

Permanencia
de las dimensiones estéticas
mazahuas y otomíes
y su aplicación dentro de la cultura material



Ana Aurora Maldonado Reyes
Héctor Paulino Serrano Barquín
Coordinadores



Permanencia
de las dimensiones estéticas
mazahuas y otomíes
y su aplicación dentro de la cultura material



Dr. en D. Jorge Olvera García <i>Rector</i>	M. en A. E. D. Yolanda E. Ballesteros Senties <i>Secretaria de Cooperación Internacional</i>
Dr. en E. Alfredo Barrera Baca <i>Secretario de Docencia</i>	Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien <i>Abogado General</i>
Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal <i>Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados</i>	Lic. Juan Portilla Estrada <i>Director General de Comunicación Universitaria</i>
M. en D. José Benjamín Bernal Suárez <i>Secretario de Rectoría</i>	M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla <i>Contralor Universitario</i>
M. en E. P. y D. Ivett Tinoco García <i>Secretaria de Difusión Cultural</i>	Profr. Inocente Peñaloza García <i>Cronista</i>
M. en C. I. Ricardo Joya Cepeda <i>Secretario de Extensión y Vinculación</i>	M. en P. Marco Antonio Lugo Pichardo <i>Director de la Facultad de Arquitectura y Diseño</i>
M. en E. Javier González Martínez <i>Secretario de Administración</i>	Mtra. en Hum. Blanca Aurora Mondragón Espinoza <i>Directora de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados</i>
Dr. en C. P. Manuel Hernández Luna <i>Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional</i>	



Permanencia
de las dimensiones estéticas
mazahuas y otomíes
y su aplicación dentro de la cultura material

Ana Aurora Maldonado Reyes
Héctor Paulino Serrano Barquín
Coordinadores

Este libro fue positivamente dictaminado
conforme a los lineamientos editoriales de la
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

*Permanencia de las dimensiones estéticas mazahuas y otomíes
y su aplicación dentro de la cultura material*

1a edición 2014

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 ote.
C.P. 50000, Toluca, México
<http://www.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-422-492-4

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Los autores María de las Mercedes Portilla Luja, María del Pilar Alejandra Mora Cantellano, María Gabriela Villar García, Martha Patricia Zarza Delgado, Carolina Serrano Barquín, María Isabel de Jesús Téllez García y María del Consuelo Espinoza Hernández participaron en la conformación directa de cada capítulo que integra el presente libro.

La reproducción de imágenes de Monumentos Arqueológicos Históricos y Artísticos y zonas de dichos monumentos está regulada por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y su Reglamento, por lo que el permiso de uso debe tramitarse ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El contenido de esta publicación
es responsabilidad de los autores.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del
contenido de la presente obra, sin contar previamente
con la autorización por escrito del editor en términos
de la Ley Federal del Derecho de Autor y en su caso de
los tratados internacionales aplicables.

ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción	13
La sustentabilidad cultural a través de las simbolizaciones en las tradiciones indígenas	21
1.1 Sobre la sustentabilidad cultural	22
1.2 Referentes históricos y apropiación cultural por herencia	27
1.3 Semiótica y objetos artesanales como bienes simbólicos	32
1.4 Antecedentes históricos: valoración estética y significación de objetos artesanales prehispánicos	40
1.5 Los bienes patrimoniales como elementos de arraigo, permanencia y trascendencia cultural (sustentabilidad cultural)	43
Los objetos rituales y su expresión sagrada femenina y estética	51
1.1 Valores étnicos y apropiación cultural en los objetos artesanales	51
1.2 Comunidades indígenas del centro del país: otomíes y mazahuas	59
1.3 Las dimensiones estética y femenina de lo sagrado	67
1.4 Significaciones de objetos rituales en ofrendas y textiles. Aproximaciones regionales	78
1.5 Ofrendas como parte fundamental del ritual	89
1.6 El textil como medio donde se plasman pensamientos y vivencias	93
Definición de los estudios de caso. Cerámicos: sahumerios; textiles: faja o ceñidor, y líticos: molcajete, metate	105
1.1 Sahumerio como objeto sagrado	106
1.2 La faja o ceñidor en la vestimenta femenina	115
1.3 Molcajete y metate en la vida indígena	123

Resignificación, diseño y sustentabilidad cultural para la permanencia de los objetos estudiados	137
1.1 Diseño y sahumerios	138
1.2 Diseño, fajas y otros objetos	139
1.3 Diseño de productos con elementos indígenas (trabajos de tesis considerados como productos)	141
Conclusiones	149
Fuentes de información	153

PRÓLOGO

Nos enaltece prologar un libro que versa sobre una porción del arte indígena mazahua y otomí del Estado de México, por tratarse de dos pueblos originarios que habitan la entidad y que han aportado una identidad estatal y nacional.

Este arte indígena que suele ser denominado desde el etnocentrismo occidental “artesanía”, constituye una síntesis muy importante en la cultura de los pueblos en general y, en particular, de los indígenas. Estudiamos y sabemos de nuestros antepasados debido, en parte, a las “artesanías” que éstos dejaron y que han perdurado con el tiempo. No son sólo utensilios de uso cotidiano, ni suntuarios, decorativos, o estéticos. Son objetos con diseños que condensan uno de los significados más selectos de la historia pasada y presente de los pueblos originarios. Estas piezas manifiestan la condición social, cultural, cosmogónica y económica en que se debaten los indígenas en tiempos de la globalización.

En algunas comunidades otomíes y mazahuas es posible contrastar pasado y presente mediante la continuidad, extinción o revaloración de sus tradiciones artísticas. El arte indígena tiene diversas expresiones en los materiales, usos, decoraciones, colores y pensares de los nativos de la entidad, esto puede constatarse en las ofertas que realizan en las cabeceras municipales, en la ciudad de Toluca, en otras ciudades del país, en los mercados, fiestas, o en las entregas de pedidos a distintos distribuidores.

El arte indígena forma parte de las actividades religiosas, ceremoniales, sociales, productivas, familiares y comunitarias, sin embargo de manera frecuente, son menospreciados por la sociedad mestiza que no lo ve y que cuando lo hace se acerca para comprar lo que sin titubeo solicita con rebaja en el precio.

La multiplicidad de fiestas, danzas, ceremonias y rituales mazahuas y otomíes que celebran durante todo el año, son espacios que permiten exhibir de manera elocuente el arte indígena en prendas, muñecas, vestuario, portales floridos en las iglesias, así como en la indumentaria femenina y masculina.

Ineludibles son también los sahumerios para las limpias y las ofrendas, la ropa ceremonial que visten las autoridades indígenas; las mantas y bordados usados en las procesiones; las máscaras para las danzas y todos los objetos de barro que se utilizan para la elaboración y degustación del mole, arroz, frijoles, pulque y otras bebidas. Los chincuetes, las fajas, los rebozos y los quexquémets, arte hecho vestimenta, son testigos fieles de la identidad tradicional de mujeres mazahuas y otomíes, que en tiempos de la modernidad se encuentra amenazado con desaparecer por el atropellado incremento de la globalización y su modelo neoliberal.

Las manos de mujeres y hombres otomíes y mazahuas que han mantenido la tradición y la innovación de sus artes para sí y otros para la sociedad no india, pueden apreciarse, entre muchos otros sublimes productos, en sus complejas creaciones de sahumerios, textiles, fajas, molcajetes, metates, utensilios de barro, cerámica, madera, cantera y migajón.

Sin duda, como lo exponen los autores del libro, las mujeres indígenas mazahuas y otomíes son las que principalmente han mantenido y recreado la dimensión estética del arte engendrado como objeto, en ese perdurable vínculo de lo femenino con lo sagrado. Objetos que además de su condición tangible representan un simbolismo propio y una importancia identitaria para cada grupo indígena.

El texto de este libro pretende recuperar, reconocer y difundir la práctica del arte hecho objeto, el cual calificamos desde la mirada occidental como “artesanía”, que contiene significados y significantes de ese otro mundo denominado indígena. La aproximación al tema es novedosa en tanto se aleja de los estudios clásicos de antropología y trasciende a otro enfoque centrándose, prioritariamente, en el

tema de la sustentabilidad cultural, a partir de la urgente “necesidad de repensar y revalorar los aportes indígenas”, en este caso los de orden cultural y de diseño.

Entre los diversos aportes de este libro se encuentran la comprensión de la forma de apropiación de los objetos en las culturas contemporáneas y la pérdida de dimensiones estéticas, mediante la investigación y el aporte de, principalmente, diseñadores industriales e investigadores que buscan “dar permanencia a dichos objetos artesanales a partir de su carga simbólica y su valor cultural”, apelando tanto al reciclaje (cambio de su uso original) como a una resignificación estética.

Bienvenida sea esta otra mirada a una parte del mundo indígena mazahua y otomí, la cual perfila un amplio panorama al diseño contemporáneo en perspectiva del manejo sustentable del medio ambiente y de las culturas originarias.

Dr. Eduardo Andrés Sandoval Forero

INTRODUCCIÓN

La conservación de diferentes tradiciones culturales se ha convertido en un tema de interés en diversos ámbitos; desde el académico, resulta de gran importancia comprender y coadyuvar en la subsistencia de las culturas como portadoras de valores, técnicas y prácticas características de una región, que generan la sustentabilidad de ésta.

En el mundo subsiste una gran cantidad de etnias que, con identidad propia, mantienen sus creencias, mitos, tradiciones y lengua. Todavía podemos ver vivas sociedades recolectoras, origen de nuestras modernas sociedades; sin embargo, el etnocidio iniciado en el siglo XIX, que todavía no podemos detener, ha minado y puesto en la indefensión a millones de personas. En estos pueblos existe riqueza de saberes y experiencias ecológicas y de relación responsable con el ambiente, además de muchas otras que la cultura occidental no ha sabido conservar ni comprender: prácticas etofarmacológicas, prácticas solidarias entre comunidades, prácticas sensitivas y sensoriales, individuales y colectivas, pero sobre todo una vivencia de lo espiritual y lo sagrado que las sociedades occidentales han perdido, no obstante, seguimos aniquilando a estas sociedades “primitivas” y a sus saberes.

La preservación de los valores simbólicos de la cultura material que identifica a los grupos étnicos asentados en el Estado de México es uno de los factores que se deben considerar en el desarrollo local desde la sustentabilidad cultural, y que se pone de manifiesto en la importancia de las artesanías y la trascendencia que esta actividad tiene en la economía de la región. Por ello, el objetivo de este libro es analizar las dimensiones estéticas de los objetos artesanales mazahuas y otomíes, así como su aportación para la sustentabilidad del diseño, que se alcanza mediante una metodología en la que interactúan la estética, la semiótica y los

procesos identidad/apropiación en los objetos artesanales analizados dentro de la propia etnia. Los objetos artesanales que se estudian en esta investigación están elaborados con materiales endógenos, que consumen un mínimo de energía en sus procesos de manufactura, y pueden reintegrarse a la naturaleza fácilmente, no propician daños al ambiente y particularmente pueden transitar a las generaciones posteriores por su propia relevancia ritual o simbólica, situación que los distingue de otros objetos artesanales que presentan limitadas connotaciones semánticas y diversidad de reinterpretaciones, por su escaso uso ritual (Ilustración 1).

Los cuerpos académicos de Diseño y Desarrollo Social, así como Contexto Sociocultural del Diseño, de la Facultad de Arquitectura y Diseño de esta Universidad, han llevado a cabo diversos acercamientos a la problemática de desarrollo artesanal o de baja manufactura, desde las disciplinas del Diseño, con un enfoque de desarrollo local; así se han elaborado investigaciones de participación-acción en comunidades cercanas al valle de Toluca, con el objetivo de coadyuvar con las empresas artesanales a responder a los desafíos derivados de la globalización.

Tomando en cuenta el contexto explícito en las líneas anteriores y reconociendo las complejas definiciones y argumentaciones que en estos tiempos plantea la sostenibilidad o sustentabilidad,¹ así como la necesidad de introducir el tema en temáticas multidisciplinarias y la ampliación de sus horizontes desde un primer nivel de abordaje dentro de los límites relativos al medio ambiente hacia otros temas culturales o de contextos socioculturales, la tarea investigativa de los sectores académicos debe ser considerada como un eje transversal a la generación del conocimiento para lograr su involucramiento dentro los procesos cotidianos de esta labor.

¹ Las diferencias semánticas y políticas de ambos términos han sido revisadas ampliamente en textos como los de Guillermo Foladori y Naína Perri (2005).

En este texto la sustentabilidad cultural² y otros criterios sustentables relativos a los modos de producción artesanal de indígenas y mestizos, principalmente de áreas rurales, se refieren a la viabilidad de prolongar –previa revaloración– la vida de ciertos objetos artesanales que tienen connotaciones de uso muy por encima de la practicidad momentánea de la mayoría de ellos, pero dentro del contexto del diseño y la perspectiva cultural. En este trabajo se abordan aquellas piezas artesanales de la región que contienen simbolizaciones que superan cualitativamente la utilidad práctica y por ello pueden ser reelaboradas con otra perspectiva de uso más duradero y con la implicación de importantes valores culturales, artísticos y patrimoniales, que finalmente coadyuvarán con su conservación. García Canclini menciona en una entrevista para el diario *Reforma* que en la actualidad no sólo los Estados se han debilitado y se cree menos en los orgullos nacionales, sino que vivimos en interdependencia planetaria y no tenemos un relato que organice estas interacciones cotidianas, por ello en este libro se presenta una narrativa de las simbolizaciones en objetos artesanales, pues el arte y la artesanía pueden ser entendidos como parte de un “movimiento que capta signos sin pretender dictaminar para siempre el sentido en que estos signos se moverán” (García Canclini, 2011).

Tal movilidad en la percepción, apreciación y valoración de ciertas piezas también es asunto de la semiótica, cuyo análisis, desde lo estético ritual, constituye uno de los apartados centrales de este estudio.

² El concepto de sustentabilidad cultural se asume como parte de una visión más integradora del desarrollo sustentable, entendido aquí como la conservación tanto los sistemas naturales como los culturales que sustentan la existencia humana, considerando que la relación con el ambiente se da también en el nivel simbólico. Así se prioriza la conservación de las culturas como portadoras de valores, técnicas y prácticas características de una región que generan la sustentabilidad de ésta y que conforman la identidad de las poblaciones. Son considerados principalmente los pueblos originarios, las poblaciones indígenas y sus tradiciones.

Por otra parte, las etnias mazahua y otomí —como muchas otras en el Estado y el país³— son comunidades excluidas, en ocasiones en situación de miseria y discriminación, ya que siguen representando el sector más empobrecido y marginado de la sociedad.

El relativo interés suscitado en años recientes lleva necesariamente a repensar la cuestión indígena y a revalorar los modos de vida y prácticas tradicionales de los pueblos indios, que sin duda dan cuenta de su existencia y justifican su lucha por el reconocimiento de sus derechos y su cultura (Mota, 2003: 205).

Existe la necesidad de repensar y revalorar los aportes indígenas, para este caso, los de orden cultural y diseñístico. La reinterpretación que se realiza en este texto pretende contribuir con una mayor comprensión de las formas de producción artesanal en las etnias predominantes del Estado de México, así como enfatizar la posibilidad de extender la permanencia y conservación del uso de ciertas artesanías y objetos representativos que constituyen bienes patrimoniales con importante valor estético.

En el primer capítulo se aborda el concepto de sustentabilidad, en donde nos enfocamos básicamente a la sustentabilidad como una forma de relacionarnos con los saberes y tradiciones de las culturas ancestrales que aún subsisten en el Estado de México. Una de las premisas a considerar en este capítulo es la conceptualización de la producción de manufacturas elaboradas por estos grupos étnicos, que son parte de sus expresiones plásticas y que desde enfoques concretos, pueden contribuir a disminuir la pérdida de identidad étnica o cultural, así como el consumo exclusivo de objetos “materialistas” o el mismo consumismo extremo que atenta contra las tradiciones y los elementos culturales populares que, siendo únicos en contextos internacionales, están en riesgo de desaparecer, tanto en su producción como en su adquisición, dentro de un mercado muy competido. La producción artesanal

³ “En México 10.1 millones de habitantes (9.8% de su población) son considerados indígenas. Estos grupos se concentran en municipios con alto grado de marginación, al punto de estimarse que siete de cada diez hablantes de lengua indígena residen en estos municipios. La población indígena es más pobre que el resto de los mexicanos” (UNICEF/CIESAS, 2010: 11).

tradicional se ha constituido en una oferta decorativa o de consumo efímero, ya que no necesariamente implica en su adquisición una apropiación de orientación cultural o simbólica, salvo ciertas excepciones. Al valorar algunos objetos desde su potencial simbólico o incluso desde su sacralidad implícitas, algunos de estos objetos podrían extender sus periodos de vida y consumo, lo que también contribuiría a su conservación patrimonial (Ilustración 2).

Para los fines de este estudio, los materiales de elaboración se circunscriben a piezas realizadas en barro, lítica y en textiles naturales, lo que constituye una primera delimitación física de los casos de estudio.

En el capítulo primero además se abordan los conceptos de sustentabilidad y sustentabilidad cultural, la apropiación a través de la interpretación de tradiciones y costumbres, los conceptos de estética y semiótica en relación con las significaciones, referentes para dar significación a los objetos que permanecen y arraigan a las culturas con su medioambiente. Se habla también de patrimonio cultural y su papel en la difusión y promoción de la cultura.

En el capítulo segundo se define el tipo de objetos que se estudian en este trabajo, los objetos rituales que las etnias utilizan cotidianamente y en sus ceremonias; se describen algunas características de las etnias otomí y mazahua; se aborda el concepto de *sagrado* y *sagrado femenino* para entender las significaciones que estos objetos rituales tienen en estas culturas.

En el capítulo tercero se presenta un análisis estético-semiótico del objeto artesanal, así como sus antecedentes históricos y matéricos, a fin de presentar las relaciones empleadas a nivel sintáctico, semántico y pragmático. Se rescata que sus morfologías poseen una serie de patrones compositivos que han sido elaborados a través de siglos de observación del cosmos, de la vida y de sus ciclos, generando con ello un lenguaje que aún se refleja tanto en la cultura material como en su relación con el ambiente. Por lo tanto, este trabajo también describe la iconografía contenida en los objetos artesanales seleccionados.

Desde este punto de vista, se desprende un entendimiento de los procesos culturales, diferente y complejo, donde no sólo aparecen interrogantes en torno a las relaciones y divergencias existentes entre las personas, sino también entre la relación sujeto-objeto-contexto, donde lo real se diluye con lo sobrenatural. Por otra parte, también se enfatiza el hecho de que al generar comprensiones locales para plantear alternativas de vida en comunidad, a la vez se vuelve necesaria una visión sustentable para preservar las tradiciones culturales étnicas.

En el capítulo cuarto se presenta una resignificación de estos objetos, vistos desde la cultura occidental, interpretaciones de éstos en el mercado actual en algunos casos, resultado de concursos gubernamentales en otros, y propuestas innovadoras desde las áreas del diseño.

Algunas contribuciones de este libro y de la labor investigativa en el tema radican en comprender la forma de apropiación de los objetos en las culturas contemporáneas y cómo se ha generado una pérdida de dimensiones estéticas en los objetos de diseño, que induce al consumismo y produce deshechos masivos; mientras que el análisis de los valores estéticos indígenas en la cultura material del artesanado permite reconocer una aportación para la sustentabilidad cultural en el diseño contemporáneo.

La aportación principal del presente libro radica en el análisis de las dimensiones estéticas de los objetos artesanales mazahuas y otomíes en los que destacan los vínculos con lo femenino sagrado. De igual modo, se presenta un análisis descriptivo de dichos objetos seleccionados por su riqueza simbólica y patrimonial, y se identifican las principales formas de apropiación de los mencionados objetos artesanales; en esta parte introductoria se plantea, por un lado, la necesidad de revalorar estos objetos artesanales y elevarlos a la categoría de bienes patrimoniales tangibles. Por el otro, se plantea en este libro un conjunto de aportes de distintas investigaciones, principalmente de diseñadores industriales e investigadores de esta Universidad que buscan dar permanencia a tales objetos artesanales a partir de su carga simbólica y su valor cultural. Esta sobrevivencia apela tanto al reciclaje, es decir, al cambio en su uso original, como a su resignificación estética y arraigo ancestral.

El lector encontrará como hilo conductor a lo largo del texto un énfasis en los saberes indígenas y la relación que guardan con la sustentabilidad cultural y ambiental que hoy ofrecen la posibilidad de reconocer la fortaleza de estos simbolismos y ritualidades que los acercan a la naturaleza, como una manera alternativa que puede aportar una nueva relación del diseño contemporáneo con el medioambiente a través de las tradiciones de las etnias mazahuas y otomíes. Estos ejemplos buscan motivar y reconocer dichas fortalezas ante la indiferencia y subvaloración hacia los temas de origen indígena desde las distintas áreas académicas incluyendo las disciplinas diseñísticas.

Anexo



Ilustración 1: En las cercanías del Templo mayor, Centro Histórico de la Ciudad de México. Fotografía: AAMR.



Ilustración 2: Objetos artesanales que se abordan en el estudio, sahumerio, faja ritual, metate y molcajete.

LA SUSTENTABILIDAD CULTURAL A TRAVÉS DE LAS SIMBOLIZACIONES EN LAS TRADICIONES INDÍGENAS

Las sociedades tradicionales albergan un repertorio de conocimiento ecológico que generalmente es local, colectivo, diacrónico y holístico.

Toledo, 2008: 71

En este capítulo se presentan conceptos y definiciones de sustentabilidad cultural, se establecen referentes históricos de la apropiación cultural por herencia y se establece una relación entre la semiótica y los objetos artesanales como bienes simbólicos. Asimismo, se describen los antecedentes históricos y las definiciones y conceptos sobre la valoración estética y la significación de los objetos prehispánicos como bienes patrimoniales y elementos de arraigo, permanencia y trascendencia cultural, destacando sus cualidades sustentables.

