes horizontales se puede leer: “Se amorosa y serás dichosa. Año de 1934. Nochi noyolo mohuachca”. Estas palabras y fecha están tejidas en color negro y el significado de la expresión náhuatl es “*Todo mi corazón te pertenece*”. Esta faja por su confección y colorido nos remite al tiempo de asentamiento de un pueblo. La siembra de semillas por la figura de la mujer nos conduce a un tiempo mítico y religioso, y a su vez estos dibujos designan una ubicación que permite diferenciar

10 Martha Turok, “Luz Jiménez en el arte popular”, en Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965. México: INBA / CNCA / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / Museo Mexic-Arte, 2000, p.



Faja atribuida a Luz Jiménez.
Colección Fernando Leal Audirac, 1999.
Foto: Jesús Villanueva.

comunidades parecidas pero diferentes entre sí. La otra faja tiene fondo blanco y figuras rojas. Presenta la repetición de figuras de pajarillos en color rojo y la representación de la milpa en otra serie de repeticiones. En uno de sus extremos tiene escrito Año de 1928. En ambas fajas se expresa la dualidad del tiempo. El momento antiguo que se expresa con símbolos y el momento presente con la fecha de la realización de la prenda es un registro histórico. La confección de estas prendas es atribuida a doña Luz, vienen a ser representaciones del arte indígena originario y por sus dibujos son comunes a la zona de Milpa Alta.

Los lazos de unión entre Fernando Leal y doña Luz se estrecharon aún más cuando en 1947 el maestro aceptó ser padrino de confirmación de Alfonso, el nieto mayor de Luz. La amistad iniciada en los albores de los años veinte perduró hasta el deceso del maestro en 1964.

Con relación a Charlot, en 1921 procedente de Francia y de ancestro mexicana Jean Charlot llegó a México. En su infancia y juventud había estado en contacto con la arqueología mexicana a través de la colección de arte de su tío Eugene Goupil quien entre otras cosas poseía la Colección Bouturini-Aubin. Se integró a la EPAL de Coyoacán donde Fernando Leal le compartió su estudio y ahí fue donde conoció a doña Luz. Se impresionó tanto por su presencia que realizó una gran cantidad de bocetos, dibujos y obra de caballete desde su primer etapa en México de 1921 a 1929 y luego de 1945 a 1947.

John Charlot –hijo del pintor– escribió: *“cuando Jean Charlot descubrió a Luz Jiménez entre las modelos indígenas de la EPAL de Coyoacán, se convirtió en la mujer que vería en todas las mujeres de México”*.¹¹ Luz se había convertido en su inspiración, en su musa, en su maestra de lengua náhuatl, en su amiga, y comadre al bautizar junto con Anita Brenner a Conchita, la hija de Luz. Igual que otras mujeres migrantes doña Luz padeció el engaño del hombre ciudadano al ser enamorada y engañada en matrimonio por

Manuel Hernández Chaparro, inspector de sanidad quien después haría carrera política en la Ciudad de México.

Charlot al igual que Fernando Leal visitó Milpa Alta en la década de los veinte, para realizar con la familia de Luz, Frances Toor y Anita Brenner en 1925 la peregrinación al Santuario de Chalma. Charlot dejó anotado en su diario:

Enero 1. “Mañana salimos para Chalma. Enero 2. “Salimos a las 3 de la tarde, llegamos a las 11 de la noche a Milpa Alta. Conocemos a la familia de Luz. Dormimos ahí”. Enero 3. “Salimos a caballo a las 2 de la mañana, llegamos a las 9 de la noche a Santa Martha. 17 horas a caballo. Dormimos con la familia de Luz”. Enero 4, (domingo). “Salimos a las 4 a.m. y llegamos a Chalma a las 11 a.m. Vimos al cura, quien nos ofreció un cuarto en el presbiterio”. Enero 5. “Danza de las Pastoras. Los Santiagos (Danza de los Caballeros). La Confesión. Por la tarde: Pastorelas. Magnífica, como las obras de misterio de la Edad Media”. Enero 6. “Epifanía. Fiesta de los tres Reyes. Mucha gente. La Comunión. Los árabes: máscara con cuernos de oro. Danza frente al altar”. Enero 7. “Baño en el río. Por la tarde: invitado a bailar. Despedida del sacerdote”. Enero 8 “Levantarse a las 4:30 am. Salida de Chalma a las 7 de la mañana en burro. Llegada a Tenango 5 pm. Tren Tenango-Toluca

¹¹ Jean Charlot y Luz Jiménez. Parteaguas, p 83.