La pervivencia de ciertos valores culturales para su transmisión a las generaciones futuras se suma al enfoque más difundido de la sustentabilidad que a su vez considera como indisolubles las cuestiones ambientales, sociales y económicas. Así pues, en este capítulo se revisan algunos postulados complementarios relativos a la responsabilidad social de prolongar el patrimonio artesanal de las etnias en cuestión, ante el embate del consumismo, la globalización y la baja competitividad frente esquemas modernizadores que en conjunto atentan contra la existencia de estos objetos a mediano y largo plazos.

Estamos en un momento crítico en la historia de la Tierra. El calentamiento global, los modos de producción y consumo del sistema capitalista, así como la

explosión demográfica están ocasionando la insostenibilidad de los ecosistemas; los beneficios del desarrollo no se comparten equitativamente, y la polarización entre los ricos y pobres es cada vez más grande (Lovelock, 2007).

Gran cantidad de ecosistemas han sido explotados de manera excesiva, tanto que han perdido su resistencia. Una de las consecuencias es la incapacidad de absorción de las perturbaciones naturales, lo que en opinión de distintos estudiosos prepara la escena de desastres naturales, ahora vistos cada vez con mayor frecuencia e intensidad a causa de las acciones humanas. Al devastar bosques, secar humedales y desequilibrar el clima, se está desordenando el entramado de una compleja red ecológica que provee de estabilidad y seguridad al globo terráqueo. Estudios minuciosos de la dinámica subyacente demuestran en todos los casos después de un desastre natural que el estrés medioambiental y el estrés social están intrínsecamente relacionados. La pobreza, la escasez de recursos y la expansión demográfica se combinan para crear círculos viciosos de degradación y ruina, tanto en los ecosistemas como en las comunidades humanas locales (Toledo, 2003).

Lamentablemente detrás de todas esas valoraciones se encuentra el principio radical del capitalismo desbocado, que pretende que la ganancia económica sea siempre valorada por encima de la democracia, de los derechos humanos, de la protección del medio ambiente y de cualquier otro valor, por lo que cambiar de juego significa, sobre todo y ante todo, cambiar de principio fundamental.

1.1 Sobre la sustentabilidad cultural

La Comisión Brundtland define el desarrollo sostenible como aquel que cubre las necesidades presentes sin poner en riesgo la habilidad de próximas generaciones para cubrir sus propias necesidades (Foladori y Pierri, 2005: 79). Asimismo, el término se vincula con otros conceptos como el de sociedad sostenible que Lester define como “aquella capaz de satisfacer las necesidades sin disminuir las oportunidades de las generaciones futuras” (Capra, 2002: 26).

Para autores como Lovelock (2007), el desarrollo sostenible es un objetivo no estático, pues representa un esfuerzo continuo por equilibrar e integrar tres pilares: el bienestar social, la prosperidad económica y la protección al medioambiente, en beneficio de las generaciones presentes y futuras. Como se puede observar, la definición operante de sostenibilidad implica que el primer paso para erigir comunidades sostenibles es “alfabetizarnos ecológicamente”, es decir, dotarnos de la capacidad para vislumbrar los principios de organización frecuentes a todos los sistemas vivos, para entender que los ecosistemas han ido evolucionando desde el principio para sustentar la vida. Capra (2003) afirma que los principios esenciales de la ecología (comprensión sistémica de la vida) pueden ser utilizados como ejes maestros para la cimentación de comunidades humanas sostenibles. Para este autor existen seis principios específicos de ecología que parecen decisivos para el sostenimiento de la vida: “redes, ciclos, energía solar, asociación, diversidad y equilibrio dinámico” (Capra, 2003: 294).

Redes	En todos los niveles de la naturaleza encontramos sistemas vivos dentro de otros sistemas: redes dentro de redes. Sus límites no son contornos de separación, sino de identidad. Todos los sistemas vivos se comunican y comparten recursos a través de sus perímetros
Ciclos	Para mantener su vida los sistemas vivos necesitan alimentarse de los flujos continuos de materia y energía procedentes de su medio y todos ellos producen residuos. Sin embargo, ningún ecosistema genera residuos netos puesto que el residuo de una especie es siempre el alimento de otra. En consecuencia, la materia circula constantemente a través de la trama de la vida
Energía solar	La energía del Sol transformada en energía química por la fotosíntesis de las plantas verdes constituye la fuerza que impulsa los ciclos ecológicos
Asociación	En todo ecosistema los intercambios de energía y recursos están sustentados por una cooperación omnipresente. La vida no se extendió sobre el planeta por medio de la lucha sino de la cooperación, la asociación y el funcionamiento en red
Diversidad	Los ecosistemas alcanzan estabilidad y resistencia gracias a la riqueza y a la complejidad de sus redes ecológicas. Cuanto más grande sea su biodiversidad mayor será su resistencia
Equilibrio dinámico	Todo ecosistema es una red flexible en fluctuación perpetua. Su flexibilidad es consecuencia de múltiples bucles de retroalimentación que mantienen al sistema en un estado de equilibrio dinámico. Ninguna variable es maximizada en exclusiva, sino que todas fluctúan en torno a sus valores óptimos

Tabla 1: Principios de ecología profunda (Capra, 2003: 294).

Los conceptos anteriores no pueden entenderse aislados del contexto cultural, por lo que a continuación se aborda el concepto de *cultura* como parte fundamental en el proceso de generación de conocimiento sobre la temática de este capítulo. En la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales llevada a cabo en 1982 por los países miembros de la UNESCO en la Ciudad de México se acordaron las siguientes definiciones que quedan asentadas en el documento correspondiente como sigue:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, [...] la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (UNESCO, 2008).

Ahora bien, el concepto de *sustentabilidad cultural*, que ha sido expuesto por distintos teóricos, se asume como parte de una visión más integradora del desarrollo sustentable, entendido aquí como la conservación tanto de los sistemas naturales como los culturales que sustentan la existencia humana, considerando que la relación que el ser humano tiene con el ambiente se da dentro de una cultura a nivel simbólico. Así la conservación de las culturas como portadoras de valores, técnicas y prácticas características de una región generan la sustentabilidad de ésta y conforman la identidad de las poblaciones.

Dentro de los principios de política cultural, la identidad cultural queda fundamentada de la siguiente manera:

Cada cultura representa un conjunto de valores único e irremplazable, ya que las tradiciones y formas de expresión de cada pueblo constituyen su manera más lograda de estar presente en el mundo. La afirmación de que la identidad cultural contribuye, por ello, a la liberación de los pueblos. Por el contrario, cualquier forma de dominación niega o deteriora dicha identidad. La identidad cultural es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación. Todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás. La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento. Lo universal no puede postularse en abstracto por ninguna cultura en particular, surge de la experiencia de todos los pueblos del mundo, cada uno de los cuales afirma su identidad. Identidad cultural y diversidad cultural son indisociables. Las peculiaridades culturales no obstaculizan, sino que favorecen, la comunión en los valores universales que unen a los pueblos. De ahí que constituya la esencia misma del pluralismo cultural el reconocimiento de múltiples identidades culturales allí donde coexisten diversas tradiciones. La comunidad internacional considera que es su deber velar por la preservación y la defensa de la identidad cultural de cada pueblo. Todo ello invoca políticas culturales que protejan, estimulen y enriquezcan la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo; además, que establezcan el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales, y por las otras culturas del mundo. La humanidad se empobrece cuando se ignora o destruye la cultura de un grupo determinado. Hay que reconocer la igualdad y dignidad de todas las culturas, así como el derecho de cada pueblo y de cada comunidad cultural a afirmar y preservar su identidad cultural, y a exigir su respeto (UNESCO, 2008).

Se puede observar que en las culturas existen condiciones para la sustentabilidad que se incorporan en las prácticas productivas. En las sociedades de orden tradicional, estas condiciones tienen todavía un reflejo en sus formaciones simbólicas (diosa del maíz, de las cosechas, peregrinaciones y ritos de petición de buena siembra, descansos de la tierra y resiembras). Existe también un reflejo en sus instrumentos tecnológicos, que han sido configurados en largos procesos de evolución o coevolución con la naturaleza (sahumerio, coa, ayate, arado, guadaña). Estas prácticas productivas de diversas culturas están fundadas en

la simbolización de y con el ambiente. En el caso de la cultura occidental, se significan como propiedad y motivo de dominación y control.

Las culturas tradicionales con creencias religiosas han otorgado significados sociales a la naturaleza, esto ha generado diferentes formas de apropiación y percepción, que generan reglas sociales que controlan el acceso y uso del ambiente, promueven prácticas de gestión de ecosistemas y patrones de producción y consumo de recursos, basados en el uso sustentable de la tierra, por ejemplo, los ciclos de siembra mazahua y otomí en donde se turnan los productos a sembrar para que no se desgaste la tierra y de los diversos recursos en donde se veneran los cuatro elementos: agua, fuego, aire y tierra como parte de las divinidades que sostienen la vida, lo cual permite una regulación en el manejo de estos recursos del ecosistema. La significación que esta cultura otorga a estos elementos se refiere a normas de conducta humana que tienen su origen en un sentido de pertenencia; es decir, cuando se pertenece a una comunidad, se actúa según sus normas y principios fundamentales (Sandoval, 2003: 87).

Leff (2002) sostiene que una comunidad respetuosa de esa trama de la vida está diseñada de modo que sus formas de existencia, de negocios, de economía, de estructuras físicas y de tecnología no perturben la capacidad innata de la naturaleza para sostener y retroalimentar esa misma vida, ya que son las causas de la mayoría de nuestros problemas presentes, tanto medioambientales como sociales, y tienen sus raíces en nuestros sistemas económicos.

En este esquema un ejemplo claro es el significado que se le da a la Tierra y su relación con el concepto del hogar, en donde al primer elemento se le otorga la capacidad inherente para sostener la existencia; éste es el significado de la sostenibilidad ecológica, en donde la trama de la vida depende de la supervivencia a largo plazo de los seres vivos. Esta red global “viva” ha estado desplegándose, evolucionando y diversificándose a lo largo de tres mil millones de años, sin romperse jamás (Lovelock, 2007).

Capra (2003) considera que la condición actual del capitalismo globalizado es ecológica y socialmente insostenible, por lo que recomienda una transición hacia normativas medioambientales más estrictas, prácticas comerciales y de consumo más adecuadas y tecnologías más eficaces, además considera que hace falta un cambio sistémico más profundo, que si bien ya se encuentra en marcha a nivel mundial tanto por intelectuales, líderes sociales y militantes de base, se requiere organizaciones e instituciones más eficaces que trabajen y construyan medios más concretos para revertir la situación de insostenibilidad.

Una de las tareas para los países del primer mundo consistirá en reducir los consumos, ya que en promedio están consumiendo 80% de los recursos que todos los países producen con sólo 20% de la población. La tarea para los países en desarrollo es mitigar la pobreza, ya que en éstos 80% de la población mundial consume 20% de los recursos –entre ellos México– y 54% vive con menos de 2 dólares diarios, es decir, en pobreza (CIP-Ecosocial, 2002).

La posibilidad de reencontrarnos con los saberes tradicionales que las culturas indígenas resguardan a través de la continuidad de sus costumbres nos permite darnos cuenta de la relación que establecen estas etnias con su ambiente, cómo lo apropian y cómo la producción de artefactos –cultura material– está relacionada con estos saberes, con prácticas y ritualidades que tiene que ver con una cosmovisión que cuida y venera a la tierra y sus recursos, es decir, mantiene prácticas sustentables.

1.2 Referentes históricos y apropiación cultural por herencia

Los incensarios, sahumeros, braseros, vasijas votivas, pebeteros y urnas prehispánicas como objetos de culto⁴ constituyen antecedentes de ceremonias religiosas que con el paso del tiempo se han perdido. Se conserva el sahumero de barro, muchos de ellos elaborados en barro negro vidriado y que fundamentalmente conservan su uso en ritos, principalmente funerarios, a principios del mes de noviembre, en buena parte

⁴ Se excluyen de este apartado los objetos relacionados con el diseño textil, ya que han sido motivo de estudio en otras investigaciones del posgrado de esta Facultad.

del territorio mexicano. De modo semejante al pasado remoto, hoy estas piezas artesanales consumen en su interior el copal y resinas aromáticas que contribuyen a crear atmósferas místicas donde chamanes, curanderos, rezanderos o responsables de ciertas ceremonias invocan a espíritus, a ancestros fallecidos o bien realizan actos de sanación, a modo de medicina alternativa o de magia negra, desde la perspectiva de lo “pagano”, en términos religiosos. Estos objetos desde una perspectiva histórica cumplieron con funciones propias de la ritualidad y ceremoniales prehispánicos, pero nunca procuraron un fin estético en sí mismo, sino que fueron producidos para complementar complicados rituales religiosos, los mencionados ceremoniales funerarios, de conmemoración comunitaria o bien de “limpia”, para así ahuyentar malos espíritus (Ilustración 1).

Alma Barbosa (2010) reconoce que está documentada la forma en que actualmente se realizan curaciones contra “el espanto”, sobre todo en niños “cuya alma se dice que “se extravía” y por tanto requieren una sanación que puede involucrar a un curandero, varios vecinos, flores, sahumerios y ofrendas de alimentos semejantes a los de los días de muertos, y cuyo fin es reincorporar el alma perdida, la que en ocasiones tiene que ser “levantada” del piso.⁵

Desde la prehistoria, la ascensión de humos a través del sahumerio u otros objetos de uso sagrado, ya sean los provocados para la creación de dichos ambientes místicos o bien por la remota incineración de los difuntos, y su proyección a las alturas, es decir, “al cielo”, representan de manera simbólica la transformación de un ambiente cotidiano a uno mágico cargado de simbolizaciones y una concreción evidente de transformaciones de la materia, donde los cambios físicos diluyen sus límites con lo religioso. Los estados alterados de consciencia de los brujos, médicos o chamanes, provocados por la ingesta o inhalación de sustancias

⁵ Según entrevistas de la investigadora Alma Barbosa (2010) a creyentes de estos ritos, algunos difuntos “espantan” o hacen extraviar el alma (*o sombra*) de los vivos, cuya recuperación implica complejos ritos, que incluyen el golpe del piso mediante varas y brincos de los participantes, así como la ofrenda y uso de sahumerios que santifican y hacen reaccionar a las almas extraviadas, evitando el conjuro de difuntos malintencionados.

psicotrópicas o alucinógenas, ha requerido en diversas culturas y tiempos remotos de la penumbra, densidad de aire y otras condiciones ambientales en las que sahumeros o braseros contribuyen para generar tal atmósfera de sacralidad. De este modo, sahumar representa purificar, ofrendar, elevar oraciones y contribuir a propiciar presencias sagradas y al logro de rituales, particularmente en tiempos actuales, buscar un equilibrio entre divinidades, ancestros y los cuatro elementos: fuego, tierra-madre, agua y aire, que en el caso de la cultura mexicana se “empleaban conjuntos simbólicos del agua, la tierra, el cielo y el sol dentro del marco de la religión azteca” (CONACULTA-INAH, 2002: 323).

Otro ejemplo se encuentra en diversos relieves mayas de Yaxchilán, Chiapas, que representan el autosacrificio de los jefes de esta ciudad –pasan cuerdas por sus lenguas o, en el caso de jugadores de pelota y varones de la monarquía, perforan sus miembros con puntas⁶ de cactáceas (Tate, 1997: 56)– para que dentro de uno de estos objetos que producen calor y humo, ya sean braseros o sahumadores, se reciba la sangre del sacrificio y, al incinerarse cayendo las gotas lentamente, se proyecten hacia arriba, pero ya transmutada en humo ascendente dentro de una exhibición colectiva que valida o atestigua la realización de un acto religioso de gran relevancia para la comunidad. Lo anterior propiciaría fertilidad y la dádiva de beneficios por parte de sus deidades a cambio de la ofrenda de sangre de la aristocracia y otros integrantes de su comunidad.

En culturas como la teotihuacana, el diseño de estos objetos se complejizó de tal forma que algunos han sido denominados incensario-teatro, ya que la combinación modular de muchas piezas pre elaboradas fue montada sobre fondos o pantallas también de barro y relativamente planas que configuran finalmente un conjunto monumental, no obstante los tamaños relativamente pequeños de éstos, y les da connotaciones estéticas relevantes, “la producción masiva de elementos decorativos de estos objetos

⁶ Una de las fuentes señala que en el dintel respectivo: “the ruler perforated his penis, letting spill drops of blood” (el jugador perforó su pene, dejando escurrir gotas de sangre) que serán depositadas en un brasero para proyectar y simbolizar fertilidad a su comunidad.

no lleva a una pérdida de individualidad, pues, combinando modularmente las piezas hechas en serie, se pueden obtener infinitas variaciones de la misma tipología” (Aimi, 2003: 61).⁷

El movimiento ascensional del humo mezclado con las cualidades imaginativas y sugerentes de la quema controlada de aromatizantes y otros componentes de la herbolaria tradicional – hoy comercializadas o estandarizadas mediante la aromaterapia – ha contribuido, por siglos, a la creación de ambientes simbólicos, relajantes o ceremoniales en muchas de las comunidades indígenas. Sin embargo, buena parte de esas tradiciones y ritos están fuertemente ligados a la cosmovisión mesoamericana que otorgaba un lugar preeminente al culto a los muertos, donde los altares, ofrendas, comida, adornos y objetos rituales sintetizan la particular perspectiva del mexicano sobre la presencia sorpresiva y el reencuentro periódico con sus ancestros.

Respecto a la interpretación simbólica colectiva de algunas comunidades indígenas del estado de Morelos en torno al imaginario funerario, la investigadora Alma Barbosa (2010)⁸ señala que si bien estas concepciones “prevalecen en las prácticas funerarias de las comunidades indígenas actuales, han sido objeto de una continua reelaboración e interpretación simbólica, producto de la propia dinámica histórica y cultural de cada comunidad” (Barbosa, 2010: 11), como queda de manifiesto en la documentación y registro de las narraciones de la tradición oral y el *habitus* ritual; “en este contexto, el *habitus* ritual se constituye como el sistema de prácticas funerarias simbólicas, que a través del tiempo han operado como mecanismos de resistencia, preservación y transmisión del acervo de concepciones, imágenes y representaciones sobre la muerte y el mundo sobrenatural” (Barbosa, 2010: 12), a la vez que en la conceptualización de una naturaleza dinámica, viva e inestable.

⁷ El autor se refiere a urnas o braceros monumentales que fueron producidos en equipo y en serie, utilizando piezas preelaboradas.

⁸ En esta investigación, Barbosa inicialmente plantea un marco teórico sobre el imaginario de la muerte y posteriormente realiza un conjunto de entrevistas a indígenas y mestizos que actualmente conservan esas creencias, de las cuales aquí se extrajeron las vinculadas a ritos donde se sahuma a los difuntos.

Como producto de construcciones histórico-sociales y culturales, esta autora afirma que los *habitus* son susceptibles de continuas transformaciones. De ahí que las variantes en las tradiciones y ritos funerarios de cada comunidad mestiza o indígena connoten el imaginario social, producto de la subjetividad colectiva fundada en la tradición local o regional. En síntesis, según la investigadora mencionada, el imaginario social remite a un proceso de continua producción de sentido y representaciones.

Con respecto al uso contemporáneo de los sahumeros, se considera oportuno reproducir algunos testimonios de habitantes de comunidades rurales en las que se conserva su uso principalmente con carácter religioso-indígena, que conviene deslindar de los sahumeros que son empleados en actos de sanación y en temazcales “urbanos” o de consumo por parte de personas de capas sociales medias y altas que buscan ceremonias naturistas con carga espiritual o bien experiencias de tipo esotérico.

Una de las curanderas de 60 años de edad entrevistada por Alma Barbosa (Barbosa, 2010: 106) afirma: “Una vez que la cruz de madera ha sido sacralizada y ‘vestida’ con un manto, los padrinos se dirigen al que fue el hogar del difunto, donde son recibidos ceremonialmente, con cantos y rezos. Ellos llevan la cruz de madera. Ya cuando llegan a la tranquita o al portón, según la casa que sea, entonces los caseros van y los encuentran con el sumerio. Y ya, los guían para donde se va a acostar”. En otro testimonio recogido por Barbosa se dice: “Ya el mero día del novenario, ya se presentan con la cruz de madera, los vamos a recibir una cuadra antes, con el sahumero y cantos. Nosotros tenemos nuestros cantos, pero de que se han ido pasando de generación en generación. Y entramos a la casa, donde está la mesa, allí, llegamos a depositar la cruz” (Barbosa, 2010: 107) (ceremonia de *adoración de la cruz*), según comentario de una rezandera sexagenaria; donde cada uno de los actores rituales honra personalmente la cruz de madera, que connota la *sombra* del difunto, expresando su sentir y besándola: “Pasa y toma el sahumero; ahuma la cruz y la besa. La cruz de madera se les da a besar a todos los familiares. Ya después, se camina en la habitación, se hacen oraciones especiales” (testimonio

de una curandera de 48 años). “Una vez que ya se levantó la cruz, la rezandera empieza a cantar y los padrinos pasean la cruz. Después todos pasan a besar la cruz [...] Y luego, se la entregan a los familiares, para que la pongan en el altar. Así es como se levanta la sombra” (rezandera de 47 años) (Barbosa, 2010: 111).

Otro testimonio sobrecogedor relativo a un difunto accidentado, que en las creencias de estas comunidades hace necesaria la celebración de un rito funerario en el lugar preciso del accidente, es decir, donde se ha quedado temporalmente el alma o sombra del difunto, en el proceso de separación de su cuerpo, refiere que los curanderos involucrados se dirigen a él de la siguiente manera:

“Es tu familia. Ándale. Nos vamos porque éste no es tu pueblo. Tú sabes que no eres de aquí. Vámonos, vámonos”. Eso le decía. Luego, decía unas oraciones y volvía a invocarlo tres veces. Ya terminando las oraciones, quemamos el sahumerio y se regaron pétalos de rosa. Se le puso su ramo de flores, su veladora. Trajeron un morralito con “gorditas” y naranjas, como ofrenda. No se le puso la cruz de cal, porque ya estaban los pétalos, en forma de cruz. Ya se levantó los pétalos.⁹ Al momento de “levantar” la cruz de madera, los padrinos desintegran el signo de la cruz. No sólo hacen acopio de la cal y las flores que lo constituyen, también de una porción de tierra, por estar impregnada de la sombra. Porque ahí estaba la sombra del difunto, la tierrita y la sangre se juntan¹⁰ (Barbosa, 2010: 55).

1.3 Semiótica y objetos artesanales como bienes simbólicos

En este apartado se plantean los elementos para un análisis estético-semiótico (Sánchez, 2003) de objetos artesanales tales como los sahumerios, los metates, los molcajetes. Asimismo, se describe la iconografía de los materiales y procesos de producción empleados por los artesanos que elaboran dichos objetos artesanales (Sondereguere, 2007), con el propósito de entender mejor el significado y las relaciones simbólicas empleadas en los diseños de tales artesanías, cuyas morfologías tienen una serie de patrones compositivos, que han sido elaborados a través de siglos de observación del cosmos, así como

⁹ Leonor Arizmendi López, 60 años, rezandera, Huitzilac, Morelos (Barbosa, 2010).

¹⁰ Prudencia Carvajal Castillo, 60 años, Anenecuilco, Morelos, 2008 (Barbosa, 2010).

de la vida y sus ciclos, generando un lenguaje que se plasmó en la cultura material y que evidencia su relación con el medio ambiente. Se aborda el concepto de cultura material con el fin de entender el cúmulo de elementos que se manifiestan en un objeto tridimensional.

De esta manera, en las culturas tradicionales se desprende un entendimiento del mundo y de sus procesos, complejo y diferente al de la cultura hegemónica. En este contexto, aparecen interrogantes en torno a relaciones y divergencias existentes entre las personas, pero también entre sujeto-objeto-contexto. Así “esta nueva episteme tiene el reto de generar comprensiones locales a realidades mundiales y de plantear alternativas de vida en comunidad, preservando la cultura y estableciendo relaciones multiculturales” (Expresiones Estéticas Ecosóficas en Medellín, 2005: 79-97).

En relación con el concepto de cultura, la UNESCO, en 1982, declaró

que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (UNESCO, 1982: Declaración de México).

Al respecto, Sánchez Valencia (2003: 20) dice que la cultura surge al confluir tres variables: “una colectividad, que toma un entorno natural y crea un entorno artificial, [...] es entonces un conjunto estructurado de maneras de pensar, sentir y obrar más o menos formalizadas, que aprendidas y compartidas por una pluralidad de personas, sirven de modo signico y simbólico a la vez”, que diferencia y da identidad a una colectividad.

Así pues, por cultura material es necesario entender todo lo creado por el hombre organizado en forma de sistema. Es decir, como una organización de partes interdependientes que se define por la totalidad que la constituye.

El sistema de la cultura comprende tanto los elementos que se suelen agrupar bajo el nombre de cultura material, las manufacturas, así como los designados como cultura no material. El antropólogo Carlos Munizaga las llamaba ideofacturas, socio-facturas y sistemas de personalidad, para enfatizar su carácter de construcción humana. La definición de cultura material incluye, en general, todo elemento o sustancia modificada por el hombre. En este sentido, el objeto (artefacto) puede entenderse como cultura material, como un discurso formal que surge para representar condiciones culturales específicas y para mediar situaciones sociales que corresponden con ideologías.

“El objeto es un constructo que revela las estructuras cognitivas de un grupo y la forma es un hecho social de convivencia” (Sánchez, 2003: 22). La forma puede entenderse como un conjunto organizado de partes, reconocible, porque tiene un sentido, que conforma una estructura tridimensional, configura y representa un concepto. El objeto es considerado lugar y soporte de la significación y construye las relaciones hombre-objeto-contexto y podemos entenderla, de acuerdo con Sánchez (2003), a través de los siguientes criterios:

- Morfológico: al ser establecida como un orden, comporta una estructura, es decir, una lectura categorizable a partir de un conjunto de elementos, relaciones, jerarquías, órdenes y propósitos, haciendo del objeto la concreción de una coherencia formal. Siguiendo esta lógica, para esta investigación en particular, hablar de la forma del objeto será equivalente a su morfología.
- Morfoestático: la forma es una estructura estable, estática y uniforme; esto evidencia que los valores representados por ella son intemporales, en el sentido que son independientes del curso del tiempo (estabilizan el tiempo).

- Morfométrico: puesto que la forma es la síntesis de un concepto, es decir, se origina en la medida que se da un límite a la interpretación de ciertos hechos, entonces puede ser cuantificada y cualificada absolutamente.
- Morfogénesis: como creación, sus orígenes pueden ser controlados, por un lado, desde una perspectiva histórica hacia una genética del objeto (morfogenética) y, desde otro, por la incidencia de la diseñística como concepción de su origen (morfoconcepción).
- Morfosignéico: la forma es una estructura de comunicación abstracta y tridimensional, portadora de un mensaje y que comporta criterios análogos a las ciencias lingüística y semiótica.

Desde esta perspectiva, este trabajo analiza a los objetos étnicos desde cuatro aspectos: el primero, el origen de la forma del objeto, su historicidad; el segundo aspecto, su valoración en lo estético; el tercero, la significación, los elementos semióticos que porta y finalmente la percepción del objeto en contexto. Estos campos no pueden separarse en la realidad sino que se aíslan para llevar a cabo el análisis. El objeto es un sistema complejo; es necesario tomar en consideración que estos principios son totalidades, holísticos, sistémicos que establecen relaciones, ya que ninguno de estos elementos excluye a los otros, más bien son complementarios y afines.

En relación con la conceptualización del objeto, de acuerdo con Sánchez Valencia (2003: 10), desde su definición sumaria de “mediador de actos” y “mediador social” y por su concepción de diseñado o designado, es:

- a) portador de cierta significación, sus elementos morfológicos poseen las características de signos, el todo es un significante y se constituye en autodesignación como una materialización estable, estática, uniforme y coherente hacia un destino establecido;

- b) en su carácter de proyectado, implica una designación al usuario como propuesta interactiva de un accionar socio-cultural al instaurar un discurso cultural semiótico del ser, el hacer y el tener del hombre, por lo que establece designación en:
- Lo social (como estatus, roles, testimonio de la existencia del otro, reconocimiento, expresión, referente).
 - Lo praxológico (como propuesta hacia un ideal para la transformación de su realidad).
 - Lo tecnológico (como expresión de una manera de hacer).
 - Lo funcional (como suplencia de las necesidades del hombre y soporte del discurso social).
 - Lo económico (como recurso y resultado de los medios de producción y distribución).
 - Lo estético (como un reflejo descriptivo y normativo de la sensibilidad colectiva).

De acuerdo con Jiří Černý (2002), hay tres métodos semióticos importantes: interpretación, análisis lingüístico y formalización.

El método semiótico de interpretación consiste en que damos tratamiento de signos a personas, objetos o fenómenos que en principio no son signos. Atribuimos significaciones adicionales a objetos, por ejemplo, una argolla de matrimonio, las pertenencias como símbolo de estatus, joyas, autos, etc. Este método está en el origen del pensamiento humano, la capacidad de observar, interpretar, comunicar los fenómenos y darles un sentido, un significado, se evidencia, por ejemplo, cuando magos y hechiceros atribuyen diversos sentidos a los fenómenos naturales. Entre sus ventajas se encuentra su carácter universal, y que es posible aplicarlo a cualquier disciplina (Maldonado y Serrano, 2011: 78).

El método lingüístico tiene una larga tradición, analiza la parte gramática y fonética de la lengua, estudia la sintáctica, la composición de las oraciones e incluso de las palabras; la retórica, que estudia la metáfora y otras operaciones lingüísticas, es decir, la manera de decir las cosas. Cabe mencionar que en el análisis lingüístico también podemos encontrar la epistemología.

Finalmente, el método de formalización se concentra en la construcción esquemática del signo, sobre todo la sintáctica, es decir, “consiste en que sustituimos los signos de la lengua natural (o de otros sistemas) por otros signos, es decir, símbolos que nos hacen posible dejar aparte la interpretación semántica y la parte pragmática de los signos particulares, para poder concentrarnos en su construcción esquemática o su estructura (sobre todo la sintáctica)” (Černý, 2002: 136).

Estos métodos semióticos, sobre todo el de análisis lingüístico y el de interpretación, suelen emplearse con frecuencia en la explicación de los diversos fenómenos que conforman un sistema concreto. Por ello la semiótica ha intervenido en el análisis de diversas disciplinas, así tenemos actualmente una semiótica de la arquitectura, del diseño, de la pintura, de la escultura y del resto de las artes, así como de la literatura, del teatro, del cine, de la televisión; encontramos la semiótica de los mitos y religiones, de fenómenos sociales tales como la gastronomía, el folklore, la moda, las organizaciones sociales, las instituciones nacionales, las relaciones políticas y hasta la semiótica de los juegos, las ceremonias, los ritos o incluso de los productos industriales o de artesanía, entre otros (Černý, 2002).

Debido a que este trabajo de investigación se centra en el análisis semiótico de las artesanías, es importante resaltar el análisis iconográfico que se refiere al método analítico interpretativo de los aspectos metafísicos: simbólicos, semiológicos, estéticos y expresivos de la obra plástica. Es una interpretación crítico-filosófica sobre los fundamentos y contenidos morfológicos, modales, estilísticos y técnicos (Sondereguer, 2006: 403).

Así pues, los objetos vistos a través de la semiótica como método de análisis son textos en los cuales puede interpretarse lo acontecido en el contexto que los creó; son signos y como tales emiten mensajes. Es decir, que los objetos son un testimonio de una determinada época histórica y, por lo tanto, a partir de ellos, de su análisis semiótico y de la identificación de sus mensajes simbólicos, se puede entender la cosmovisión de una determinada cultura. La semiótica de Pierce no es un método para analizar el signo en sí – como si estuviese desvinculado de todo tipo de pensamiento – sino que

consiste en una interpretación de todo el proceso de significación que da cuenta de la trayectoria de vida del signo y no tiene como fin último su mera clasificación (Schaffhauser, 2000: 132).

Desde esta perspectiva general de la semiótica, se puede entender entonces que la simbología otomí y la mazahua no solamente representan una forma fractal de lo indio, ya que cada rasgo de su identidad entra en relación dialéctica con su propia alteridad. De tal forma que el uso de la lengua en el medio otomí no es el mismo en Temoaya que en el mezquital. Cada rasgo de la identidad otomí o mazahua es parte del universo de la vida social que no sólo rebasa lo étnico, sino que también supera las fronteras nacionales. En este sentido, ningún rasgo en sí puede caracterizar la identidad otomí, pues cada uno de ellos es sólo reflejo de una identidad étnica. Una deducción apresurada se sesgaría a negar una identidad mazahua u otomí auténtica o pura, pero sin lugar a dudas se deben tomar en cuenta las contradicciones que existen en cada rasgo en relación con su alteridad para elaborar el orden identitario que prevalece entre lo que ahora y aquí son los otomíes o los mazahuas.

Así pues, los criterios empleados para la selección de los símbolos analizados se refieren tanto a la frecuencia de aparición como a su origen. Se seleccionaron algunos objetos que utilizan cotidianamente estas etnias entre ellos el sahumero, el metate, el molcajete y la faja ritual o ceñidor. El análisis se realiza a partir de tres niveles: el nivel sintáctico, que se refiere a la construcción morfológica del signo; el nivel simbólico, en donde se describe la interpretación de origen prehispánico, de acuerdo con el pensamiento mítico-religioso, y el nivel pragmático, en donde se describe la obra artesanal, en la que se halla el signo.

En este contexto, resulta indispensable el entendimiento de la iconografía como el estudio y significado de las imágenes, ya que es fundamental para la comprensión del arte, la historia y, por supuesto, la artesanía, entre muchas otras áreas. Como se puede apreciar en las obras de Seler y Panofsky, citadas por Klein, el estudio iconográfico de las artesanías puede ser una base sólida para explicar los valores

sociales de las culturas prehispánicas y el significado de sus imágenes, debido a que permite interpretar las imágenes en su contexto cultural, que deriva en lo que Panofsky define como “iconología”, la cual sitúa a las imágenes en el contexto de las ideas, de los valores y tradiciones en un tiempo y un lugar determinados (Klein, 2002).

En este sentido, para la configuración de la iconografía empleada por las diferentes etnias que poblaron el Estado de México en la época prehispánica, se conceptualizan las formas como una manera de transformar el pensamiento mágico en forma visual para comunicar sus creencias, dando una explicación a los fenómenos de la naturaleza (Maldonado y Serrano, 2011: 80).

Estas morfologías tenían una serie de patrones compositivos que han sido elaborados a través de siglos de observación, tanto del cosmos, como de la vida y sus ciclos (Sonderguer, 2006), generando un lenguaje estético que se reflejó en toda la cultura material dentro de la cual se encuentra la cerámica y los textiles. Así pues, la morfología reflejada en las artesanías de origen prehispánico tiene como finalidad llegar a una particular armonía formal-expresiva, consecuencia de un ideal colectivo, cuyo producto es, al mismo tiempo, una estructura estético-mística, organizada por cada cultura. Estas realizaciones podían expresarse mediante escasos elementos o bien a través de la profusión de ellos.

Muchos de los diferentes diseños originados desde las culturas prehispánicas siguen siendo empleados por las etnias indígenas y efectivamente muestran una estética particular. Los mazahuas, otomíes y nahuas, por ejemplo, a través de sus costumbres y producción material, han preservado símbolos, imágenes y colores que siguen siendo parte de su concepción estética. Esta producción, elaborada a mano, se ha transmitido de generación en generación, conservando la maestría del artesanado más tradicional. Los diseños se aplicaron en toda la producción material prehispánica y aún prevalecen en los objetos de arte y artesanía actuales, matizados en su significado por los distintos sincretismos que nos han llegado hasta el día de hoy (Abraham Jalil *et al.*, 2011).

1.4 Antecedentes históricos: valoración estética y significación de objetos artesanales prehispánicos

Es evidente que la importancia de la cerámica, escultura lítica, textiles indígenas y lo que ahora denominamos *arte prehispánico o mesoamericano* no fueron piezas diseñadas desde la búsqueda estética, sino como un conjunto de objetos rituales que tuvieron la función de complejizar, dar atmósfera y lucimiento a múltiples ceremonias religiosas. Fueron producidas de modo artesanal en su mayoría y otras pocas se realizaron casi en procesos en serie (mediante sellos de barro, piezas pequeñas modulares e independientes que se acomodaban para formar un conjunto votivo); en todo caso, pudieron lograr una belleza accidental, si se acepta una premisa en que se califica el gusto general de una comunidad, más no una deliberada belleza atemporal o universal (Ilustración 2).

Esta sería consecuencia de combinaciones iconográficas demandadas por los sacerdotes-patronos de los artesanos que las realizaron y seguramente recibieron indicaciones relativamente precisas sobre los atributos representativos y morfología de los dioses representados a los que se rendía culto o ceremonial, donde las funciones utilitarias, como la de producir los humos y fragancias para el ritual, generalmente fueron secundarias.

Su éxito consistía en expresar impactos visuales, olfativos y contribuir así a las manifestaciones del poder de los sacerdotes y jefes de estas sociedades dentro de los mencionados ambientes mágico-religiosos indígenas. En términos artísticos se trata de objetos de carácter religioso o funerario cuya apreciación y apropiación estética sólo corresponde a tiempos recientes. El caso paradigmático de la diosa de la tierra, Coatlicue, presenta un extraordinario proceso de apropiación y reconocimiento social a lo largo de su vida (útil y no útil, desde lo pragmático): desde el inicio de su valoración sagrada —en su origen— a su posterior desvaloración durante la dominación española (como antivalor religioso), luego, cuando fue re-valorada, una vez que el México independiente buscaba legitimarse a partir del pasado indígena, tuvo un reconocimiento arqueológico, y finalmente,

en la actualidad, ha sido re-significada desde los puntos de vista identitario y estético por la mayoría de los mexicanos que acuden a la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología del INAH (Ilustración 3).

La ahora emblemática *escultura* mexicana observa adjetivaciones contradictorias a lo largo de su historia y da cuenta de los cambios en su valoración y percepción estética, más allá de sus connotaciones estético-plásticas e iconográficas: fue demoníaca para los conquistadores; tiempo después, Alexander von Humboldt pidió que en la Universidad Pontificia la desenterrara temporalmente, al verla como una curiosidad científico-arqueológica; fue considerada “repulsiva” para Manuel Gamio; “portentosa monstruosidad” para Edmundo O’Gorman, después del primer tercio del siglo XX y, posteriormente, resultó la “transformación de lo terrible en lo sublime” para el esteta Justino Fernández¹¹ (1990), quien además coincide con el especialista en arte precolombino Paul Westheim, al calificarla como una de las primeras obras “modernas” o surrealistas del arte internacional. Esta singular pieza prehispánica fue ejecutada en 1454, y escondida cerca de 1521; posteriormente, desenterrada del Zócalo o Plaza de la Constitución (donde fue ocultada durante la edificación de la naciente capital novohispana), lo que sucedió hacia 1790. Esta cronología sucinta indica que la obra ha permanecido oculta la mayor parte de su existencia y además permite explicar una apropiación por parte del público que la admira en su recinto modificado lejos de su entorno de origen, de una manera que hoy resulta “natural” o cotidiana, a partir de su exhibición permanente desde 1887 (Fernández, 1990: 150), primero en el antiguo museo colindante al Palacio Nacional y después en el citado museo ubicado en Chapultepec. Irónicamente –durante más de medio milenio– esta pieza sólo presidió ceremonias en su contexto original durante escasos 67 años, sufriendo un complicado peregrinaje por la ciudad de México.

¹¹ Este personaje, uno de los primeros historiadores de arte en México, fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en los años cuarenta del siglo XX y consideró a la Coatlicue como una de las tres obras de arte mexicano más significativas y de mayor valor universal.

Dentro de ciertos espacios institucionales dedicados a la arqueología durante épocas de gobiernos nacionalistas hasta la actualidad, la mayoría de estas piezas se exhiben en espacios solemnes donde las obras son magnificadas y mostradas como parte del conjunto de conceptos y valoraciones que contribuyen en la configuración de la identidad mexicana como la entendemos hoy. De suerte que museos como el Nacional de Antropología del INAH son espacios simbólicos, casi sacralizados que prestan la misión de atesorar, resguardar, conservar, restaurar y mostrar con no poco orgullo, los vestigios de las culturas mesoamericanas que se asentaron a lo largo del territorio mexicano. Lo anterior es indicativo de que, durante los recientes 200 años – antes y después de la Independencia mexicana –, la valoración de estos objetos ha rescatado tradiciones y referentes ideológicos e identitarios que fueron considerados paganos, subversivos y contrarios a las formas de pensamiento y apreciación de la estética occidental, o elementos contradictorios y temidos por sus vínculos con la magia negra que llegaron a aterrorizar a los conquistadores españoles, particularmente durante los primeros años del siglo XVI, por lo que su destrucción también representó una especie de exorcismo, necesario para los peninsulares que veían en estos territorios tanto barbarie y paganismo como invocación de los demonios.

La belleza que ahora encuentra el mexicano común en estos objetos, además de una comprensible distorsión resultado de la identidad nacional, también permite resignificar su función original y rescata un pasado que no fue propicio en tiempos coloniales. No obstante la dificultad de emitir juicios estéticos imparciales en este tipo de apreciaciones en épocas distintas, se considera menos parcial la valoración como bienes patrimoniales, dada su estimación como referentes histórico-culturales, por lo que esta óptica también es considerada dentro del presente estudio.

En lo que respecta a sus características físicas, el sahumerio contemporáneo generalmente es del tipo de “copa”, ha conservado su función original de sahumar así como su simetría, tiende a ser realizado en barro negro vidriado y, a diferencia de algunos de sus antecedentes prehispánicos, está diseñado para la movilidad, es decir, los antiguos braseros e incensarios por la obviedad de su

peso y volumen mayor, así como por ser parte de un ritual religioso cotidiano y colectivo, normalmente estaban fijos dentro de un recinto.

1.5 Los bienes patrimoniales como elementos de arraigo, permanencia y trascendencia cultural (sustentabilidad cultural)

Dentro de la arquitectura vernácula de la entidad, los espacios dedicados a los altares, ofrendas, cocinas de humo y oratorios, situados dentro de las viviendas rústicas, lo mismo en espacios abiertos que en tierras comunales, hoy constituyen parte de la sobrevivencia de las creencias, imaginarios y tradiciones indígenas y las transforma en patrimonio vivo; algunas conservan su carácter prehispánico o bien son el resultado del sincretismo derivado del mestizaje cultural.

En este sentido, en dichos imaginarios y tradiciones indígenas, se ha concebido, por ejemplo, lo femenino sagrado en dos culturas del Estado de México a través de un conjunto de prácticas y concepciones que aglutinan las explicaciones que las comunidades indígenas dan a sus miembros pasando por procesos de orden racional, fundamentados a través de observaciones y experiencias cotidianas. Estas teorías resultan verdaderas para los grupos que las crean, porque su vida cotidiana en cierta forma da cuenta de ello. Así se va obteniendo una manifestación estética del mundo.

Dentro del imaginario de ascendencia otomiana,¹² en buena parte del Estado de México se encuentran vestigios de rituales vinculados a las ofrendas para los ancestros fallecidos, ya sea dentro de las viviendas rurales o bien en oratorios expofeso –levantados de modo sencillo a campo abierto (Cortés *et al.*, 2005: 31)¹³ o en cavernas– que generalmente se relacionan con las celebraciones del día de muertos.

¹² El investigador Efraín Cortés Ruiz (2005: 25) establece como grupos otomianos a los mazahuas, otomíes, matlazincas y atzincas.

¹³ Efraín Cortés, para el caso del municipio de Donato Guerra, señala que “el oratorio se ubica en un extremo del predio propiedad de la familia doméstica encargada, el cual puede estar alejado de los sitios de residencia”.