6 pm. Llegada a las 7:30 pm. Tres en una habitación”.
Enero 9. Llegada a la Ciudad de México 10:30am.”¹²

Charlot quedó impactado por la peregrinación a Chalma, él pensaba que la religión era básica para poder penetrar en la manera de pensar y actuar de una cultura, y que al estar en verdadero contacto con la gente del pueblo llegó a tener una relación más humana con los descendientes de los aztecas. Charlot vio en los roles femeninos tradicionales la identidad de la cultura milpaltense y así surgieron los temas de sus obras: *La procesión a Chalma*, *Las bañistas de Chalma* y las danzas relacionadas a las fiestas de Chalma. Un poco después pintaría temas como las lavanderas, las tortilleras, la cocina mexicana, el temazcal, las fiestas y muchas de las actividades que se desarrollaban en los hogares milpaltenses. Los temas en la obra de Charlot no se resumen a temas locales sino que son representaciones de la vida humana.

En 1928, Charlot dejó México para volver al país de 1945 a 1947, visitó nuevamente Milpa Alta y produjo 10 litografías relacionadas con las actividades y labores de

¹² Jean Charlot's Prints. p 41

la madre milpaltense en la serie *Mexihcanantli*, “Madre mexicana”.

John Charlot escribió que cuando conoció a doña Luz –siendo un niño– entre 1945 y 1947:

“Luz y, algunas veces, su hija Concha vivían con nosotros. Luz tenía unos ojos excepcionalmente grandes, brillantes y activos; su cara era expresiva y animada y en la cocina con sus amigas hablaba y reía constantemente. Su cuerpo era achaparrado y fuerte, nos levantaba en sus brazos a un niño o más a la vez, para movernos de un lugar a otro. Irradiaba una impresionante sensación de fortaleza física y personal”.¹³

Jean Charlot admiraba el fuerte carácter de Luz y siempre estuvo consciente de la influencia que ella tuvo en su arte. En su búsqueda hacia una estética femenina Charlot influenciado por la corporeidad de Luz podía ver en ella una especie de Madre Tierra. La relación de Charlot y doña Luz perduró toda su vida. Aún después de la muerte de doña Luz en 1965 Charlot siguió haciendo obra relacionada a ella. Charlot murió en 1979.

¹³ Parteaguas... p 85

Volviendo al tema de Diego Rivera y doña Luz, el pintor comenzó una segunda etapa de murales desde 1923 hasta 1929 en las paredes de los patios del edificio que hoy se conoce como Secretaría de Educación Pública. En estos murales Rivera realizó murales representando las grandes fiestas y trabajos, canciones y actividades científicas. Entre coloridas figuras y un sinnúmero de personajes, doña Luz es representada en los paneles de *El tianguis* (1923-1924), *La maestra rural* (1923), *La cosecha* (1923), *La lluvia* (1928) y otros más. Así, Luz Jiménez continuó con el proceso de transculturización de su indumentaria que comenzó Rivera en la *Creación*. Aunque en estos murales sí aparece el traje típico milpaltense, Rivera representa a Luz, la mayoría de las veces, como una mujer campesina o urbana. También en este intervalo de tiempo doña Luz modeló para diferentes obras de caballete y grabado: *La maestra rural* (1923), *La molendera* (1924), *Vendedora de Flores* (1926) y Rivera pintó a Conchita, la hija de Luz, en *La niña de Milpa Alta* (1932).

En 1927 doña Luz modeló para el maestro en los murales de *La Tierra fecunda o la tierra liberada con las fuerzas*

naturales controladas por el hombre (1926-1927), de la Rectoría de la Universidad Autónoma de Chapingo en el Estado de México.