Las festividades religiosas, dentro de innegables ceremoniales sincréticos, también van dirigidas a ritos de fertilidad, para celebrar el inicio de la siembra o el fin de la cosecha; Henning (1998) (Millan y Valle, 2003) coincide con esta apreciación al mencionar que en la zona otomiana los ritos de fertilidad se expresan en la existencia de gran número de plantas de maíz ya secas, en el tipo de comida ofrendada y copal. Elementos persistentes en estos rituales son, sin lugar a dudas, los oratorios y las figurillas de barro: “los otomías conservan un panteón de deidades ‘antropomorfas’ que figuran en todos los actos de curación y ritos de fertilidad” (Cortés *et al.*, 2005: 35), todo ello bajo un toque mágico y atmósfera devocional.

Algunos estudios afirman que en los oratorios se adoraban pequeñas estatuillas de barro, compuestas en su mayoría de figuras humanas y algunas zoomorfas: son modelados de barro en color natural o bien pintadas en colores muy intensos. Galinier (1990) refiere crónicas de los inicios del siglo XVII en las cuales se habla de oratorios a modo de receptáculos para los ídolos. “(...) son llevadas al monte y las dejan en una cueva natural. Allí, el conjunto de ídolos simula una fiesta; hay músicos, bailarines, mujeres haciendo tortillas” (Cortés *et al.*, 2005: 25). Hace más de medio siglo, Jacques de Soustelle (1971), al investigar acerca de la familia lingüística otomí-pame, visitó el valle de Ixtlahuaca y encontró que la vivienda de las etnias otomí y mazahua se componía del espacio habitable – que llamó choza – el pozo, el granero (sincolote) y el oratorio familiar. A este último, el autor lo describió como un edificio cuadrado y blanqueado con cal, el cual en la entrada tenía una reja de madera; en el interior estaba una virgen acompañada de otras imágenes de santos, así como coronas de flores desecadas, a veces botellas viejas o un antiguo foco a manera de ofrenda. La virgen, aunque la mayoría de las veces era la representación de Guadalupe, era llamada por los indígenas *Zinana*, la cual en la época prehispánica representaba a la Luna como deidad y en algunos dialectos de la etnia otomí ese nombre se traduce precisamente como “luna”.

Caballero (1967) destaca que en la región de Temoaya los oratorios eran los lugares propicios para los santos, pues se creía que era una profanación colocar las imágenes

en el mismo sitio donde se vive, ya que los santos se darían cuenta de los desórdenes o mala vida. El oratorio en esta región se construía de adobe, con aplanados de cal y se cubría con teja; tenía al frente un portal. Algunos sólo se encalaban, pero en otros se decoraba la fachada con pinturas de flores y pájaros y esta decoración podía continuarse al interior; esto coincide con lo señalado por Soustelle, cuando se refiere a los oratorios mazahuas del valle de Ixtlahuaca. La costumbre establecía que a los lados de la construcción se debían sembrar plantas de “siempre viva”, “salvia real” y “retama”, aunque también podían encontrarse “rosa de castilla” y “clavo”.

Los oratorios se pueden considerar como espacios religiosos, familiares o comunales y como una forma de conservar la relación con los ancestros, los muertos y las deidades; así en algunas comunidades en la celebración de los Santos Difuntos (31 de octubre, 1º y 2 de noviembre) el oratorio familiar era un lugar en donde se realizaba el ritual de “esperar a los muertos”. Por su parte, los oratorios comunales en esa misma celebración eran el espacio que servía para estrechar los lazos con las prácticas religiosas de la Iglesia católica, al recibir las imágenes de la virgen o los santos provenientes del templo.

Soustelle (1971) describió que la costumbre y ritualidad en torno a los oratorios era parte de un legado en extinción debido a que la religión católica percibía estas prácticas como idolatría. El rito consistía en adorar figuras con forma humana de barro cocido pintados con cal, a los que ofrendaban maíz y algunas veces carne, se les celebraba cada año, según el día de la Virgen o el del santo al cual era dedicado, con una fiesta en la que se renovaba el adoratorio y las estatuillas; las figuras de barro del año anterior se abandonaban en las montañas, o bien, se colocaban de manera un tanto encubierta entre las rocas. Las figuras de barro guardaban entre sí una jerarquía, ya que se consideraba que estaban al servicio de otras. En la fiesta anual también llamada *timbaskwa* se quemaba copal y se les ofrecía alimento a las figuras, como lo relata Soustelle, pero también se les ofrecían trozos de tamal (*t idi*). Se dice que a estas figuras se les llamaba *cimbare*, siendo su traducción “compadres”.

La costumbre que aún se conserva en algunas comunidades es la festividad anual o de cada dos años en la cual los “viejos adoradores de ídolos” renuevan el oratorio, como lo indica el rito, derriban el antiguo y construyen uno nuevo. El propietario del oratorio establece un tipo de compadrazgo con las personas que le ayudan y en reciprocidad les ofrece pulque, carne de guajolote, mole, tamales y tortillas a los que le ayudan en esta renovación. Al respecto, Soustelle interpretó la importancia de estos rituales de los oratorios no por las imágenes o figuras que se veneraban, sino más bien por las relaciones sociales no escritas, que se generaban a partir de estos espacios. En Temoya, menciona Caballero, también se establecía la relación de compadrazgo cuando se iniciaba y se terminaba la obra del oratorio, con una gran fiesta que concluía por la noche en donde se encendían fogatas y se quemaban algunos cohetes y luces.

Soustelle no refiere acerca del rito que se realizaba en San José del Sitio para llevar las figuras viejas al monte, pero seguramente existía una similitud con lo que se realizaba en Temoaya, en donde a media noche, para culminar la fiesta del oratorio, todos se reunían para llevar al monte a los *tzaguas*, como le llamaban a las mencionadas figuras de barro que habían estado ocupando el oratorio hasta antes que entraran los santos a venerar y a quienes había que rendirles culto para que cooperaran para la felicidad de la casa y retiraran alguna enfermedad o desgracia que pudiera amenazarles. Se organizaba la procesión con luces y antorchas a partir de un árbol de ocote, llevando flores, pan y comida. El destino era una cueva natural del Cerro de la Catedral, en donde los *tzaguas* eran colocados en un petate; a una figura le vendaban la cabeza, representando a un enfermo, el resto de las figuras imitaba una fiesta, en donde se mezclaban músicos y bailarines, además de todos los personajes comunes de una fiesta tradicional; todo se hacía acompañado de cantos y copal; las figuras se resguardaban por otras figurando dos jinetes que llevan una espada en la mano. El resultado era un altar festivo integrado por *tzaguas*. Al retirarse, les dejaban una cera prendida, chiquihuites con fruta, tortillas, arroz, mole y tamales de haba. La creencia era que si alguna persona por error llegaba a tocar alguno de los *tzaguas*, una vez colocados en el altar, podía contraer la enfermedad del “aire”.

Parte de este ritual persiste, pero la particular dinámica poblacional de la entidad, sus movimientos migratorios y los avances de otras religiones amenazan su persistencia. El culto a los oratorios en parte ha prevalecido como resultado de fuertes lazos regidos por los compadrazgos –como una forma de emparentar por la vía paterna y un tanto ajena al bautizo cristiano– que se establecen para la celebración de fiestas comunales y ofrendas funerarias. Cabe señalar que tanto los compadrazgos como las mayordomías suelen constituir vínculos tan persistentes que en ocasiones son cargos y responsabilidades vitalicias e, incluso, heredadas, que favorecen el sentido devocional de las comunidades no sólo otomíes, sino también mazahuas hacia una gran cantidad de santos, dentro de un riguroso y abultado calendario festivo, que es difícil disociar del antiguo politeísmo precolombino.

En ciertas comunidades muy pobres el culto en los oratorios se realiza mediante prácticas mágicas encaminadas a la curación de enfermedades y a la obtención de buenas cosechas. Durante todo el periodo colonial estas creencias se manifestaron en recintos dedicados a los muertos, como los referidos oratorios. Este ámbito religioso se manifiesta en tres niveles: el de la familia, el de los linajes patrilineales y el de las mayordomías (Cortés *et al.*, 2005). Contradictoriamente, es sabido que los oratorios provocan enfermedades, especialmente en los niños, por lo que su significación dentro de la tradición judeocristiana contemporánea no deja de resultar un tanto misteriosa. Sin lugar a dudas, el espacio en el que se materializan estas tradiciones indígenas, así como las cruces y las figuras de barro, junto a flores, comida, veladoras y cantos, otorgan un sentido de misticismo que resulta aún poco comprendido, pero que contribuye de manera importante al arraigo, permanencia y trascendencia de las culturas de origen prehispánico del Estado de México.

Para cerrar este capítulo podemos decir que el concepto de sustentabilidad cultural brinda la posibilidad de observar y valorar los diferentes modos de vivir y de apropiarse de la naturaleza de cada grupo social. Específicamente, las culturas indígenas son grupos sociales que desarrollan sus actividades y se desenvuelven afirmados en un territorio, arraigados y, por tanto, dan un valor

diferente a los recursos de los que viven; de esta forma se originan objetos que manifiestan esta relación simbólica, con los cuales realizan sus rituales, los usan en su vida cotidiana y son al mismo tiempo el símbolo de sus formas de apropiarse e identificarse con su entorno. En el siguiente capítulo veremos cómo a través de estos artefactos podemos investigar los modos de interpretación y de relación que se entablan con los distintos actores sociales y con el medio.

Anexo



Ilustración 1: Incensarios prehispánicos. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Ilustración 2: Incensario azteca. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*



Ilustración 3: Diosa Coatlicue, la señora de la falda de serpientes. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

LOS OBJETOS RITUALES Y SU EXPRESIÓN SAGRADA FEMENINA Y ESTÉTICA

Deberemos reconocer que esos seres aparentemente extraños son depositarios de numerosas verdades esenciales que nosotros ya no poseemos y que podríamos recuperar.

Morin, 2011: 75

En este capítulo se presentan los valores que los grupos indígenas apropian y su repercusión en la producción de sus manifestaciones culturales y su cultura material. Se desarrollan los elementos para el análisis de los objetos rituales que los grupos indígenas mazahuas y otomíes emplean tanto en ceremonias y eventos especiales como de manera cotidiana; además se aborda el concepto de sagrado y del pensamiento espiritual como necesario para complementar la esencia humana, con énfasis en la naturaleza simbólica de lo femenino sagrado dado que los elementos que las etnias usan para establecer una relación e identificación con la tierra y sus recursos, pero que tienen esta connotación sagrada, presentan significaciones y formas de apropiación especiales.

1.1 Valores étnicos y apropiación cultural en los objetos artesanales

Los valores son cualidades latentes y fundamentales para la estabilidad de un grupo social, son el resultado de interpretaciones del entorno y sus elementos para establecer jerarquías sobre la importancia de éstos. Así, en el caso de las etnias como grupos humanos que se identifican en un sistema de prácticas culturales, religiosas, sociales y lingüísticas, los valores forman una estructura sobre la que se establece el comportamiento de los integrantes. Estas cualidades son a menudo expresadas y transmitidas generacionalmente, van evolucionando al responder a su entorno y se convierten en promotores de identidad y continuidad social.

Pese al constante desinterés hacia los grupos sociales minoritarios, los valores étnicos son un importante factor para mantener la diversidad cultural frente a la tendencia de globalización. La comprensión de la cultura a través de los valores de cada sociedad contribuye al diálogo y promueve el respeto hacia otros modos de vida. La importancia los valores étnicos no radica en la expresión de éstos en sí, sino en el acervo de saberes y conocimientos que se pueden transmitir de generación en generación. Además, la aportación social y económica de esta transmisión de conocimientos es importante para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios, y comparte la misma importancia para todas las regiones del país. Los valores étnicos, como estructura social, implican ciertas características:

1. Es información tradicional y vigente a un mismo tiempo, es decir, no sólo incluye saberes heredados del pasado, sino también usos vigentes con cambios superficiales de acuerdo con la adaptación del contexto.
2. Los valores étnicos son integradores porque permiten compartir expresiones culturales parecidas a las de sus semejantes en dicho grupo social, o a otros a lo largo del territorio nacional. Tanto si son del territorio o del pueblo vecino, como si provienen de una ciudad en otro estado o han sido adaptados por pueblos que han emigrado a otra región, todas estas expresiones culturales forman parte de los valores étnicos de México.
3. Se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundir un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente.
4. Los valores étnicos no cuestionan la pertenencia de un uso o conocimiento a una cultura o grupo social determinado, sino que contribuyen a la unión social, promoviendo un sentimiento de identidad que permite a sus integrantes sentirse parte de una comunidad, o varias comunidades si se recurre a multiculturalidad en los casos de migración.
5. Los valores étnicos son representativos, pues no se consideran sólo como un atributo cultural, como un punto de comparación o por su pertenencia a un solo grupo social. Se desarrollan en las comunidades y dependen de

conocimientos sobre el hombre, la naturaleza, el mundo, sus antepasados y otras prácticas ancestrales.

6. Están basados en la comunidad que los genera, es decir, únicamente pueden ser válidos si son reconocidos como tal por las comunidades, grupos o pueblos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir que una expresión cultural forma parte de sus valores étnicos.

El estudio y comprensión de los valores étnicos, al igual que la cultura en general, cambia y evoluciona constantemente; cada nueva generación enriquece el conjunto de valores que aprendió. Muchas expresiones y manifestaciones de esos valores están amenazadas por la globalización de las sociedades y la homogeneización de la cultura, además en varios casos se acentúa por la falta de aprecio, comprensión y difusión; así pues existe el riesgo latente de que si los valores étnicos no se transmiten, podrían perderse para siempre, o quedar como parte de la historia de México. Su preservación y transmisión a las futuras generaciones es la manera de reforzarlos y mantenerlos vigentes, así como permitirles cambiar y adaptarse.

Para que los valores étnicos y sus expresiones se conserven, deben seguir siendo pertinentes para un grupo social, ser aplicados y aprendidos constantemente en las comunidades y por las generaciones sucesivas. Las comunidades y grupos étnicos que desarrollan sus propios valores y costumbres en todo el territorio nacional tienen sistemas propios de transmisión que en general consisten más en la vía oral que en la escrita. Por lo tanto, en las acciones que aseguran la transmisión de los valores étnicos, deben participar siempre las comunidades, los grupos étnicos y los miembros principales de las estructuras sociales en cada grupo.

Los valores étnicos son un factor cultural en la historia y desarrollo sociales, por lo que entre sus medios de transmisión dentro de un grupo social se cuentan la transferencia de saberes y significados, es decir, se da importancia a la transmisión generacional, sobre todo de manera oral, y no tanto en la manifestación de sus expresiones concretas. El medio predominante radica en cuidar que sigan formando parte de la vida de las generaciones presentes y se transmita a las

siguientes. Entre otras formas de asegurar la vigencia de los valores étnicos están su identificación, investigación, comprensión, difusión, transmisión y en especial a través de su registro formal para la revitalización de sus diferentes aspectos.

Con base en este argumento, algunas expresiones tangibles del conjunto de valores étnicos de un grupo social, como objetos creados y que comúnmente denominamos rituales, obedecen a una primera producción religiosa con base en la observación y la jerarquización del mundo, la naturaleza y la relación del hombre con ella.

El concepto de cosmovisión remite al análisis de la perspectiva que un grupo social tiene del mundo, y que a su vez es fundamento de la estructura cultural y de valoración social. Se refiere específicamente a la forma en que una persona como integrante de una sociedad se concibe a sí mismo en relación con las demás personas y el universo (Redfield, 1952: 195). Específicamente, en la cosmovisión de las culturas que tienen como raíz la antigua Mesoamérica se combinan coherentemente las nociones sobre el entorno natural y el cosmos entre los que situaban la vida del hombre.

La cosmovisión como visión totalizante de la vida y del mundo radica en ciertas concepciones compartidas por un grupo social que son utilizadas para elaborar sus propias lógicas del mundo. Además, los conocimientos que se construyen sobre aspectos simbólicos se comparten aun entre miembros de distinto estatus social o género, se aprenden mediante las relaciones sociales hasta adquirir el nivel de estructuras que determinan la conducta. En la cosmovisión de los grupos indígenas de México, la naturaleza es fundamento para la construcción de divinidades, pues en todos los casos, se trata de dioses inspirados en fuerzas naturales que son interpretadas por los hombres como el origen de poderes perceptibles en estados conscientes o alterados. Pero la conformación de dioses y divinidades implica también el deseo del hombre por controlar esos poderes, deseo que lleva a querer influir mágicamente en su entorno y en los sucesos

naturales; más allá del entendimiento razonado, se recurre a la magia y más tarde a la religión.

Hasta nuestros días, la religión y la ritualidad de los grupos étnicos en México están basadas en la fusión de dos grandes corrientes religiosas que se desarrollaron en el transcurso de una larga historia de interacción entre pueblos e ideologías, éstas son la religión mesoamericana y el cristianismo (Manzanilla y López, 2001). El culto a los muertos era ofrecido sólo para los antepasados consanguíneos; con el paso del tiempo, ese culto que les ofrecían las siguientes generaciones iba conformando su religiosidad.

La religión mesoamericana fue politeísta, pues los dioses eran todos los que representaban fuerzas de la naturaleza, astros, entorno natural y actividades humanas. Estas deidades no eran superiores al cosmos, sino que eran permanentes e inseparables. Sus figuras individuales se desdoblaban desde entidades duales hasta aquellas asociadas a los cinco o seis rumbos del universo. Algunos elementos de la religión estaban asociados a los números y el calendario. Desde entonces, el ritual ocupaba un lugar central en la religión y encontró formas de expresión ligadas a la arquitectura sagrada y la sacralización del paisaje. El ritual ha tenido siempre como principal función la de garantizar la circulación de las fuerzas del cosmos, necesaria para la continuidad del mundo natural y de la vida humana (Broda y Gamez, 2009).

En contraparte, el cristianismo pertenece a las religiones monoteístas. La virgen y los santos sólo son intermediarios entre los hombres y dios; ellos mismos no son deidades. Los santos son modelo de virtudes que las personas deben imitar. De acuerdo con la teología cristiana, el culto es un acto de sumisión y de veneración. Dios es una deidad superior al cosmos pues este último es su creación. Por lo tanto, el ritual no tiene la función de regular el flujo de las fuerzas del cosmos. La liturgia hace mayor énfasis en la oración, la misa y la contemplación solitaria, que en las grandes dramatizaciones del ritual público. Se trata de una religión muy diferente a las del México antiguo o de las grandes religiones asiáticas.

Sin embargo, en la religiosidad popular el culto a los santos se aproxima al politeísmo. En los ritos que involucran a éstos se espera una reacción del protector o patrono; los lugares de culto a la virgen, los santos y las cruces se ubican en el paisaje asociado con el agua, los cerros y las cuevas. Por tanto, en el ámbito de la religiosidad de los grupos étnicos, ambas religiones se asemejan mucho más que en la doctrina oficial. La expresión más importante de la religiosidad popular es el ritual. Ahí es donde se produce el sincretismo, el intercambio cultural y religioso.

La religión popular que surge a partir del siglo XVI retoma algunas formas del culto prehispánico que antes había formado parte de la religión estatal y que ahora se convierten en expresiones de sociedades campesinas. Entre ellas el principal elemento es el culto agrícola, que se encuentra en íntima relación con las manifestaciones de la naturaleza (manifestaciones en torno a los ciclos de cultivo del maíz y otras plantas, el clima, las estaciones, la lluvia, el viento, las fuentes, las cuevas, los cerros, las piedras, etc.). Éstos son los aspectos donde encontramos las mayores continuidades en los rituales y la cosmovisión (Broda y Good, 2004).

Los cerros siguen siendo los lugares físicos que al contener el agua y el maíz se toman como los sitios donde se llevan a cabo los rituales en muchas regiones indígenas de México. Además, se puede notar que la cosmovisión mesoamericana, con su particular concepción del cosmos y la fuerza de sus rituales, influyó profundamente en el culto católico, por ejemplo, algunos personajes santos asumieron funciones relacionadas con las fuerzas de la naturaleza.

Puesto que el concepto de religión implica mensajes que revelan la vida y que proponen un mundo diferente al conocido y al que se puede aspirar, la religión de los grupos indígenas mexicanos se destaca por proponer dichos mensajes mediante una variedad tan extensa de símbolos y significados, que aparentemente puede ser imposible uniformar. Uno de los puntos presentes en todas las cosmovisiones mexicanas es la contraposición del Sol y las estrellas, de la luz y la oscuridad. Así como este tipo de concepciones, la idiosincrasia indígena en nuestro país sostiene que los objetos producidos con un fin utilitario y religioso ayudan al hombre a

estar en contacto con sus divinidades, son objetos que sirven para recrear los mitos de origen y son imprescindibles en sus cultos y en su vida comunitaria.

Así, los fenómenos religiosos son sistemas ideológicos resultado del imaginario colectivo y de la vida social, por lo que comprenden un complejo ámbito de relaciones simbólicas. La investigación de las religiones abarca campos tan diversos que un solo investigador no podría estudiarlos todos. Caro Baroja (1995) advierte que teólogos, filósofos, historiadores y antropólogos han dado lugar a una bibliografía en que las tendencias pueden ser encontradas, por lo que se propone un estudio objetivo de lo que podría llamarse la religiosidad, entendiendo que esta palabra se refiere a la facultad de practicar una religión, dentro de las limitaciones individuales que le son impuestas a todo hombre al nacer.

Caro Baroja señala que el fenómeno religioso no se circunscribe al “bloque dogmático” de los teólogos, los filósofos y los juristas. Comprende manifestaciones distantes de la ortodoxia, como las que caracterizan la religión popular indígena. “Tal riqueza de matices distintos y hasta contradictorios, sorprende; de suerte que no puede reducirse tal fe a unas cuantas ideas, por profundas y esenciales que se consideren, ni a unas cuantas prácticas rígidas, ni a un puro balance negativo, fundado en dos o tres sentencias más o menos antiguas y repetidas” (Caro, 1995: 21-22).

La afirmación de este texto queda establecida como referencia conceptual del carácter polisémico de los fenómenos religiosos que plantea la religiosidad popular. Según Durkheim (1966), las religiones son la conciencia de las sociedades vista desde una forma primitiva, así tomaban conciencia de su historia, de su devenir y de sí; son la forma antigua de un orden social y hace una comparación de ser como la sensación en el individuo. En efecto, las formas religiosas deben analizarse encuadradas en su referente histórico particular, subrayando lo sentido y lo vivido por el grupo social que las ha creado y consagrado como objetos de fe.

En lugar de generar un concepto único de religión, en la actualidad se identifican los elementos más generales de ésta, a partir de reconocer su presencia en todas las sociedades. Como instrumento de análisis, es el punto en el que coinciden lo social y lo emocional, y que es posible mediante la imaginación simbólica; es decir, operada en la mente humana.

Sin embargo, más allá de los distintos significados dados al término *religión*, su contenido se refiere más a la interacción subjetiva y significativa con lo sagrado, expresada de manera ritual y simbólica en un marco sistemático, implicando de alguna manera las relaciones y transacciones de poder. Las estrategias de lo sagrado y las estrategias del poder se articulan estructuralmente, según Balandier: “Lo sagrado es una de las dimensiones del campo político, y el campo religioso puede ser un instrumento del poder” (1969: 134). El conjunto de creencias colectivas que sustenta toda experiencia religiosa tiene una base terrenal y es producto de las relaciones sociales.

Dichas creencias son formas de conciencia social, referidas a las condiciones de la existencia humana; concentran el contenido mental que caracteriza ideas, símbolos, valoraciones y convicciones de determinados grupos sociales. En todo caso los fenómenos religiosos expresan, en último lugar, dinámicas y contradicciones correspondientes a su proceso histórico.

Esta conciencia social es similar para Morin (2006), quien comenta que la conciencia antropológica reconoce la unidad de todo lo que es humano en su diversidad, y la diversidad en todo lo que es unidad; de ahí la misión de salvaguardar por todas partes la unidad y la diversidad humanas. La poética lleva en sí el carácter trinitario del bucle individuo/especie/sociedad y nos hace asumir así el destino humano. Es asumir la indisolubilidad y superación mutuas de *sapiens/demens*, es decir, sostener siempre la racionalidad en el ardor de la pasión, la pasión en el corazón de la racionalidad, la sabiduría en la locura, asumir una relación entre nuestra razón, nuestros mitos y nuestras pasiones, vivir todo lo posible de amor y de poesía en un mundo prosaico, reconocer en el otro a la vez la diferencia y la

identidad con uno mismo (Morin, 2006: 176), que también recrean un conjunto de creencias que van conformando la religiosidad, entre otras instancias del pensamiento mágico.

Lo anterior permite abordar tres análisis: una teoría general respecto a lo sagrado que implica una referencia social, un estudio de las expresiones características del fenómeno religioso y los vínculos entre los hechos mentales y los hechos sociales que forman su contexto y estructura. Al abordar estos tres análisis, es preciso tomar en cuenta lo que escribe Habermas sobre las estructuras normativas que pueden ser “directamente subvertidas por divergencias cognitivas entre un saber secular que se amplía con el desarrollo de las fuerzas productivas y el corpus dogmático de las imágenes tradicionales del mundo” (Habermas, 1999: 37).

Si bien las definiciones de lo sagrado pueden ser innumerables, en ningún caso es posible abarcar toda la gama de sus manifestaciones. La dificultad es que lo sagrado es muy diverso y, por lo tanto, al analizar algo sagrado debería dejarse a un lado la santidad para analizar sólo el hecho mismo. Para este análisis propuesto, es necesario tomar en cuenta al menos dos aspectos, por un lado, las razones por las que un grupo social atribuye el adjetivo de *sagrado* a algo y las razones por las que un fenómeno es considerado sagrado sólo para ciertos grupos sociales. El punto de vista de Eliade (1984) corresponde a esta afirmación, pues considera que la misma dialéctica de lo sagrado tiende a repetir indefinidamente una serie de arquetipos. En su opinión “toda hierofanía, sin distinción, transfigura el lugar en que ha acontecido: aquel espacio profano pasa a ser un espacio sagrado” (Eliade, 1984: 149).

1.2 Comunidades indígenas del centro del país: otomíes y mazahuas

El Estado de México es un lugar pluricultural, en el que convergen cinco principales grupos étnicos. La permanencia de los pueblos indígenas se manifiesta en diversos aspectos culturales, base de la identidad, la cual fortalece los lazos de unidad y es el factor que mantiene, reproduce y cohesiona a los pueblos. Cada etnia tiene una

manera propia de interpretar el mundo y así lo manifiesta, gozando del derecho a regirse bajo sus normas y costumbres.

Las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas no son homogéneas, ni estáticas; los identifican y ponen de manifiesto la diversidad cultural, desde el significado etimológico del nombre del grupo, lengua, vestido, rituales religiosos, la relación con la tierra, la familia y la organización social, hasta sus formas de organización. Asimismo, se mezclan dos culturas originarias, otomí y mazahua, donde se relacionan algunos elementos para poder comunicarse y realizar acciones cotidianas.

La familia lingüística otomí-pame incluye a los otomíes y mazahuas, cuyas lenguas se extienden por todo el Estado de México en sus diferentes municipios y comunidades. Ambas lenguas son entendidas por las personas que viven en estas comunidades.

Mazahua

No hay información específica sobre el nacimiento de los mazahuas como pueblo, sólo sabemos que en el siglo VIII, los mazahuas se establecieron en el Estado de México. En ese periodo también se les llamaba Mazauacan o Mazahuan al lugar habitado por los mazahuas (Iwanska, 1972). Según Fray Bermandino de Sahagún, el nombre *mazahua* fue tomado de su primer y antiguo caudillo, Mazatltecútl, uno de los cinco jefes que lideraban las cinco tribus migratorias de los Chichimecas. Uno de estos grupos estaba liderado por Mazahuatl o Mazatecutli. Otros estudiosos dicen que el nombre proviene de las raíces etimológicas del náhuatl, “gente de venado o poseedores de venados”, nombre que les fue atribuido por dedicarse a la caza de venado. Para otros investigadores, proviene de la fusión racial y cultural tolteca-chichimeca (Vizcarra, 2002: 49-51).

Tanto cronistas como historiadores coinciden en considerar que los mazahua son los integrantes más antiguos en la fundación de las ciudades de Culhuacan,

Otompa y Tula. De acuerdo con Korsbaeck (2005), el territorio mazahua se encontraba en tierras que se ubican en los actuales municipios de Atlacomulco, Temascalcingo, El Oro, Jcotitlán, Jiquipilco, Ixtlahuaca, San Felipe del Progreso, Almoloya de Juárez, Villa Victoria, Villa de Allende, Donato Guerra, Valle de Bravo e Ixtapan del Oro; ésta es la región occidental del Estado de México, y en la colindancia compartían territorios mezclados con otomíes, matlatzincas y mexicas (Gómez Reyes, 2011).

Otomí

Con el término *otomí* los aztecas designaron genéricamente a aquellos grupos que consideraban inferiores o bárbaros; por consecuencia, la palabra *otomí* es de origen náhuatl, aunque su lengua pertenezca a la familia otomí-pame. Esta palabra tiene diversos significados, como “flechador de pájaros”, por ser un grupo cazador. Ellos mismos se denominan *nya nyu*, que quiere decir “los que hablan el otomí” (Barrientos López, 2004).

Las dos culturas se relacionan entre sí, adoptando la cultura otomí, sin perder su origen mazahua, y así van apropiándose de elementos nuevos que se entremezclan. Los pueblos otomíes vivían en tierras bajas donde en tiempos de lluvia sus tierras se inundaban y se quedaban sin su cosecha, esto provocó que buscaran lugares para refugiarse y donde vivir, lo cual los acercó a los territorios de los pueblos mazahuas. La identidad de estos pueblos con los modos de vida de sus antepasados sigue manteniendo intactas sus tradiciones y formas de subsistencia ancestrales, y hace que su modo de vida contraste con la sociedad moderna. Al consolidarse las nuevas tecnologías con la implantación de los sistemas de transporte y las migraciones masivas de los pueblos hacia las ciudades o de los países pobres a los países ricos, se ha producido una creciente complejidad del tejido social, que da paso a una nueva etapa de mestizaje sociocultural (Carrasco, 1950). A decir de Barth (citado en Bartolomé, 1983 y Aguirre, 1957), cuando interactúan personas pertenecientes a culturas diferentes, es de esperar que sus diferencias se reduzcan,

ya que la interacción requiere y genera una congruencia de códigos y valores; en otras palabras, una similitud o comunidad de cultura.

En las comunidades donde la gente todavía habla la lengua mazahua, se utilizan diferentes códigos para comunicarse. Existe aquí una interacción entre las dos lenguas estudiadas, debido a que algunas personas tienen el origen de lengua mazahua y en ocasiones al estar comunicándose utilizan vocablos en otomí, es decir, mezclan la lengua, y las personas que son receptoras entienden el mensaje, porque están en constante relación y comunicación. Cabe resaltar que las lenguas otomí y mazahua pertenecen a la familia otomí-pame, por lo que algunas palabras del vocablo de la lengua mazahua son similares al otomí, hago mención de algunos ejemplos: mesa es *mexa*, misa es *mixa*, gato es *mixi*, esto en ambas lenguas y es entendida por las personas que viven en esta comunidad.

La persistencia de los grupos étnicos en contacto implica no sólo criterios y señales de identificación, sino también una estructura de interacción que permita la persistencia de las diferencias culturales. De acuerdo con Gonzalo Aguirre Beltrán (1957), en la región fronteriza, dos grupos de cultura distinta se hallan frente a frente, separados por una línea divisora que los mantiene en sus respectivos territorios, cada uno con formas de vida socialmente heredadas que celan con especial ahínco.

La convivencia estrecha ha obligado a un inevitable intercambio de elementos culturales al favor de una motivación ambivalente, respecto a lo extraño a la propia cultura. La sensación de peligro que confronta al coexistir en contacto continuado y de primera mano con una cultura extraña, obliga al hombre fronterizo a desarrollar un mecanismo de defensa que le permite mantener su propia individualidad, y con ello la identidad de su cultura (Aguirre, 1957: 34).

En cuanto a la indumentaria tradicional, cada grupo indígena tiene una vestimenta específica con formas y colores diversos, es un factor cultural y de identidad. La indumentaria que destaca más, por su colorido, es la mazahua, principalmente en las mujeres. “El vestido de la mujer de los mazahuaques son diferentes de los otros

viven en una comarca de Toluca, las muy viejas como mozas se afeitan con el dicho *betúm tecozahuítl* o con color, y se empluman los brazos y pierna: y también bailan con las sonajas llamadas *ayacachtli* y los hombres de aquesta tierra de ordinario traen las dichas sonajas y cuando se les ofrece hacer alguna fiesta átanse la cabeza con alguna correa y allí ponen alguna de dichas sonajas” (Vizcarra, 2002).¹⁴ El vestido de la mujer se conforma con una blusa y una falda, hechas generalmente de manta en vivos colores y adornadas con holanes; pueden ser lisas o bordadas con diferentes motivos zoomórficos, o bien florales y de otros tipos. Llevan sobre la falda otra más confeccionada en satín y de colores muy fuertes y alegres. Cuenta además el ajuar femenino con otra falda interior muy amplia y muy larga, confeccionada en tela de manta con un bordado en el contorno inferior, a la que se le superpone otra, conformada por un lienzo rectangular que se enrolla a manera de falda, dejando descubiertos los bordados que adornan los interiores. “Como sostén de las faldas se utiliza una faja de lana muy larga, de tal suerte que pueda dar varias vueltas a la cintura. Estas prendas por lo general son confeccionadas en un telar de cintura” (Miranda, Flores y Gutiérrez, 1993: 53). Como artículos complementarios, las mujeres se colocan una serie de collares de cuentas de plástico de diversos colores y se trenzan el cabello con listones de colores llamativos. “La indumentaria del hombre no cuenta con tanta pompa. Consta de la camisa, un pantalón y los huaraches. En algunos lugares se amarran una faja en la cintura semejante a la de la mujer” (Miranda, Flores y Gutiérrez, 1993: 55).

La vestimenta otomí es significativa para el indígena perteneciente a este grupo, debido a que aún la usan tanto mujeres como hombres. La indumentaria que distingue a los otomíes de los demás grupos étnicos es tan diferente como sus costumbres y tradiciones. Por una parte, la indumentaria de las mujeres consiste, por lo regular, en una falda o enredo de lana, muy amplio, de color azul en el sur del Estado de México, y negro con vivos verdes, anaranjados y amarillos, en el norte de la entidad. Cuenta con una blusa de manta o popelina de color, en manga corta, con bordados o motivos fitomorfos, zoomorfos, geométricos o combinados.

¹⁴ Descripción de Fray Bernardino de Sahagún en su obra *Historia General de las cosas de la Nueva España*.

Es también costumbre ponerse un “quexquémel” de algodón, lana o artisela (tela industrial) en blanco o en colores. Actualmente ya es muy común ver pasear a las mujeres por el pueblo, o acaso ir por agua, leña o a la tienda a comprar los más elementales víveres (sal, galletas, huevos, chiles en lata) vestidas con ropa de confección industrial. El hombre, por su parte, viste con un jorongo de lana, algodón o fibra de ixtle, pero el resto de su indumentaria es de tipo industrial. En comparación con los mazahuas y otomíes, la vestimenta de estos grupos no es de uso diario, por lo que la gente se viste con ropa confeccionada industrialmente, no característica de su indumentaria tradicional.

La antigua vivienda mazahua en la actualidad está desapareciendo. Lo que anteriormente eran chozas levantadas por cuatro postes de madera, paredes de barro y techo de zacate, se han ido cambiando por casas de ladrillo y techo de teja, o bien paredes de adobe pintadas con cal, ventanas de vidrio y techos de teja. Muchos otros han comenzado a construir sus casas de material (tabique industrial y cemento). Ya sean de madera, barro, adobe o material, todas ellas siguen siendo el reflejo de su condición marginal (Bartolomé, 1983).

Las viviendas otomíes son predominantemente de adobe con techo de dos aguas, que bien puede ser de teja, lámina de cartón o asbesto, o bien, metálico. El piso es de tierra y algunas veces cuenta con un granero interior y con un temascal en el solar, como sucede de igual manera con la vivienda matlatzinca (Miranda, Flores y Gutiérrez, 1993). Es preciso destacar que en las comunidades indígenas la construcción de las casas se hace en mayor medida con material industrial, como ya se ha mencionado, teniendo piso de tierra o firme de acuerdo con los programas de mejoramiento de la vivienda rural.

En cuanto a la familia y la relación que existe con la tierra, el jefe de familia puede ser propietario de una o varias parcelas. Esta propiedad se divide entre todos los hijos varones. La unidad social la constituye la familia nuclear, y dentro de ella, el padre es la autoridad y la cabeza. Por su parte, la madre está al cuidado de los

hijos, interviene en todos los asuntos que afectan al hogar y es quien ve por la casa en los periodos de ausencia de su esposo. Existe también la familia extensa, en la que participan los hijos, naturales o adoptivos, los ahijados y las hijas viudas o abandonadas (Acha, 1996).

El matrimonio es exogámico o endogámico, es decir, se realiza entre jóvenes de la misma comunidad y también con los procedentes de otras. Se lleva a cabo mediante el pedimento que hacen los padres y padrinos del novio a sus homólogos por parte de la novia, teniendo ciertas características en cada grupo indígena. "Son necesarias por lo menos tres visitas para que, en la última de ellas, sea establecida la fecha para la realización de la boda. Es muy común que, buscando evitar los gastos que implica esta festividad (cabe mencionar que resulta sumamente costosa), los novios roban a su amada arreglándose después con los padres de ella" (Miranda, Flores y Gutiérrez, 1993: 76).

La unidad social básica está dada por la familia nuclear (padre, madre e hijos) y es frecuente que cuando el hijo se casa viva con sus padres de manera temporal, mientras nace el primer hijo, que es cuando ya se va a su propio hogar. En otros tiempos, el matrimonio era concertado entre los padres de los contrayentes a través de una serie de encuentros y del obsequio de varios regalos, siendo por lo regular una residencia patrilocal. La migración intensiva de los indígenas a ciudades de la República Mexicana o del extranjero ha tenido como consecuencia que el matrimonio deje de ser endogámico (dentro de la comunidad de origen), sea notoriamente exogámico (fuera de la comunidad) y, consecuentemente, por elección propia y sin la intervención de los padres o padrinos (Bartolomé, 1983).

Un aspecto dentro de la organización social indígena es el compadrazgo, el cual tiene una función social relevante como cohesionador del grupo, al establecer entre los individuos relaciones de solidaridad y mutuo apoyo. El compadrazgo se establece con motivo de la celebración del bautismo y del matrimonio. En estas ocasiones de fiesta el padrino debe sufragar los gastos correspondientes. Los aspectos de la religión indígena, como en el caso de todas las religiones

meso y áridoamericanas, están fuertemente influidos por elementos simbólicos e ideológicos propios de la religión católica. No obstante, persiste fuertemente en las prácticas cotidianas de estas poblaciones un sustrato mágico-religioso con muestras claras del pasado cultural prehispánico, sobre todo en lo que toca a las ceremonias mortuorias, la creencia en la existencia de nahuales y el complejo simbólico referido a la salud y enfermedad, o el uso de ciertas prácticas curativas, mágicas o chamánicas. En la mayoría de las comunidades indígenas predomina la práctica de la religión católica, aunque también hay presencia de otras religiones como las protestantes: evangélicas, testigos de Jehová y pentecosteses, entre otras (Harris, 2003).

Las organizaciones religiosas son independientes de la política en lo que corresponde al sistema de cargos. No existe una jerarquía que implique el desempeño de cargos religiosos que pudiera, en un momento dado, ser un peldaño para acceder a puestos políticos o viceversa. La organización religiosa está constituida por personas que se encargan de los preparativos, el financiamiento y la celebración tanto de las festividades locales como de las peregrinaciones que los santos patrones hacen a las localidades vecinas o centros ceremoniales de importancia.

Los principales cargos religiosos los detentan los fiscales, los mayordomos y los topiles. Los primeros se eligen cada año y los otros cada dos años. Los fiscales son representantes de las autoridades religiosas municipales, quienes vigilan todos los actos culturales, así como el cultivo de los terrenos que posee la iglesia. Por su parte, los mayordomos se encargan de determinados asuntos y de la celebración de sus festividades. Por último, los topiles ayudan a los fiscales y mayordomos en la realización de sus actividades (Pytlik, 1983).

La organización política corresponde a la forma de gobierno federal. El régimen municipal se apega a los lineamientos constitucionales. En la gran mayoría de las comunidades actúan autoridades locales designadas conjuntamente con el presidente municipal y los miembros de la comunidad. Las más importantes

de estas autoridades son los delegados municipales, conocidos también como “jueces”, los jefes de seguridad o los oficiales. La duración del desempeño de estos cargos es variable, y se ha observado una fuerte migración de parte de quien detenta estos cargos, por lo que son reemplazados.

La organización tradicional se ha perdido por completo. Rige la agencia municipal con los funcionarios que le corresponden, además del comisariado ejidal. El comisionario de bienes comunales se encarga de atender los asuntos relacionados con la tenencia de la tierra. Estos funcionarios se eligen de forma democrática por los miembros de la comunidad. Un aspecto fundamental de estas comunidades indígenas de nuestro estado es quizá la elaboración de textiles de lana, hilo o ixtle en telar de cintura, y la utilización de tintes naturales para su teñido, que son característicos del grupo mazahua, así como actualmente los otomíes se distinguen por la elaboración de tapetes reconocidos a escala nacional e internacional. También se elaboran en comunidades indígenas otros tipos de artesanías, como canastas de vara o figuras talladas en madera (Sandoval, 2004).

En la tradición oral los abuelos son los portadores de un cúmulo de conocimientos; a través de pláticas son enseñadas estas creencias e ideas, por ejemplo, que las mujeres, cuando están embarazadas, tienen que ser protegidas de algunos fenómenos de la naturaleza porque éstos podían dañar al niño que se encuentra en el vientre; entre los males que pueden dañar al niño están el arco iris (que daña también a las mujeres embarazadas), los eclipses de luna y de sol.

1.3 Las dimensiones estética y femenina de lo sagrado

Los seres humanos podemos asumir un modo específico de existencia que hemos denominado y relacionado con lo sagrado que tiene lugar no solamente dentro de una religión, sino en la experiencia de vida dentro de una cultura, lo que genera un universo simbólico de mitos, ritos, lugares y objetos sagrados, creencias religiosas, que rigen la vida y la conducta, lo cual forma parte del fenómeno humano.

La sacralidad aparece ante los ojos del hombre con un poder distinto al natural (sobrenatural, metafísico, inefable, inabarcable), así lo sagrado de acuerdo con Eliade se manifiesta como un “elemento de la estructura de la conciencia” (Ries, 1995: 11). Según Ries (1995: 15), “lo sagrado no es una invención de los historiadores de las religiones, sino que el *homo religiosus* ha creado la terminología de lo sagrado para dar cuenta de la manifestación de una realidad distinta de las realidades ambientales de la vida. Es en el hecho mismo de la manifestación de lo sagrado donde toma conocimiento de ello”.

De acuerdo con Eliade (1974: 18), no hay un “fenómeno religioso «puro», no hay un fenómeno única y exclusivamente religioso. Por ser la religión algo humano, es al mismo tiempo algo social, algo lingüístico y algo económico (el hombre es inconcebible sin lenguaje y sin vida colectiva”. Sin embargo, pretender estudiarlo desde otras perspectivas, aunque resulta valioso, también es dejar escapar lo único e irreductible: su carácter divino.