Entre 1934 y 1936 Luz y su pequeña hija Conchita vivieron en la casa de Diego Rivera en San Ángel. Luz fue empleada por el maestro para bocetar algunas de las imágenes que plasmaría en los murales de Palacio Nacional. En 1993 en visita al Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conchita recordó los espacios y recámara donde ellas habitaron y mencionó que fueron trabajos para los murales de Palacio Nacional.¹⁴ En una entrevista periodística Luz hace referencia a una de sus estadías en la casa de Rivera:

“Cuando él me necesitaba iba con Frida Kahlo hasta mi pueblo por mí y me traían en camioneta. Me tuvieron como si fuera de la casa, con un departamento, teléfono, libros y -todas las cosas-. Tenía yo alimentos y de todo”.¹⁵

De esta década sobresalen las obras *La hilandera* (1936) y *La tejedora* (1936) ambas realizadas en el estudio de Diego Rivera en San Ángel. Rivera recurrió a temas

14 Hernández, Concepción. Entrevista personal, abril, 1994

15 Modelo de Rivera. Maruxa Vilalta, Excelsior

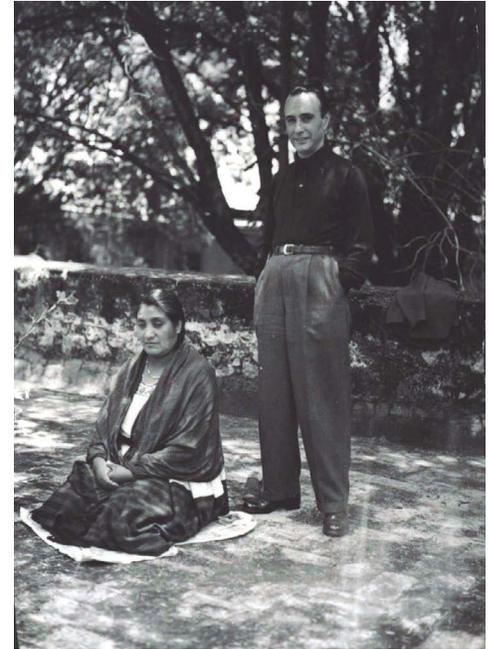
indígenas fomentando el orgullo por la cultura mexicana y doña Luz modeló para las acciones que el pintor quiso representar.

No se conoce la fecha en que Diego Rivera visitó Milpa Alta por primera vez. Jean Charlot escribió en su diario que el 28 de mayo de 1922, Leal, Charlot y Rivera junto con Luz acudieron a misa en un pueblo indígena: “May 28, 1922. Messe a village indien avec Luciana, Rivera, Leal, etc.”¹⁶ Esta fecha coincide con la Fiesta del Señor de las Misericordias, en San Pedro Atocpan, Milpa Alta. Se realiza anualmente en el Santuario del Señor de las Misericordias, 40 días después de la celebración de la Semana Santa y esta iglesia tiene en su interior un Cristo negro de caña de maíz del siglo XVI. Seguramente la misa que refiere Charlot fue en la Capilla de San Martín, lugar donde se encontraba el Cristo Negro desde el siglo XVI hasta 1977 en que fue trasladado al actual recinto.

La relación entre Diego Rivera y Luz Jiménez perduró hasta el fallecimiento del muralista en 1957.

Como antes mencioné la dificultad para abordar la obra de Leal, Charlot y Rivera desde un mero aspecto formal, sólo he querido dejar un esbozo de la grandeza de estos tres artistas y –en este caso– la relación con Luz Jiménez. He presentado la manera como doña Luz se relacionó y se integró en este movimiento plástico conocido como Muralismo mexicano. Luz modeló,

16 Correspondencia John Charlot a Frances Karttunen y Jesús Villanueva. 13 de mayo de 2013



Anónimo
Luz y Manuel Rodríguez Lozano en la Escuela de Verano, 1940
Plata sobre gelatina.
12 x 8.5 cm.

Fondo Documental y Fotográfico Luz Jiménez

para las clases de la Escuela de San Carlos, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, el Mexico City College, diversas galerías y estudios particulares de algunos artistas.

A mediados de la década de los veinte doña Luz frecuentaba un círculo selecto de colaboradores de Ernest Gruening, quien estaba trabajando una obra sobre la Historia de México. Gruening, era un periodista norteamericano de corte liberal y había llegado a México en 1922; desde su llegada se había impresionado por el colorido del paisaje y la luminosidad del Valle de México, las indígenas descalzas y su colorida indumentaria. Años después aceptó la encomienda del presidente Plutarco Elías Calles para mostrar a México como un país que se dirigía hacia la modernidad y que Calles era el líder fundamental en este proceso. Al escribir su libro *México and its heritage*, Gruening vio el pasado indígena prehispánico como grandioso. También le impresionó la convivencia entre indígenas y ricos en la Ciudad de México y uno de sus primeros encuentros en esta ciudad fue

Ernest Gruening
Luz en Milpa Alta, 1927
Plata sobre gelatina
Col. Biblioteca
José Antonio Rodríguez



con Diego Rivera, quien le dijo que “*la única civilización que realmente valía la pena, era la indígena*”.¹⁷

Gruening y sus colaboradores Tina Modotti, Edward Weston, Carleton Beals, Anita Brenner y Frances Toor visitaron Milpa Alta una o más veces. Doña Luz volvía a ser el vínculo entre ese glorioso pasado indígena prehispánico y la modernidad que este grupo de intelectuales buscaba. Así, mientras Luz trabajaba como modelo para los fotógrafos, contaba historias o leyendas de Milpa Alta a los periodistas y antropólogos, también traducía ese pasado actual mostrando los textiles que ella misma o su familia elaboraba.

A finales de la década de los 20, doña Luz se integró a un nuevo grupo de intelectuales. Por estos años la efervescencia de pintar muros estaba disminuyendo y Luz tenía que trabajar para seguir sobreviviendo. Encontró en la lengua náhuatl un nuevo empleo como informante y se insertó en un nuevo círculo de profesionistas: antropólogos, historiadores, arqueólogos y etnolingüistas. Así fue

17 Ernest Gruening y su herencia. La Revolución Mexicana en el imaginario liberal norteamericano. Revista Caleidoscopio 14, Julio-Diciembre, 2003.

como doña Luz trabajó con el norteamericano Benjamín Lee Whorf, quien fue a vivir y a estudiar náhuatl a Milpa Alta en 1929. También colaboró con Mariano Silva y Aceves, ex rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Mexicano de Investigaciones Lingüísticas. Años después, a principios de los años cuarenta, comenzó a trabajar para Robert Barlow en su casa de Azcapotzalco y luego en el Mexico City College. Jean Charlot regresó a su regreso a México en 1945 se integró al grupo de Barlow y realizó *Mowentihke Chalman*, obra de títeres en náhuatl que trata sobre una peregrinación al Santuario de Chalma, esta obra se representó en el atrio de la parroquia de San Pedro Atocpan, Milpa Alta, en 1945. Fernando Horcasitas se estableció en México a partir de 1944 y por 1948 conoció a doña Luz en una de las clases de Barlow, desde entonces mantuvo una estrecha relación con doña Luz.

El tema doña Luz Jiménez nos permite abordar el personaje desde varios puntos de vista, principalmente el arte, la lingüística y el arte popular, áreas en las que uno se siente digno y orgulloso de poseer una gloria ancestral,

de ser *macehualmexicah*, “mexicano de pueblo”; sin embargo, a la distancia hablar sobre doña Luz, el ser humano: la mujer de carne y hueso, nos invita a la reflexión más profunda acerca del indigenismo o lo indígena. Su vida a través de textos o imágenes de obras de arte parece libre de problemas, la vida real de doña Luz siempre fue dura y tuvo que luchar ante las adversidades y la estigmatización de la gran ciudad. Luz la mujer, Luz la indígena, Luz la madre soltera fueron atributos que le ayudaron a adquirir la fortaleza que necesitaba para sobrevivir en ese proceso post revolucionario, encontrando en esos círculos de artistas o intelectuales la manera de sobrevivir ya fuera como informante, traductora, modelo, tejedora o sirvienta. Las clases de modelado en la Escuela de San Carlos en 1930 eran pagadas a \$0.50 la hora, mientras que en 1948, Stanley Newman por recibir ayuda de doña Luz en clases particulares en náhuatl le pagaba \$10 por tres horas de trabajo.¹⁸