Lo sagrado se manifiesta distinto de lo profano, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, que no forma parte del mundo profano. Así se manifiesta lo sagrado en el “momento en el que el hombre se hace consciente de la existencia de una realidad trascendente” (San Juan Molina, 2010: 26) y, por tanto, es vivido como una mediación con lo trascendente, no obstante, también se manifiesta siempre dentro de una determinada situación histórica que nos revela la situación del ser humano respecto de lo sagrado, de manera que hay una morfología de lo sagrado de acuerdo con el devenir histórico.

Lo sagrado es al mismo tiempo sagrado y maculado, es decir, maldito y santo “lo que está «maculado» -por lo tanto «consagrado»- se distingue ontológicamente de todo lo que pertenece a la esfera de lo profano” (Eliade, 1974: 39), por tanto, existe una ambivalencia o dualidad, así cuando no se está preparado ritualmente para acercarse a lo sagrado, queda prohibido, se convierte en tabú, pero el mecanismo es similar, el tabú “participa de un régimen ontológico absolutamente distinto y, en consecuencia, su contacto produce una ruptura de nivel ontológico

que podría ser fatal". Esta ambivalencia de lo sagrado atrae y repele, por un lado, la trascendencia a una condición ontológica superior a su condición profana y, por otro lado, el temor a perder esta misma.

La dimensión estética de lo sagrado

Lo sagrado no puede dissociarse del arte, ni hay mitos sin narrativa, sin poesía; no hay ritos sin oficiante, ni fiestas sin cantos o danza, sin objetos, máscaras tótems, adornos vestimentas, o lugares sagrados sin templos o espacios acondicionados. Esto es, que lo sagrado que tiene que estar manifestado en un "algo" o en un "alguien" tiene también una expresión y una experiencia estética.¹⁵

Antes incluso de que el hombre construyera templos, la tierra (cuevas, lagos, barrancas, montañas, desiertos) fue percibida como lugar sagrado y vivida desde una experiencia estética,¹⁶ en relación con la salida o la puesta de sol, que son las manifestaciones más relacionadas con lo sagrado. Después, altares al aire libre y otros templos fueron construidos, consagrados por la orientación que se les dio y con la función de ser un lugar de culto. Así, las expresiones de lo sagrado son distintas en cada pueblo.

Lo sagrado es manifestado a través de algo (hierofanía), un objeto que puede ser del mundo inmediato o bien del cosmos, un símbolo, una ley, una figura divina. Se produce entonces un acto dialéctico, "la manifestación de lo sagrado a través de algo distinto de él; aparece en objetos, mitos o símbolos, pero nunca por entero,

¹⁵ Experiencia estética: "se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad: hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía" (Jauss, 2002: 18).

¹⁶ "Estética" se deriva del verbo griego "*aisthanomai*", sentir. La sensibilidad es el lugar viviente de presencia de la *estética*, no el medio a través del cual accedemos a su conocimiento. Cuando la experiencia estética es espontánea, da la impresión de ser algo puramente sensible. Oigo un nocturno de Federico Chopin, y mi sensibilidad queda saturada de agrado estético, pero mis sentidos, al ser humanos, remiten más allá de ellos mismos y me permiten vivir el mundo romántico del amor a la noche, lo sugerente, lo misterioso e inacabado (López Quintas, 2000).

de manera inmediata ni en su totalidad” (Eliade, 1984: 50), es libre de adoptar cualquier forma y puede coincidir incluso con lo profano sin anular su propio modo de ser, es decir, lo sagrado se manifiesta en un objeto profano.

Eliade comenta que precisamente a causa de que las hierofanías se repiten, distinguimos los hechos religiosos y los comprenderlos (Eliade, 1984). Desde esta perspectiva, se desligan las manifestaciones de lo sagrado de sus contextos sociales específicos, Eliade afirma también que “en la hierofanía más elemental: la manifestación de lo sagrado en una ‘piedra’ o en un ‘árbol’ no es menos misteriosa ni menos digna que esa misma manifestación en un “dios”. El proceso de sacralización de la realidad es el mismo; sólo define la forma tomada por este proceso en la conciencia del hombre.

Las hierofanías son para Eliade (1981) “algo sagrado que se nos muestra”. Así, las estructuras en las que se basa lo sagrado implican hierofanías cósmicas, acuáticas, biológicas, tóxicas, etc. “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»” (Eliade, 1981: 15).

Plantea una conveniencia metodológica de aceptar las hierofanías en cualquier lugar, en cualquier sector de la vida espiritual o social, manifestando su escepticismo respecto a la utilidad de definir de manera preliminar el fenómeno religioso. Las hierofanías son manifestaciones de lo sagrado, y “Un objeto se convierte en sagrado en la medida en que incorpora (es decir, revela) algo distinto de él mismo” (Eliade, 1984: 36).

Toda hierofanía (algo que revela lo sagrado) “manifiesta la coexistencia de las dos esencias opuestas: sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no eterno” (Eliade, 1984: 54), así lo profano es distinto de lo sagrado, pero éste puede manifestarse en aquél, porque lo transforma y el objeto profano deja de ser lo que es y se convierte en sagrado. Siempre hay un sistema en donde se integran

las hierofanías, formando experiencias religiosas y un cuerpo de tradiciones complejas que abarcan ritos, mitos, ideologías y la vida misma. Así, lo sagrado puede ser analizado desde la perspectiva del discurso a través de la etnología o ciencia del comportamiento, ¿qué percepción tiene un individuo de la sacralidad? ¿Qué comportamientos tiene el individuo ante un objeto sagrado?

Una de las ideas más importantes en el análisis de Habermas (2005: 98) refiere el “tránsito desde la interacción mediada simbólicamente al habla gramatical”. Es decir, plantea la hipótesis de que las funciones de integración social y las funciones expresivas que en principio son cumplidas por la práctica ritual, pasan a la acción comunicativa en un proceso en que la autoridad de lo santo va quedando sustituida por la autoridad del consenso. Esta idea implica la dependencia de la acción comunicativa respecto de contextos normativos protegidos por lo sacro. La magia y el enigma que inspira lo sacro (Habermas, 1992), así como la fuerza de lo santo, se “subliman” al mismo tiempo que se hacen cotidianos al interactuar con conceptos susceptibles de análisis.

Los medios simbólicos no son suficientes en sí mismos para ordenar la comunicación; en consecuencia, el simbolismo religioso que permite el consenso y establece “la base para una coordinación ritual de la acción” es el componente principal que permanece en la etapa de la interacción simbólicamente medida, de manera que los símbolos religiosos dejan de adaptar y de dominar la realidad, concentrándose en conectar las disposiciones de comportamiento y las energías que se desligan de los programas innatos con el medio de comunicación simbólica.

Al explicar cómo se relaciona la estructura simbólica con la diversidad de las instituciones y de los individuos, se observa que todas las instituciones se originan en el espíritu de la religión, lo que significa que la normatividad a la que se refiere (Habermas, 1999) tiene fundamentos morales y que por su parte la moral tiene sus raíces en lo sacro. Además, una religión no sólo se constituye de acciones culturales; es decir, el origen religioso en las instituciones tiene un sentido específico si tomamos en consideración las imágenes religiosas del mundo como vínculo entre

la identidad colectiva y las instituciones. En las sociedades comúnmente llamadas civilizadas, la dominación política valida las imágenes del mundo.

En contraste, en las sociedades donde domina la tradición, las imágenes del mundo no son definidas racionalmente, más bien son de origen narrativo. En tales sociedades estas visiones del mundo están todavía tan relacionadas con el sistema institucional que más que validarlo, lo que en realidad hacen es que éste pueda autoexplicarse en ellas. Habermas (1992), detalla las diferentes funciones que cumplen estas representaciones comunitarias, al afirmar que estas imágenes del mundo proyectan una totalidad en que todo guarda correspondencia con todo, fijan subjetivamente la identidad colectiva del grupo o de la etnia al orden cósmico, e integran éste con el sistema de instituciones sociales. En el caso límite, la imagen del mundo funciona como especie de transmisión que transforma un consenso religioso básico en energías de solidaridad social, a las que encauza por las instituciones sociales, prestando a éstas autoridad moral.

Para este autor la conexión entre el consenso normativo, las visiones del mundo y el sistema de instituciones se posibilita a través de los canales de comunicación lingüística. De manera que mientras las acciones rituales operan en un nivel prelingüístico, las representaciones religiosas del mundo se conectan mediante acciones comunicativas. Este autor concluye que las imágenes del mundo, por arcaicas que sean, se nutren de las interpretaciones que se hacen de la situación y penetran en la comunicación cotidiana. Sólo a través de este proceso de entendimiento pueden las imágenes del mundo reproducirse. A esta conexión se debe la forma de un saber cultural, que se apoya en experiencias cognitivas como en experiencias provenientes de la integración social.

Las ideas de Habermas (2005) enfocan su interés en el estudio de los fenómenos de la religión popular, teniendo en cuenta el énfasis que apunta a considerar los vínculos entre las expresiones simbólicas y rituales que resultan de la tradición, y a su vez, de los vínculos con las manifestaciones y categorías religiosas propias

de las sociedades “occidentales”. En el caso de la antigua religión mesoamericana, la definición de lo sagrado y el análisis de la naturaleza de las divinidades registran valiosas contribuciones en los estudios de, González Torres (1983), Matos Moctezuma (2002), León Portilla (2004), López Austin (1989), Broda (2004), entre otros investigadores. A partir de sus estudios, se establecen las siguientes ideas generales sobre lo sagrado: es opuesto a lo profano y está contenido en lo sobrenatural. Está más allá de la razón. Es parte esencial de la religión, pues implica una fuerza o poder.

Lo sagrado femenino

De acuerdo con Jung (1992: 96), los arquetipos son “formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes innatas y heredadas por la mente humana”. Arquetipos o imágenes primordiales o representaciones que proceden de la antigua base colectiva de la psique se presentan bajo una forma que pueda ser aprehendida por el pensamiento consciente o inconsciente. La condición común es que se efectúe por medio de símbolos, es decir, de equivalentes significativos del significado, correspondientes a un orden de realidad distinto de este último. Así, la simbología de lo femenino: simbolizar lo femenino como un espacio que abarca todo; la espaciosidad que abarca y penetra la experiencia es lo femenino primordial uterino y sagrado. Esta definición no solamente es el espacio físico, sino el espacio inseparable de la mente, emociones, sensaciones, percepciones y actividad corporal. Este espacio está aquí sin condiciones, está abierto y es penetrante.

Los grandes arquetipos de lo femenino tienen que ver con tres elementos vitales y sagrados: fertilidad y sexualidad que se condensan en los genitales femeninos –matriz, útero, labios, clítoris– y nutrición que toma su simbología más clara en los senos. La mujer está enlazada a la tierra y en el parto se presenta la relación con la fertilidad telúrica. La sacralidad de la mujer depende de la santidad de la tierra. La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico, Gea.

Kristeva afirma “lo que se nos manifiesta sagrado en la mujer actualmente es un vínculo imposible (*ante la violencia y la pérdida de valores*) y que sin embargo se mantiene entre la vida y el sentido”. Y se pregunta “¿y si la división ancestral entre las que dan vida y los que dan sentido estuviera desapareciendo?” (Kristeva y Clement, 2000: 23), anunciaría una nueva época de lo sagrado, eso sagrado que es el milagro de la vida humana no solamente por la vida misma sino por ser la portadora del sentido y que es simbolizado como útero cósmico (la Tierra) donde todas las contradicciones y polaridades pueden coexistir, el útero de lo femenino, ni favorece, ni amenaza, ni aísla una cosa en particular. Es un espacio fértil, está permanentemente dando a luz (fertilidad) y no cesa de acomodar las cosas, ofreciendo una base abierta para el despliegue y la revelación constante del mundo de lo fenoménico, lo masculino, su dualidad. Fue la mujer la que cultivó por primera vez las plantas para alimentarse (Carrillo, 1996), pasó a ser propietaria del suelo y de las cosechas, este fenómeno social y cultural es reconocido con el nombre de “matriarcado”.

Pero también lo sagrado es tabú y la mujer ha sido, al igual que la tierra, negada en su sacralidad; así la fertilidad, la sexualidad y la nutrición se han sometido a lo prohibido y han generado tabús y la violencia hacia lo abyecto. “El sadomasoquismo de vínculo sagrado parece más evidente en una mujer más actuante [...] una mujer es susceptible de participar en dos vertientes de lo sagrado: en el tranquilo sosiego en el que la natividad se afirma en la eternidad, pero también en el desgarrar de la capa sagrada donde el lenguaje y toda representación se hunden en espasmos y delirios” (Kristeva y Clement, 2000: 25).

Kriteva, hablando de Teresa de Ávila, también afirma que “la concentración de la maestría meditativa, el recogimiento del poder del pensamiento no parece para nada una virtud masculina sino por el contrario un estado accesible a las mujeres [...] Lo sagrado pertenece a la esfera privada de la que proviene el rito aunque sea colectivo, iniciación ritual, curación, el amor incluso concierne a los individuos” (Kristeva y Clement, 2000: 49). Eliade asevera “Para el hombre no religioso en las

sociedades modernas esta dimensión cósmica y a la vez sagrada de los rituales es difícil de captar” (Eliade, 1981, 44).

El ser humano en la cultura occidental se ha separado de los dioses, pero paga un precio muy grande: la falta de espiritualidad. Ya nada es sagrado y con ello hemos perdido el sentido de la vida y nuestra conexión con lo espiritual. No se permite la vivencia de esos símbolos en su conciencia y los inhibe en el inconsciente, esto forma lo que Jung llamó *la sombra*, que genera miedo y enfermedad.

Jung (1992: 98) afirma que los “arquetipos son manifestaciones de las necesidades fisiológicas elaboradas por la mente a través de imágenes simbólicas y con frecuencia un arquetipo trabaja por largo tiempo en el inconsciente preparando hábilmente las circunstancias que conducirán a la crisis”.

En el siguiente fragmento del cuento en otomí “La madre es la luna” podemos encontrar el sahumero como parte del contexto femenino (Becerril Cipriano, 1999):

– Thogi iho, gehnä ri ngu. _Bi zingägi ko
n’a rä hmätenänä ne bi jaki dä pähä’ä rä
ñuni rä t’uts’i.

M’efa gä kuthe mbo dä to’mi bä tso rä
njuspi’ä rä t’ixke ha rä hai ndetho thi. Dä
handi hanja’ä rä ‘bifi rä t’uts’i bi mudi bi
bots’e ngu n’a rä pot’ä thähi mi xot’i ne
bi zudi bä thuni, ‘ramäts’u, rä xi rä zänä;
un’ä bi nutkähe mãñho di yohohe ngu
‘ñenä mi xikhe gä thogihe mbo’ä rä hñä.

– Pásate hijo, ésta es tu casa. – Me recibió
con voz maternal y me hizo aspirar el aroma
del copal.

Antes de pasarnos adentro esperé a que la
vieja fuera a dejar en el suelo su sahumador,
en medio del patio. Vi que el humo del
copal ascendió como hilo morado que se
desmadejaba hasta alcanzar, casi a tocar,
suavemente, la piel de la luna; ella nos sonrió
a los dos como asintiendo a que pasáramos
al interior de la cueva.

Tabla 2 : Poema Otomí (Becerril, 1999: XX)

Hay ciertos sucesos que son absorbidos subliminalmente y no pasan por la conciencia, aunque podemos darnos cuenta de ellos en un momento de intuición o por medio de un proceso de pensamiento profundo. En este fragmento del cuento se entrelazan elementos simbólicos femeninos relacionados con el sahumero, elementos arquetípicos como la mujer vieja y sabia, así como simbologías de lo femenino tales como un hilo morado, el cordón umbilical, la luna sonriendo y la cueva (útero).

La manera más sencilla de definir lo sagrado es oponiéndolo a lo profano. De acuerdo con Eliade (1974: 250) “Las hierofanías sacralizan el cosmos, los ritos sacralizan la vida. Esta sacralización puede obtenerse también transformando la vida en un ritual [...] todo acto es candidato a convertirse en un acto religioso, de la misma manera que todo objeto cósmico lo es a convertirse en hierofanía”. Así, el ser humano transita en la vida por dos planos que se despliegan de forma paralela y simultánea: el de la cotidianidad temporal, el “devenir y la ilusión”, y el plano de lo eterno, la sustancia y la realidad, lo sagrado.

Las formas arquetípicas no son modelos estáticos, sino factores dinámicos que se manifiestan en la cultura como impulsos de manera espontánea. En este sentido, es importante resaltar que las etnias, a partir de sus rituales, conviven y participan con estos arquetipos a través de la vivencia de las ceremonias religiosas. Las metáforas que se crean entrelazan los conceptos, el útero femenino, fértil, como dador de vida, con la madre tierra, fértil, dadora cósmica de vida; los senos sostenedores de la vida, nutrición, con la tierra de donde tomamos nuestra comida, nutrición, así un significante transforma sus significados y los procesos continúan, hasta que lo abarcan todo. Estas metáforas resultan indispensables para comprender los sistemas simbólicos en determinados contextos. Así, por ejemplo, la vivencia de una experiencia ritual, entendida por los practicantes de la sanación como macrocósmica mediante el sahumero, permite la conexión con un espacio sagrado porque tiene una eficacia simbólica en la medida en que nos permite conectar con la madre, con ese espacio fértil, nutritivo y descargar lo que nos preocupa y así limpiar cuerpo y alma; cubre un espacio que hoy suele ser

olvidado y permite, según la perspectiva de sus practicantes, un mejor desarrollo del ser humano.

Desde la visión del diseño, estos espacios constituyen una parte relevante del patrimonio tangible e intangible de la entidad; las interacciones entre ellos, los objetos funcionales y los rituales, generan parte de su consideración como bienes patrimoniales. La fragilidad de dichos bienes patrimoniales ante los constantes cambios socioeconómicos de gran envergadura en el centro del país hacen necesaria su revaloración y documentación, propósitos de este trabajo de investigación.

Por estos bienes se pueden apreciar distintos sahumerios contemporáneos, algunos replicados de sus antecedentes prehispánicos, otros que han sido sujetos de una producción artesanal cambiante y otros con diseño “moderno” que son empleados principalmente en ritos de sanación.

Las ancestrales formas de estos objetos mezclan figuras antropomorfas y zoomorfas con algunas de tipo abstracto o simplemente geométricas; la mayoría son composiciones de barro policromado dispuestas en simetría bilateral; dependiendo de sus dimensiones y resultado de su función ritual, fueron fijos y algunos monumentales (principalmente incensarios, pebeteros y vasijas votivas), y otros, contrariamente, fueron móviles, ya que acercaban el rito a la persona o bien contribuían con el impacto visual y aromático de las procesiones y otras ceremonias al interior de estas comunidades. Algunas representaciones antropomorfas de dioses aztecas como Xiuhtecuhtli, personificado como Huehuetéotl, involucran al mismo brasero dentro de sus atributos: “a quien se muestra con un brasero sobre la cabeza” (Matos y Solis 2002: 120), lo que da cuenta de la importancia de este objeto.

El sahumerio constituye parte de un ritual más individualizado entre quien preside un acto religioso, para purificar, alejar malos espíritus, invocar a deidades o ancestros, o bien – como se entendería en la actualidad – con fines de sanación a modo un tanto personalizado o en pequeños grupos, que en

ocasiones se reducen a temazcales más relacionados con la salud física y mental que con la limpieza corporal.

Estos objetos artesanales generalmente presentan un contenedor o recipiente para la combustión de pequeños trozos de carbón sobre los que se depositan las resinas que principalmente consisten en trozos de copal (Ilustración 1.1 y 1.2).

Este y otros objetos artesanales fueron seleccionados en este trabajo por sus amplias posibilidades para ser resignificados y rediseñados, ya que trascienden la temporalidad del uso ornamental, es decir, no *pasarían de moda* tan fácilmente ya que su nuevo uso –en temazcales modernos, que implica una valoración sagrada y estética– y las crecientes necesidades de implicar la relación con el medio ambiente y los criterios sustentables, le brindan nuevos mercados y diseños que de manera adicional a sus procesos poco dañinos al ambiente, le darán viabilidad y sustentabilidad cultural, mediante la permanencia de ciertas tradiciones ancestrales y procesos productivos (Ilustración 2).

Así pues, a lo largo del presente capítulo se han brindado conceptos, antecedentes y generalidades metodológicas que permitirán realizar el análisis correspondiente a los mensajes simbólicos de ciertos objetos artesanales y su apropiación cultural de acuerdo con los valores étnicos predominantes (Ilustración 3 y 3.1).

Antecedentes de objetos rituales en barro con la función de sahumar o similar a la de los incensarios, pero fijos y de mayor tamaño

1.4 Significaciones de objetos rituales en ofrendas y textiles. Aproximaciones regionales

México es un país de enorme riqueza, no sólo territorial sino étnica. Cada uno de estos grupos requiere de un estudio profundo que recupere, en la medida de lo posible, características y tradiciones, como la gráfica mural o pétrea, dirigido a

ofrecer nuevas propuestas de diseño de posible aplicación en productos originales que revaloricen e identifiquen estas culturas.

Como la mayoría de los grupos indígenas, el pueblo mazahua se caracteriza por la transmisión de generación en generación de costumbres ancestrales, entre ellas la música, la danza y algunos rituales. Dentro de sus costumbres más arraigadas destaca la veneración a los muertos según su creencia de que visitarlos evita el castigo no sólo de fuerzas del más allá sino de toda la comunidad. Esta cultura se ubica en la zona noroccidental y centro occidental del Estado de México.