La dura realidad de doña Luz se refleja en el relato escrito en 1942. En una situación de difícil economía doña Luz envía carta a Jean Charlot:

18 Correspondencia de Luz Jiménez a Jean Charlot. 20 de Abril de 1948.

“... que me rompen el candado, se roban mis cosas, de pilón unas telas que estaba haciendo para nuestro gran amigo don Diego Rivera, y no tengo para reponer o con qué comprar los hilos y emprender nuevo trabajo, él me va a dar más trabajo para las telas y aún de modelo; según él me ha dicho.” Continuó relatando: “Tendré que dejar mi puesto de pan. En la casa del señor Diego, tendré casa y comida, bueno todos los alimentos, pero antes quiero llevar el material y pagar algo que debo también...”¹⁹

Doña Luz nunca se avergonzó de su origen indígena, de su lengua náhuatl, de sus tradiciones y festejos; por el contrario, Luz se sentía muy orgullosa de dar a conocer a los *caxtillantlachah* (extranjeros) la verdadera cultura indígena, al menos la que ella podía aportar.

Luz contribuyó a la formación del nuevo nacionalismo mexicano, con su corporeidad e indigenismo, y al llevar a artistas y escritores a Milpa Alta no fue ella, sino la propia comunidad de Milpa Alta quienes contribuyeron a esa elaboración nacionalista. Al respecto Sylvia Orozco,

19 Correspondencia de Luz Jiménez a Jean Charlot. 11 de noviembre de 1942.

directora del Mexic Arte Museum en Austin Texas, Estados Unidos, escribió acerca de un viaje a Milpa Alta que hicieron los alumnos de la Escuela de San Carlos en 1979. Mencionó que en varios camiones la gente llevaba canastas llenas de comida y los estudiantes eran repartidos a diferentes familias:

“Recuerdo la admiración que me provocó la belleza de la gente, el lugar impregnado con aroma de tortillas recién hechas, y cómo observaba y escuchaba a las familias hablar en su lengua nativa”.²⁰

Igual que los artistas, el círculo de intelectuales también visitaba Milpa Alta. Joseph M. Quinn, alumno de Fernando Horcasitas de 1956 a 1959 hizo referencia a la generación de alumnos de 1953:

“Un grupo avanzado, bajo la guía del instructor Miguel Barrios, está preparando lo que será una gramática de náhuatl moderno. En una reciente excursión a Milpa Alta, los miembros de la clase hablaron con los indígenas en náhuatl y recogieron cuentos con relación a su trabajo en las tradiciones aztecas”.²¹

20 Orozco, Sylvia, Luz Jiménez en mi mundo. En Luz Jiménez, Símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965. p11.

21 Correspondencia de Joseph M. Quinn a Jesús Villanueva, 2006

La indumentaria que doña Luz mostraba en los años veinte perduró en ella a través de los años, pero sólo en el modelaje. En 1962 escribió a Charlot:

“Me entrevistaron los periodistas acerca de cuántos años hace que yo trabajo; pues les platicué de usted, de Fernando, y del señor Rivera y Orozco; y tuve que ir con traje típico o sea de chincuete y camisa bordada.”
“...y el 27 del mes pasado, me presentaron por televisión ante el público.”²²

Mientras Frida Kahlo había adoptado la ropa indígena o tradicional como rescate de las raíces del arte popular mexicano, como puede observarse en sus autorretratos o imágenes fotográficas, doña Luz continuaba en su proceso de transculturización que sin saberlo, con el paso del tiempo se estaba convirtiendo en indígena ciudadina a través de su indumentaria urbana. Durante los últimos años de su vida, continuaba realizando las mismas actividades de hacía décadas. Había aprendido a colocar sus textiles entre los alumnos de las academias de arte y de las áreas antropológicas; a la par que modelaba o

22 Correspondencia a Jean Charlot. 13 de enero de 1962.

traducía del náhuatl procuraba obtener un ingreso extra, como lo relata en carta enviada a Anita Brenner en 1927:

“Además querida comadrita he trabajado poco, casi no tengo cosas que mandarle, por lo cual le suplico se sirva decirme cuando se inaugurará la exposición para ver si puedo mandarle fajas en todos colores, además unas dos o tres camisas de chaquira, que ya verá usted el trabajo de su desgraciada comadre. Es trabajo muy pesado, pero sin embargo me he atrevido a hacerlo. Voy a ver si encuentro muestras muy antiguas; unas con unos pelícanos con unos muñecos, unos caballos y sobre los caballos unos monos. Ay comadrita si usted viera una que he terminado, está muy preciosa. Me pidió un artista para una señorita que sale el 5 del que entra, pero no sé si la encontraré, y si no la vendo yo creo que se la mandaré antes de tiempo y si no haré otras.”²³

La mañana del 25 de enero de 1965, doña Luz tenía que modelar para los alumnos del Mexico City College, escuela entonces ubicada en el kilómetro 16 ½ de la carretera a Toluca, pero perdió el camión que la llevaría desde Chapultepec hasta el plantel escolar. En su casa de

Iztacalco, había dejado inconclusa una faja en su telar de cintura, los hilos rojos, negros y blancos desde hacía meses estaban enrollados en sus maderas de trabajo, pues su cansada vista sólo le había permitido tejer cerca de 80 o 90 centímetros. Esa mañana, al perder el camión, Doña Luz decidió visitar a Anita Brenner en su casa de las Lomas de Chapultepec, al regreso de su visita un trágico accidente de tránsito ocasionó su muerte el 28 de enero, quedando inconclusos los trabajos con Fernando Horcasitas y los alumnos del Mexico City College.

Las contrariedades de la vida humana o la ironía de la vida, doña Luz Jiménez quien desde niña deseaba ser maestra, en 1936 solicitó ante la Secretaría de Educación Pública le otorgaran el nombramiento para ejercer esta actividad y le fue negado, ahora resulta un referente importante de la cultura mexicana. En palabras de Blanca Garduño “Luz Jiménez es la mujer más pintada de México y una mujer monumental.”²⁴ Inmersa entre

²³ Garduño, Blanca, “Luz Jiménez una mujer monumental”, en Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965. México: INBA / CNCA / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / Museo Mexic-Arte, 2000, p. 15-17.

²⁴ Correspondencia a Anita Brenner. 30 de noviembre de 1927.

dualidades, doña Luz colaboró a encontrar los valores de lo popular y lo nacional y llevar al indígena a un concepto de símbolo nacional.

Sirva el presente texto como reconocimiento a aquellas mujeres indígenas que perpetúan la raza de los mexicas, en especial a las momoxcas, a las tejedoras indígenas que continúan con la antigua tradición de confeccionar prendas en el telar de cintura, a las madres solteras que con grandes esfuerzos logran educar a sus hijos y hacerlos gente de bien; y por último, que este texto sirva para que los gobiernos no reduzcan la población indígena a números estadísticos, sino que se reconozca y apoye su presencia actual, recordando que una etnia, “una lengua”, es una manera más de entender el mundo y al perderse éstas la humanidad pierde una forma de entenderse a sí misma.

LIBROS, REVISTAS, PERIÓDICOS Y DOCUMENTOS BIBLIOGRAFÍA

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, S. A., 1985.

Flores, Tatiana. *México's revolutionary avant-gardes: from Estridentismo to ¡30-30!* Yale University Press, E.U.A. 2013.

Galarza, Joaquín. *Dibujos tradicionales: tejidos de Santa Ana Tlacotenco*. CIESAS. Cuadernos de la Casa Chata, 52. Serie Malacachtepec Momoxco. México, 1982.

Gutiérrez Ríos Tali. *Nos despedimos tristes y llorosas. Sonido, movimiento y emoción en la Danza de los aztecas de Santa Ana Tlacotenco*. Tesis de licenciatura en Etnomusicología, UNAM, México, 2016.

Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de Artes Plásticas. *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*. Museo del Palacio de Bellas Artes, Sala Internacional/Sala Diego Rivera. Octubre/Noviembre, México, 1981.

Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de Artes Plásticas. *México en la obra de Jean Charlot*. Colegio de San Ildefonso, Palacio de la Cultura, Museo de Monterrey. México, 1994.



Instituto Nacional de Bellas Artes. *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/ Museo Mexic-Arte. México, 2000.

Méndez-Bernaldez y Mejía Tatiana. *Memorias de las manos Nahuas*. Estructuración de la simbología cosmogónica aplicada en los bordados textiles del municipio de Nautpan, Puebla. México, 2018.

Morse, Peter. *Jean Charlot's Prints*. A catalogue raisonné. The University Press of Hawaii and the Jean Charlot Foundation. Honolulu. E.U.A. 1976.

Roura Fuentes, *Alma Lilia. Olor a tierra en los muros*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. CENIDIAP. México, 2012.

Secretaría de Educación Pública. *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. Libro abierto al arte e identidad de México. México, 2018.

Torriente, Loló de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*. Vol. 2, Renacimiento, México, 1959.

HEMEROGRAFÍA

Resumen. Pintores y Pintura Mexicana. “Fernando Leal, fundador y partícipe del muralismo mexicano”. México. Julio/Agosto, 2001.

Charlot, John. “Jean Charlot y Luz Jiménez”, Parteaguas, Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes. Suplemento especial, año 2, núm. 8., p. 83-100, México, 2007.

Padilla, Yolanda. “Ernest Gruening y su herencia. La Revolución Mexicana en el imaginario liberal norteamericano”. Departamento de Historia/Universidad Autónoma de Aguascalientes. Caleidoscopio, num 14, Julio/Diciembre, 2003.

Secretaría de Educación Pública. Lista de Calificaciones, Escuela Primaria Superior Concepción Arenal. Milpa Alta Distrito Federal, Secretaría de Educación Pública, México, 1912.

Vilalta, Maruxa, “Modelo de Rivera”, Excelsior, Sociedad y eventos varios. Mujeres que trabajan. Secc B. p.13. México D.F., Mayo 10 de 1961.

DIGITAL

John Charlot, Jean Charlot and Luz Jiménez, <http://www.hawaii.edu/jcf/JohnCharlotOnJean/JC%2oand%2oLuz.htm>.

John Charlot. Jean Charlot and Luz Jiménez. Hawaii: The Jean Charlot Foundation, 1991-2000. <http://www.hawaii.edu/jcf/JohnCharlotOnJean/JC%20and%20Luz.htm>

Bolívar Moguel, Clara. Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre. <https://culturacolectiva.com/arte/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre>

VIDEO

Tejiendo tradición: el telar de cintura en Milpa Alta. Realización Flor Soledad Hernández Villegas. México: Conaculta / Museo Nacional de Culturas Populares / Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias / Atoltecatoytl / Representación General de Bienes Comunes de Milpa Alta, 2005. 1 videodisco (32 min.)

ENTREVISTAS

Hernández, Concepción. Entrevista personal, abril, 1994.
Loza, Juan Carlos. Entrevista Personal. _____ 2019

EPISTOLARIO

Jiménez, Luz. Carta a Anita Brenner. 30 de noviembre de 1927.

Jiménez, Luz. Solicitud de nombramiento de maestra rural, México, 28 de abril de 1936.

Jiménez, Luz. Carta a Jean Charlot, 27 de marzo de 1944.

Jiménez, Luz. Carta a Jean Charlot, 28 de mayo de 1963.

Jiménez, Luz. Carta a Jean Charlot, 27 de noviembre de 1964.

Leal Audirac Fernando. Correspondencia personal a Jesús Villanueva. 25 de septiembre de 2019.

Newman, Stanley. Carta a Luz Jiménez, 20 de octubre de 1948.

Quinn, Joseph M. Carta a Jesús Villanueva, 2006.

Charlot, John. Correo electrónico a Frances Karttunen y Jesús Villanueva, 13 de mayo de 2013.



Anónimo
Luz mostrando el uso del
telar de cintura, 1954 ca.
Plata sobre gelatina
Col. Fondo Documental y
Fotográfico Luz Jiménez