El tema central del apartado que a continuación se desarrolla es la cultura otomí. En él se abordan aspectos de origen, costumbres y características de la riqueza contenida en sus edificaciones religiosas localizadas en San Miguel Allende, Guanajuato; cabe aclarar que más adelante se abordará el tema de los oratorios otomíes de la rivera del Alto Lerma. Cuyo rescate debe contribuir al desarrollo y conocimiento en posteriores aplicaciones en el arte. ¿Es posible localizar una zona que contenga elementos gráficos y escultóricos de aplicación en el diseño actual? Es menester señalar que no se ha podido encontrar bibliografía que incluya estudios que aborden aspectos relacionados con las capillas otomíes en esta zona específicamente; sin embargo, ha sido posible localizar algunos documentos que pueden contribuir a clarificar el contexto, prácticas y costumbres otomíes en otras regiones, entre los que se pueden mencionar: *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán* de Heidi Chemín Bässler (Chemín Bässler, 1993); *Persistencia histórico-cultural San Miguel Tolimán* de Aurora Castillo Escalona (Castillo, 2000); “Lengua, cultura e historia de los otomíes” de David Charles Wright Carr (Wright Carr, 2005) y *Estudios antropológicos de los pueblos otomíes y chichimecas de Querétaro*, coordinado por María Elena Villegas Molina (Villegas, 2005).

Por su relación con nuestro tema objeto de estudio, estas investigaciones nos permiten conocer aspectos acerca del origen de las capillas de San Miguel Tolimán, Querétaro; otros estudian temas sobre la cultura, la lengua y costumbres de los otomíes de Querétaro (ver Castillo, 2000); algunos infieren de forma general asuntos

de su cultura, historia y lingüística (ver Wrigth Carr, 2005), mientras que otros exponen sobre la antropología ritual y la cosmovisión de otomíes y chichimecas de Querétaro (ver Villegas, 2005). Sin embargo, no se ha podido verificar la existencia de investigaciones que aborden las premisas de la gráfica mural y escultórica presente en las Capillas de Indios de San Miguel Allende, Guanajuato, y su posible aplicación en el diseño contemporáneo de diversos productos.

Aunque algunos otomíes tal vez prefieran nombrarse en su propia lengua, es necesario iniciar con el origen de la palabra *otomí* inferido por el misionero franciscano Fray Bernardino de Sahagún, en su libro *Historia general de las cosas de Nueva España*, en el cual expresa que la procedencia del nombre tiene su principio en el líder de este grupo indígena. Sahagún expone: “El vocablo *otómitl*, que es el nombre de los otomíes, tomáronlo de su caudillo, el cual se llamaba Oton, y así sus hijos y sus descendientes y vasallos que tenía a cargo, todos se llamaron otomites, y cada uno en particular se decía otómitl...” (Sahagún, 2005).

Por su parte, el investigador David Wright indica que estos antiguos habitantes del Altiplano Central son reconocidos actualmente de forma oficial como *hñahñu*, ñuhu, ñhato o ñuhmu,¹⁷ y agrega además que son poseedores de una rica y antigua historia que merece recuperarse y difundirse.

Los hablantes del otomí tienen raíces profundas en esta región y desempeñaron un papel fundamental en el florecimiento de las culturas mesoamericanas, desde el surgimiento de las primeras aldeas hasta nuestros días (Wrigth Carr, 2005).

Ubicados en un territorio que abarca todo el noroeste del Estado de México, el sureste de Hidalgo, el sur de Querétaro y parte del Bajío, zona donde actualmente se localiza el estado de Guanajuato, territorio que representa el asentamiento de interés del presente desarrollo. Con estas premisas es posible establecer un esbozo de una ruta de comunicación y comercio prehispánica, que con el tiempo

¹⁷ Para ampliar información al respecto véase: Wright Carr, David Charles: “Hñahñu Ñuhu Ñhato Ñuhmu. Precisiones sobre el término ‘Otomí’” en: *Arqueología mexicana*, vol. XIII, núm. 73, p. 19.

se convirtió en un eje principal en el que se fundaron comunidades indígenas y de mestizos, poblaciones de españoles, cascos de haciendas dedicadas ya sea a la ganadería, la agricultura o a la minería y cuadrillas de trabajadores.

Esta ruta fue conocida como El Camino Real de Tierra Adentro o Camino de la Plata y pasó por Querétaro, San Miguel Allende (conocido entonces como San Miguel el Grande), Guanajuato y Zacatecas, entre otros (UNESCO World Heritage Centre, 2010).¹⁸ El Camino Real de Tierra Adentro fue realizado por el primer Virrey de la Nueva España Don Antonio de Mendoza en el siglo XVI junto a la inercia de los misioneros franciscanos encargados de la evangelización de los pueblos indígenas.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI se conformó un camino que permitió la expansión del proyecto colonizador y evangelizador español hacia las tierras del norte de la Nueva España. Para su construcción fueron consideradas dos experiencias sobre el conocimiento del territorio donde se desplegó. La primera fue el uso de las centenarias rutas mesoamericanas, utilizadas por las diversas culturas para comerciar objetos elaborados en turquesa, cerámica, concha y plumas, tan sólo por citar los más importantes. La otra fue considerar los recursos ambientales y los asentamientos prehispánicos, aquellas concentraciones de población indígena en donde las incursiones militares se aprovecharían de la mano de obra para la explotación de minas de metales preciosos. Complementariamente se localizaron territorios propicios para la ganadería y la agricultura. Este camino fue conocido primero como Camino Real de Tierra Adentro y se extendió desde la ciudad de México hasta la de Santa Fe en Nuevo México. A partir del descubrimiento de las minas de plata en Zacatecas hacia la segunda mitad del siglo XVI, el tramo comprendido entre México y Zacatecas fue nombrado como el Camino de la Plata (Zavala, 2010).

En torno a la ciudad de San Miguel de Allende existen caminos vecinales y de terracería que forman parte del Camino de Tierra Adentro. En estos senderos, específicamente en las cercanías de la cuenca alta del río Laja, se ubican de forma oficial 25 comunidades indígenas (otomíes), la mayor cantidad en el estado de Guanajuato.

¹⁸ Para ampliar información véase: <http://whc.unesco.org/en/list/1351/> [consultado: junio de 2012].

De esta forma, en los alrededores de San Miguel de Allende existen más de 100 capillas, conocidas en la actualidad como Capillas de Indios o Capillas Virreinales. Son producto y testimonio de la cultura mestiza y del proceso de evangelización; construidas con carácter familiar componen un fuerte símbolo sagrado que avanza y se conserva a través del tiempo transmitiéndose de generación en generación. Al respecto, Aurora Castillo agrega que tienen un sentido genealógico porque están vinculadas al patrilinaje familiar, llamado por ellos descendencia, y son un elemento de identificación cultural entre los otomíes en su vida cotidiana y religiosa.

Las capillas-oratorio, como instituciones familiares tienden a asentar la cohesión social; pertenecen, cada una, a una “descendencia” o patrilinaje, [...] son características de los asentamientos de etnias de la familia otomiana que estaban integradas a la civilización mesoamericana en los tiempos de la conquista (otomíes, mazahuas, matlatzincas) y están ausentes entre los grupos de la misma familia lingüística que por entonces eran nómadas o semi-nómadas (pames, jonaces) (Chemín Bässeler, 1993: 10-11).

Es necesario destacar que dentro de cualquier proceso de cambio se conservan elementos característicos, en este caso de origen prehispánico, los cuales probablemente fueron reinterpretados durante el periodo de la colonización para conformar hoy símbolos vitales en la vida religiosa de los otomíes.

Los otomíes en su nuevo hábitat se vieron forzados a aceptar los valores de quienes los gobernaban, pero inconscientemente se negaron a que el sometimiento como trabajadores supusiera la pérdida irremisible de sus creencias religiosas. Así, se les planteó como problema de sobrevivencia una tarea difícil: la de conciliar los valores de sus antepasados con los de los españoles (Castillo, 2000: 256).

De esta forma, se puede apreciar el surgimiento de un sincretismo que vincula de manera estrecha elementos religiosos mesoamericanos en las ceremonias católicas y que ha sido objeto de estudio de innumerables investigadores. Probablemente de la necesidad del hombre inmerso en condiciones especiales surgen, como lo menciona Aurora Castillo, los símbolos sagrados.

En cada época y en cada lugar se [...] producen símbolos sagrados, no hay una sola clase de motivación a la cual podamos acudir para dar una explicación. [...] El hombre depende de estos símbolos y de sistemas simbólicos en relación con la naturaleza, con la sociedad y con todo cuanto realiza, que se traducen en ritos diarios, como el comer, u otros más complejos, como los relativos a la religión (Castillo, 2000: 258).

Sin embargo, el tiempo, la falta de reconocimiento y rescate son inclementes, lo que tal vez propicia la pérdida de los vestigios que de estos procesos han llegado hasta nuestros días. De esta forma, del centenar de edificaciones religiosas mencionadas, sólo se encuentran en proceso de restauración aproximadamente una decena de ellas, abiertas al público de forma esporádica los fines de semana.¹⁹ Estos asentamientos se encuentran a 16 kilómetros de San Miguel Allende aproximadamente, dentro de un recorrido cultural, histórico y religioso, desarrollado en las comunidades de Montecillo de Nieto, San Isidro de Bandita, Oaxaca, Cruz del Palmar y San Isidro de Capadero. Acerca del significado que pueden tener estas edificaciones para los otomíes, la investigadora Castillo Escalona infiere:

Los otomíes significan los objetos y con ello adquieren un valor conceptual simbólico que en función de un ritual convierten en algo sagrado, siendo ejemplo el sahumador: objeto de barro, con base trípode y forma semiesférica, en el que depositan copal y utilizan durante las ceremonias religiosas para su purificación (Castillo Escalona, 2000, p. 259).

Es posible observar la diversidad de planteamientos en relación con las construcciones religiosas que forman parte del circuito abierto al público y su apariencia tanto interna como externa, a través de algunas de las características de estos edificios (Ilustración 4).

¹⁹ No obstante su recuperación, este circuito cultural no ha tenido el éxito esperado probablemente debido a la infraestructura administrativa que requiere. La promoción a nivel no sólo local sino nacional e incluso internacional permitiría dar a conocer y documentar un aspecto de nuestra historia que no ha recibido la suficiente atención.

En primer lugar se trata de pequeñas edificaciones particulares, en algunas incluso es posible leer el nombre probablemente del dueño de la construcción (familiares),²⁰ conformadas generalmente por la capilla, el atrio y uno o varios calvarios o humilladeros.

- Su interior suele presentar características muy variadas, desde aquellas ricamente ornamentadas hasta las que no cuentan en la actualidad con gráfica mural; sin embargo, las que no poseen la característica visual en su interior presentan en su exterior detalles escultóricos de gran interés.

Teniendo en cuenta los incisos a y b correspondientes a las características internas y externas de las capillas, es el momento de plantear una segunda interrogante: ¿la gráfica mural y escultórica presente en las capillas de indios de San Miguel Allende constituye una posible fuente de riqueza creativa de aplicación variada en el diseño?

Para dar respuesta a la interrogante, es necesario establecer dos tipos de gráfica como posible fuente de aplicación creativa, ambas presentes en las capillas de indios ya sea de forma bidimensional (pintura mural) o tridimensional (ubicadas en arcos, bóvedas, puertas, entre otros). Atendiendo a estos principios es menester partir de dos formas:

- Gráfica bidimensional (mural). Generalmente localizada en el interior de las capillas y ocasionalmente en las paredes del humilladero.
- Gráfica tridimensional (escultórica). Se puede encontrar en interiores y exteriores tanto de capillas como de humilladeros.

²⁰ Es interesante mencionar que el carácter familiar de estas capillas es un factor muy serio en la comunidad. En una visita realizada en mayo de 2012 a esta zona, fue necesario solicitar el permiso del dueño de la Capilla de los Reyes, famosa por su riqueza mural interior, para que fuera posible entrar al recinto a conocer y tomar fotografías, si la persona encargada no hubiese estado de acuerdo, la recopilación de material visual no hubiese sido posible.

Gráfica bidimensional (mural). La riqueza visual de algunos de los interiores de las capillas es enorme, su diseño se encuentra basado en su mayoría en motivos vegetales y en ocasiones es viable localizar la representación de algunos querubines. Cada una de las imágenes contenidas en estos murales se convierte en una fuente creativa prácticamente inagotable, ya que de ellas es factible extraer infinidad de motivos individuales para generar nuevas posibilidades en el planteamiento de texturas visuales de diversa aplicación en diseños textiles, gráficos, virtuales, entre otros.

De la misma manera, las posibilidades se amplían si además de emplear los motivos contenidos en la gráfica bidimensional, se busca la recreación de los módulos tridimensionales presentes en puertas, arcos, columnas, bóvedas, techos y paredes. *Gráfica tridimensional (escultórica)*. Es interesante observar que los principios de construcción que se repiten con mayor frecuencia en este tipo de modelos se encuentran basados en las nociones de la radiación donde un fuerte punto focal ubicado al centro proporciona a la pieza, además de interés, la sensación de movimiento propia de estos diseños (Ilustración 5).

A partir de las posibilidades de los modelos bidimensionales y tridimensionales expuestos y los resultados obtenidos es factible concluir que la gráfica presente en las capillas de indios de San Miguel Allende conforma una fuente de creación con identidad y de grandes posibilidades en el diseño. Cuando se tiene en consideración que un estudio de esta naturaleza no consiste sólo en responder preguntas sino en abrir nuevas interrogantes, el trabajo puede tomar nuevas rutas de investigación dirigidas a la búsqueda y probable comprobación de la influencia otomí en manifestaciones contemporáneas como la cerámica guanajuatense; otra posibilidad radica en el estudio del resto de las capillas que no fue posible documentar debido a la inaccesibilidad de estos espacios durante el periodo de realización del proyecto.²¹

²¹ Cuatro de las siete capillas restauradas de San Miguel Allende, Guanajuato, se encontraban cerradas y aunque se buscó a los encargados de mostrarla a los visitantes, no fue posible entrar a estos recintos.

De acuerdo con los análisis de González Torres (1997) sobre los dioses en Mesoamérica, se destaca el término *Teotl* (traducido por frailes y misioneros como “Dios”), que es parecido a la idea polinesia de *mana*, aludiendo a una fuerza impersonal y sagrada difundida en el universo. Sin embargo, Carrasco escribe en su ensayo *Polytheism and Pantheism in Nahua Religion* que en vez de traducir *teotl* como *mana*, es más apropiado usar los términos *divino* o *sagrado* para referirse a las fuerzas impersonales, y reservar la palabra *teotl* para los dioses personalizados. El concepto de fuerza sagrada impersonal era también común entre los zapotecos, pues en las lenguas mayas, los vocablos *Ku*, *Ch’u* o *Chu’lel* aluden a lo que es sagrado o divino (González Torres, 1983).

Es importante señalar que años atrás, López Austin indicó que “en muchas ocasiones se refieren los textos nahuas al hombre-dios como Ixiptla o dios protector. Por ejemplo, *Huitzilopochtli ixiptla in Tlcatēcótl Tetzauhteotl*” (López Austin, 1989: 39). Por otro lado, *nahualli* (persona o animal que tiene el poder de transformarse) es traducido por López Austin (1967) como lo que es mi vestidura, lo que tengo en mi superficie, en mi piel o a mi alrededor; señala que en el momento del parto los hombres reciben algo que los hace participar de la naturaleza de las divinidades. Aunque la complejidad del tema va más allá, es importante señalar la contribución de López Austin a la explicación de la concepción mesoamericana que vinculaba lo sagrado y lo humano.

En un importante ensayo dedicado a las cosmovisiones indígenas de Oaxaca, Bartolomé (2005) presenta una revisión de aproximaciones teóricas respecto a lo sagrado, previo a su planteamiento en torno al tema. Desde la perspectiva de Bartolomé:

Oaxaca, en particular y, tal vez, para las mesoamericanas en general, lo sagrado es vivido de manera central como la expresión de un orden que regula tanto el cosmos como a la sociedad. A su vez, lo sagrado no sería necesariamente lo opuesto; es decir, un estado de desorden, sino más bien un estado de incertidumbre, en el que las reglas de acción no son demasiado claras. Las cosmogonías locales relatan la instauración de un orden de la naturaleza y la

sociedad, las cosmologías validan ese orden, y lo sagrado es el ámbito del orden al que se recurre cuando las crisis sociales o individuales lo requieren (Bartolomé, 2005: 19).

Otro estudio de importantes aportaciones es el que hace Barabas (2008) en su ensayo sobre la religiosidad indígena en Oaxaca. La autora propone un modelo de análisis orientado a explicar las recurrencias estructurales de la territorialidad simbólica. En este orden de ideas, los territorios sagrados cuentan con las categorías necesarias de tiempo y espacio, de historia, “son soporte central de la identidad y la cultura porque integran concepciones, creencias y prácticas que vinculan a los integrantes del grupo con los antepasados y con el territorio” (Barabas, 2008: 121) que les fue heredado.

Es importante comparar los planteamientos de Barabas con los que formula Galinier (1990) respecto al ámbito de las topologías sagradas desde la perspectiva del imaginario otomí. La estructura de las nociones espaciales y temporales es una constante de las sociedades mesoamericanas de los tiempos prehispánicos hasta nuestros días. En la visión de las fuentes históricas se presenta al ambiente natural como una constelación de puntos cronológicos, en la cual ríos, riscos, cañones son lugares que acumulan las temporalidades, de acuerdo con modelos geológicos o tectónicos. Esta perspectiva de las ideas trasciende el ámbito otomí, pues en realidad es parte de todas las sociedades de la tradición, en las que lo imaginario, lo simbólico y el rito imponen su marca a los lugares, rigen una topología en la cual se oponen lo ordinario y lo extraordinario.

Sus estudios van más allá del plano de las polarizaciones, enfatizando las ambivalencias, oscilaciones y ambigüedades inherentes a lo sagrado y a lo profano, estableciendo como referencia central sus fuentes, significación social y fundamentos terrenales. Estos análisis son además importantes para delimitar en toda su complejidad el ámbito de lo sagrado en el marco de la religiosidad popular, atendiendo los términos de continuidad y reelaboración simbólica formulados por Broda (2001).

De acuerdo con estas ideas, para examinar la noción de lo sagrado es necesario conceptualizar las manifestaciones religiosas como sistemas ideológicos relacionados históricamente. Es importante relacionar el estudio de las ideologías con el análisis de las mentalidades, entendidas desde una perspectiva temporal de larga duración. Este amplio campo de sistemas implica la relación con el concepto de cosmovisión, estructura integradora del imaginario colectivo que refiere a las explicaciones dinámicas que las sociedades establecen al derredor del origen y funcionamiento del universo, y a su papel como seres humanos frente a la naturaleza y el grupo social al que pertenecen. De acuerdo con lo indicado por Broda (2001), los mitos y los rituales tienen papeles primordiales, patentes en las cosmovisiones; ambos representan insustituibles lenguajes que hacen posible comprender la interrelación de los diferentes planos ideológicos y sociales que vinculan el pasado con el presente. Por esta razón, en el contexto del proceso de evangelización, la vivencia del ritual ha sido fundamental para la reproducción cultural de los grupos étnicos en México.

Considerando que el hombre no existe sin condiciones materiales y es criatura social únicamente a través de éstas. El carácter social del hombre no sólo consiste en el hecho de que sin objeto él no es nada, sino en que demuestra su realidad en su actividad objetiva y viceversa; sin el sujeto, estos productos sociales carecen de sentido, así la naturaleza humana es objetiva y subjetiva. A esta estructura tan compleja refiere, finalmente, todo fenómeno religioso. En la producción y reproducción de la vida social, en la creación de sí mismo como ser histórico-social, el hombre produce el mundo materialmente sensible; las relaciones e instituciones sociales y, sobre esta base, las emociones, valores, símbolos y concepciones, es decir, su visión del mundo.

El hombre trabaja, produce y cree, al mismo tiempo de manera más o menos parecida desde siglos. Múltiples elementos de la cosmovisión y el calendario mesoamericano en la religiosidad popular indígena de nuestros días son en esencia igual desde épocas antiguas. Esto se debe principalmente a que siguen existiendo en gran parte las mismas condiciones climáticas y los ciclos agrícolas.

Aún permanece la dependencia de las comunidades de una economía agrícola precaria y el deseo de controlar estos fenómenos.

Por lo tanto, los elementos tradicionales de la cosmovisión y los cultos del agua y de la fertilidad agrícola siguen correspondiendo a las condiciones materiales de existencia de las comunidades, lo cual hace comprender su continuada vigencia y el sentido que tienen para sus miembros. Aunque la conquista suprimió violentamente muchas de las tradiciones indígenas de Mesoamérica, los ritos que estaban íntimamente relacionados con la tierra resurgieron como parte de la cosmovisión de los campesinos, aun con las presiones ejercidas por la evangelización y los cambios sociales, de forma tal que todavía se pueden encontrar reinterpretaciones y secuelas que expresan la cosmovisión mesoamericana anterior a la conquista que sincretizadas sobrevivieron por la fuerza de su contenido ideológico.

Para abordar ejemplos concretos de este estudio, es necesario establecer algunos conceptos. De esta manera, las aportaciones de Félix Báez-Jorge (Báez Jorge *et al.*, 2008) en el estudio de la noción de lo sagrado desde el tema de las ofrendas constituyen un paradigma del ritual y de la cosmovisión.

1.5 Ofrendas como parte fundamental del ritual

El concepto de ofrenda se refiere al acto de disponer en un orden establecido ciertos objetos, los cuales, además de su significado material, tienen una connotación simbólica en relación con los seres sobrenaturales. Una ofrenda tiene un propósito, es decir, pretende obtener un beneficio simbólico o material de estos seres sobrenaturales. El ritual es una parte integral de las actividades sociales, es un hecho social total en el sentido propuesto por Marcel Mauss (1954), pues expresa también relaciones hegemónicas y la ideología de la sociedad.

Daniele Dehouve (2006) hace importantes aportaciones etnográficas y teóricas para definir las principales características que definen a las ofrendas. Son un obsequio y una invitación que se dirige a las divinidades. Por medio de oraciones, plegarias y el manejo de algunos objetos, se establece una comunicación con estos seres. De este modo, las ofrendas implican la existencia de un lenguaje y un simbolismo de los objetos. La eficacia de este procedimiento se fundamenta en la cosmovisión, es decir, en una visión estructurada del cosmos. Se retoman algunos ejemplos tomados de la arqueología de fuentes del siglo XVI, así como ejemplos etnográficos procedentes de comunidades nahuas en la actualidad.

Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán contienen restos de animales acuáticos, la mayor parte (conchas, caracoles, peces, corales) de procedencia marina, que los mexicas conseguían de las costas del Atlántico. Acerca de lo cual Broda (1982) interpreta que se pretendía conjurar la presencia del mar en su templo principal; el mar como el símbolo absoluto de la fertilidad que hacía referencia asimismo al ciclo meteorológico del agua y la producción de las nubes portadoras de la lluvia, conceptos fundamentales en la cosmovisión mexica.

De esta manera, las ofrendas del Templo Mayor corresponden al simbolismo de la lluvia, el agua y el mar. Resulta evidente que Tláloc, el dios mexica de la lluvia, los cerros y la tierra, haya sido una de las principales deidades. Entre estos animales relacionados con el agua figuran también las serpientes cuya asociación con la lluvia, la fertilidad y la tierra ha sido tan importante en la tradición cultural de Mesoamérica. Las ofrendas incluyen también símbolos de rayos hechos de ónix. El rayo se vincula estrechamente con las serpientes como animales sagrados relacionados con las tormentas.

Otro elemento importante de las ofrendas del Templo Mayor son los ídolos de piedra que algunos arqueólogos han clasificado como estilo mezcala. En cuanto a sus funciones rituales en contextos más amplios de la religión mesoamericana, Broda (1982) propone que pertenecían al culto de los cerros. El cronista fray Diego Durán (1967) escribe que una cantidad de pequeños ídolos de los cerros se

guardaban en el Tempo Mayor, que en ciertas fechas los llevaban a los santuarios de los cerros situados en el valle de México para realizar peticiones de lluvia al inicio del ciclo agrícola. Estas ceremonias formaban parte del ciclo ritual anual. El culto del Estado mexica giraba alrededor de los ritos agrícolas para promover el crecimiento del maíz y otras plantas cultivadas; estos ritos se relacionaban íntimamente con la tierra y el culto de los cerros (Broda y Good, 2004).

Otro ejemplo tomado de estudios etnográficos es el pueblo maya quiché de Chichicastenango, en donde se encuentran el mismo tipo de ídolos rústicos de piedra parecidos a los del Tempo Mayor. Aún en nuestros días, se siguen usando en ceremonias de petición de lluvia y fertilidad. Las peticiones de lluvia ocurren antes de la llegada de la estación húmeda, cuando también se inicia la siembra del maíz. Aunque la fecha exacta para ésta varía en Mesoamérica de acuerdo con la altitud y las demás condiciones locales, la fiesta de la Santa Cruz, que se celebra el 3 de mayo, representa la fecha más importante y marca el inicio del ciclo agrícola. Esta fiesta se celebra de manera particular entre las comunidades nahuas del Alto Balsas y en la Montaña de Guerrero. El proceso sincrético que se dio durante la Colonia ha mantenido y ha reelaborado el simbolismo cosmológico de muchos ritos que se relacionan con la petición de lluvias en la cumbre de los cerros. La ceremonia que marca la noche del 2 al 3 de mayo en Ameyaltepec, Guerrero, se llama *yalo tepetl* o la ida al cerro (Broda, 2001).

Se pide la lluvia a los cerros ya que, de acuerdo con la cosmovisión, éstos contienen en su interior las nubes, el agua y el maíz. Las ofrendas de comida que se colocan en los altares para la Santa Cruz incluyen granos de maíz para la siembra, previamente seleccionados; comidas preparadas como pollo, mole, tortillas, tamales, sal, aguardiente y frutas como la sandía, cuyo color rojo intenso evoca la fresca. Todos estos alimentos se colocan en altares rústicos de acuerdo con una disposición determinada; éstos simbolizan la abundancia que se solicita a la Santa Cruz, que es cruz cristiana a la vez que antigua deidad (Broda, 2001).

La fiesta de la Santa Cruz figura también en las pinturas de amate que producen los artesanos de esta misma región del Alto Balsas. Se trata de recreaciones modernas de una antigua cosmovisión regional y mesoamericana. Estas obras de arte popular constituyen una especie de códigos modernos; en ellas, las ofrendas de los altares de la Santa Cruz están claramente representadas. En el contexto del paisaje local que se pinta en los amates aparecen muchos símbolos de la cosmovisión y la interpretación indígena de la naturaleza: nubes, gotas de lluvia, cerros y milpas con hermosas plantas de maíz, entre otros.

En otros ejemplos, se emplean toscos y arcaicos ídolos que reproducen la tradición ritual prehispánica, bolas de piedra o simplemente pequeñas piedras naturales de formas llamativas, figurillas en miniatura de diferentes materiales o figuras de papel. A las divinidades se ofrendan atados de flores y plantas, y se colocan comidas y semillas en los altares (véase Broda, 2001). Los sahumerios con copal se usan en cantidades profusas. Son altares efímeros que se componen para colocar la ofrenda. En muchos casos se llaman mesas en referencia a la superficie plana que les sirve de base. Al concluir el rito son levantados, aunque generalmente queda una tosca estructura de piedra en los cerros y en el paisaje que indican el lugar de culto.

Los ejemplos se refieren a ofrendas que pertenecen a rituales de petición de lluvias, de fertilidad, de producción agrícola, así como a curaciones y actos de adivinación. En este contexto el simbolismo de los animales asociados con el agua y la tierra es fundamental. Toscos ídolos de piedra relacionados con el culto de los cerros y representaciones en miniatura de serpientes que se identifican con los rayos y las tormentas son usados en estas ofrendas. También se manejan otras figurillas humanas, animales y una gran variedad de objetos en miniatura.

En la cumbre de los cerros se realizan ritos agrícolas de petición de lluvias que involucran este tipo de ofrendas que se han mencionado. La fiesta de la Santa Cruz constituye el mejor ejemplo para documentar este proceso sincrético que después de la Conquista española institucionalizó la fusión entre la tradición

religiosa mesoamericana y el catolicismo español. Los altares de la Santa Cruz, que también figuran en los amates nahuas, reproducen muchos símbolos de esta tradición indígena de la interpretación de la naturaleza: nubes, lluvia, cerros y el crecimiento del maíz. Los amates del Alto Balsas en Guerrero constituyen una especie de códigos modernos que relatan las historias de las comunidades y de su cosmovisión. También hemos señalado que en los códigos de tradición mexica se representaban, de igual modo, ofrendas de petición de lluvia y del fomento del ciclo agrícola; entre ellas destacan las pinturas en rojo y amarillo de las mazorcas de maíz.

La diversidad étnica de México ha propiciado la existencia de muchas expresiones culturales como producto de un mestizaje que incluye las tradiciones indígenas, las aportaciones coloniales hispanas, así como los elementos consecuentes de la vida moderna. En el devenir histórico, las culturas indígenas han conservado y actualizado los elementos de la ideología mesoamericana; prevalece todavía la economía agraria que configura a la religión, la vida cívica, la organización social, así como otros aspectos de la cultura.

1.6 El textil como medio donde se plasman pensamientos y vivencias

La ideología también ha sido determinante en los tipos de expresiones comunicativas como el lenguaje oral y el arte; se interpretan las formas de vida, el entorno natural, la mitología y la cosmovisión. El textil es uno de los medios donde se plasman de manera gráfica los pensamientos y vivencias de los pueblos indígenas, más que abrigos constituyen códigos expresivos de su cultura y patrimonio ideológico.

En la actualidad, los pueblos indígenas viven cambios muy acelerados, pero por fortuna los ejes que cohesionan la identidad aún se mantienen firmes. Sin embargo, los textiles enfrentan disyuntivas: en algunos lugares todavía son parte de las indumentarias y se conservan en su esplendor, mientras que en otros se

van perdiendo las funciones originales y adquieren otras de carácter folclórico y comercial, o en su defecto desaparecen.

Los textiles son en primera instancia materia prima para la confección de la ropa y están hechos con materiales acordes a las diferencias climáticas, de tal forma que el cuerpo se protege confortablemente; las técnicas de manufactura se adaptan a las fibras, produciendo variadas calidades de mantas; para decorar y ornamentar los vestidos se suman como complementos los pigmentos de origen vegetal, animal y mineral. Las modas han sido recurrentes a través de la historia, han aparecido formas, estilos, texturas, colores y tamaños determinantes para la diferenciación genérica, la estratificación social, la dignificación, la distinción, la religiosidad y la expresión anímica.

El descubrimiento y desarrollo de los textiles para la indumentaria se hizo a través de los procesos de la evolución humana, principalmente con la sedentarización y con la aparición de la agricultura que dio origen al cultivo y procesamiento de las fibras vegetales como el algodón, el maguey, el izote, la ceiba, el jonote, el chichicaxtle, entre otras. La tecnología y especialización requirió de muchos años de continuas prácticas, hasta llegar a las diferentes clases de telas que dan cuenta de la historia y las configuraciones de las tradiciones culturales (Lechuga, 1992).

En las antiguas culturas de Mesoamérica la actividad textil tuvo mucha importancia, pues se vinculaba con la identidad personal y comunitaria, la estratificación social y económica, y con el pensamiento religioso. El arte de hilar, tejer y bordar era una labor propia de todas las mujeres, sin importar rangos sociales; los mitos señalan que así lo predestinaron los dioses. Después de que había sido reordenado el cosmos y la quinta humanidad, según un relato mexica, los dioses indicaron a la primera mujer, Cipactonal, que hilase y tejiese el algodón para su vestido y que así lo hicieran todas las mujeres de su descendencia (Garibay, 1965). Además había diosas propias de esta labor, entre los aztecas destacaba Tlazolteotl y Xochiquetzal, cuyos atributos son husos con ovillos de algodón y tzotzopaztles para apretar el tejido; la diosa maya Ixchel era propiamente la patrona del tejido.

El textil prehispánico tuvo una constante evolución, aún cuando los implementos parecen ser bastante simples. El huso o malacatl, compuesto por una astilla y un volante de contrapeso en la parte inferior, sirvió y sirve para torcer hilos de diferentes grosores y cabos. El telar de cintura hecho a través de simples maderos, varas y mecates fue utilizado para fabricar distintas clases de mantas e incluso combinando técnicas de tejido y ornato; misma utilidad tuvo el telar rígido o de estacas que se usó principalmente en el norte de México. La aguja de metal y de hueso sirvió para unir lienzos y para el bordado; algunas agujas de mayor dimensión se emplearon para el brocado (Weitlaner, 1976).

Una parte del acervo textil indígena fue introducido en la época colonial, principalmente durante el proceso de la evangelización y como estrategia de los frailes para preservar la ética cristiana y erradicar la falta de pudor del vestido indígena, que avergonzaba a las mentes de los hispanos. En asociación con las Encomiendas se diseñaron blusas y enaguas para las mujeres, calzoncillos y camisas para los hombres, similares a las ropas que usaban los campesinos europeos del siglo XVI. La habilidad y creatividad de los artesanos pronto llevó a una transformación de las piezas textiles, adaptándolas a sus necesidades y creencias, de esta forma se logró un sincretismo en la iconografía; algunos iconos viejos subsistieron, sufriendo cambios en sus significados; los dibujos introducidos en la Colonia también se dinamizaron, fueron reconfigurados con base en una lógica de la apreciación estética y de la plástica indígena.

La tradición textil contemporánea de los pueblos indígenas de México, como se ha visto, tiene su origen en la época prehispánica, y al ser conjugada con las innovaciones coloniales, resultó en una amplia gama de materiales, texturas, formas, diseños y colores. El algodón, los agaves, las plumas, el pelo de conejo y otras fibras empleadas durante la época prehispánica se complementaron con lana, lino, seda y actualmente con las fibras sintéticas. La rueca para el hilado y el telar de pedales fueron incorporados en la tecnología textil de las sociedades indígenas, pero sin abandonar el huso y el telar de cintura. Durante la Colonia los hombres se sumaron a las tareas del tejido, principalmente para el manejo del

telar de pedales; otros implementos también enriquecieron al textil, destacando las agujas de diferentes tamaños, ganchos y bastidores redondos; misma importancia han tenido las tijeras y la máquina de coser. Con el comercio y las industrias, la gama de materiales para ornamentar los textiles ha crecido, se han incorporado todo tipo de telas donde se plasman extraordinarios bordados, se suman también los abalorios y las madejas policromadas de hilo vela.

Se han prolongado en el tiempo algunas formas y diseños de las prendas componentes de la indumentaria indígena, como es el caso del *quechquémitl*, el *huipil*, la tilma, la faja, el enredo, las cintas para anudar el pelo y los bragueros; de igual forma se han adoptado y adaptado muchas influencias de diversas latitudes que a través del colonialismo y la expansión comercial se han difundido, así tenemos blusas, faldas, pantalones, camisas, pañuelos, mantillas, mandiles, cobijas y jorongos. Se puede observar que el pasado, el presente y la modernidad se conjugan, difieren, modifican y adaptan, pero coexisten y continúan como herencia patrimonial e identidad de los pueblos.

Los textiles pueden manejarse como elementos gráficos para el estudio de las cosmovisiones; como testimonios aportan datos para entender el pensamiento sagrado de los pueblos indígenas, éstos deben tratarse en un amplio contexto de la cultura y no de manera aislada; así, es necesario considerar los materiales, el uso, la función, los colores, las figuras decorativas y las texturas.

Para ubicar a los textiles en el contexto de fuente de información, es importante considerar el término *iconografía*, entendido como el conjunto de elementos decorativos y simbólicos plasmados en objetos, basados en imágenes que expresan lenguajes y comunican temas de los grupos humanos. Estas imágenes son signos comunicativos y representativos de la vida cotidiana, la mitología, la religión y la naturaleza; adquieren coherencia y significado en relación con el objeto y su forma. El color y la disposición de las imágenes determinan la estética y el simbolismo. La iconografía es un elemento que define la identidad cultural comunitaria de los textiles.

La manufactura de los textiles se concibe como una actividad que requiere creatividad y destreza; su utilidad y complejidad determinan el tiempo del trabajo, así como el tipo de materiales que se utilizarán. La estructuración de la pieza incorpora los elementos del arte, se concibe la forma sobre la cual se disponen los elementos decorativos que pueden ser representaciones del color e imágenes alineados conforme a una simetría; el conjunto total determina el diseño y estilo textil.

La expresión iconográfica decorativa de los textiles es abundante en algunas comunidades indígenas y en otras son más sobrias, pero igualmente tienen la carga simbólica que entretienen la historia de los pueblos, atesoran la memoria generacional de las familias, vinculan el pasado con el presente, exaltan la reciprocidad del hombre con el ámbito sagrado y guardan los mensajes subyacentes de la ideología, protegido en los símbolos.

Se concibe la obra en una composición geométrica equilibrada, procedimiento que se hace al cuadrar los elementos decorativos sobre una superficie, cuidando la calidad del decorado tanto en el anverso como en el reverso. La distribución es realizada mediante cenefas que conforman paneles, perfilados a partir de un elemento central unificador que distribuye en ambos sentidos; también se encuentran dibujos en red que se enlazan en formas planas cuadradas, rectangulares o romboidales, en éstas generalmente el elemento se va multiplicando y puede ampliarse a los cuatro lados. Ciertos textiles, principalmente bordados con trazos pintados se disponen de manera libre, ubicándose en esquinas, centros, o se distribuyen en la superficie de la pieza.

Las imágenes que decoran los textiles incluyen realismos y estilizaciones en movimiento o hieráticos. Los trabajos hechos con puntadas aritméticas utilizan principalmente la geometría lineal, mientras que las formas libres se concentran en las curvaturas. Los dibujos decorativos pueden clasificarse en vegetales, animales, geometría y entes sagrados. Los artesanos recrean imágenes de su entorno y con ellas materializan los contextos de la vida cotidiana, la naturaleza,

la actividad agraria, el cuidado de los animales, la concepción del universo, el sistema ceremonial, la mitología y los saberes tradicionales.

El patrimonio iconográfico textil es protegido mediante los dechados, los cuales son muestras de bordados y tejidos que atesoran las familias y se utilizan para que sean reproducidas. Estos textiles son heredados de madres a hijas por muchas generaciones, se consultan cuando es necesario como un medio del conocimiento, y en ocasiones se hacen las reproducciones para compartirse entre más miembros de la familia.

El conocimiento y significado de los dibujos decorativos por parte de los artesanos y de la población en general es reducido; en algunos pueblos se ha perdido por completo, lo cual requiere de alguna interpretación, apoyándose en el contexto. El origen de dichos motivos ornamentales es un tanto enigmático, se le atribuyen a las deidades y a los ancestros; por ejemplo, los nahuas de la Sierra Norte de Puebla piensan que la primera mujer que tejó y bordó con hilos de algodón fue Tonantzin, La Virgen, diosa madre que creó este maravilloso arte y lo enseñó a la pareja primigenia que habitó en el universo o *semanahuac*. También se cree que el colibrí y la araña inspiraron a las mujeres a crear dibujos con hilos contados; el ave tiñó mágicamente las telas con colores naturales de las plantas y de las tierras, además enseñó los secretos técnicos del tejido y del bordado.

Los implementos del tejido como el madero para apretar tejido (*tzotzopaztli*) se vinculan con las deidades del agua; se piensa que los seres sagrados lo utilizan como cetro para provocar rayos o para partir las nubes, así lo imaginan los nahuas de Chicontepec, Veracruz, los nahuas de la Sierra Norte de Puebla y los popolucas de San Pedro Sotepan en Veracruz. El malacate es asociado con la fertilidad agraria y humana: en Mecapalapa, Puebla, los totonacas y tepehuas lo entierran en el centro de la milpa para que abunde el maíz, también se ofrece este instrumento durante el nacimiento de las niñas. Algunos tintes se aplican a los hilos o a las telas y luego se destiñen a propósito como medidas de protección, así lo practican los tepehuas de Veracruz y los chinantecos de Oaxaca.

Las regiones de producción textil indígena en México guardan la riqueza iconográfica que se conjuga en los materiales de fibras, colores, formas, disposiciones de ornamentos, tamaños y función de las piezas. En el sureste de México destacan los huipiles tzeltales y tzotziles de Los Altos de Chiapas que son complejos códigos comunicativos, cuyos adornos se agrupan en cenefas y paneles, se dividen por secciones que representan la figura cósmica con sus niveles celeste, terrestre e inframundo; se disponen además personajes y animales míticos, divinidades, ancestros, orientaciones cósmicas y plantas mitológicas. En esta región, además, cada pueblo tiene sus propios diseños que identifican a las mujeres en colectividad y de manera individual; asimismo, se distinguen cargos cívico-religiosos, estado civil y ropas sagradas para los santos tutelares.

En las tierras bajas de la península de Yucatán, las mujeres mayas visten hipiles y ternos coloridos con encajes y diseños naturalistas; hay otro grupo de diseños antiguos, llamados de hilo contado, con representaciones geométricas de serpientes emplumadas, aves, flores, guías y frutos.

Los dignatarios mayas de Tixcacal, Quintana Roo, visten para ocasiones especiales pantalones cuyos bordes inferiores están decorados con lujosos encajes logrados por medio de deshilados y rejillas que ilustran figuras geométricas de ranas, mazorcas, ceibas y rombos escalonados que son idénticos a los diseños que aparecen en los vestidos de los personajes ilustrados en las estelas de Yaxchilán.

En la costa del Golfo, los popolucas y nahuas del sur usan cinturones con diseños que representan serpientes emplumadas, imágenes de la tierra, el cosmos, el cielo, parejas primigenias, animales y plantas. Los totonacos del centro de Veracruz poseen fajillas con íconos míticos de matrimonios primigenios, animales, flores, plantas, árboles de la vida y otros elementos geométricos que en ocasiones se agrupan como símbolos calendáricos. Los *quechquémitl* y enredos totonacos del centro y norte de Veracruz tienen diseños de árboles de vida. El tejido en curva totonaco se aprecia en Pantepec y Mecapalapa, Puebla. Los nahuas de la Huasteca potosina usan *quechquémitl* y blusas con bordados estelares, florales y de animales

de la creación del cosmos. Las mujeres huastecas de San Luis Potosí visten *quechquémitl* con bordados estelares, árboles floridos y animales míticos, también los nahuas de Cuatlamayán tienen capas adornadas con grecas escalonadas, representaciones del universo y estrellas (Gómez, 2006).

Los coras, los huicholes y tepehuanos tienen importantes representaciones en sus vestuarios tanto masculinos como femeninos, hay ilustraciones míticas, divinidades, águilas bicéfalas, diablos, estrellas y figuras geométricas que representan a los rumbos del universo, así como a los alucinógenos. En Chihuahua los tarahumaras tejen bandas de dos colores con trazos geométricos de animales mitológicos, divinidades, así como imágenes de la tierra, el cielo, la montaña y las cuevas.

En el análisis comparativo de las iconografías se logran distinguir elementos comunes asociados a mitos de la creación del universo, aparición de los humanos, orígenes de las plantas y los animales. Con diferentes técnicas de tejidos, brocados, bordados y deshilados se logran representaciones geométricas, entre las que destacan grecas, rombos escalonados, árboles de la vida, aves, reptiles, quincunces, estrellas, flores, vasijas, serpientes emplumadas y entidades sagradas.

Como se puede apreciar, existe un amplio panorama de imágenes decorativas de los textiles con múltiples significaciones. La geometría de la imaginación es tan rica que sirve como fuente de información de las creencias sobre el pensamiento religioso y las concepciones en torno al universo; formas, diseños, colores, texturas y decoraciones conforman textos codificados de los elementos que integran las cosmovisiones.

Los textiles indígenas son mecanismos estructurados de significaciones. Cada elemento articula un lenguaje, pues a través de la disposición de las imágenes, éstas configuran iconografías de la tradición cultural. Los textiles como arte y

tradición entretejen un acervo que es necesario desentramar para conocer la vida, el entorno natural y la cosmovisión de las comunidades indígenas.

Sin embargo, todos estos objetos son sólo una muestra física de la cosmovisión conservada, alimentada por siglos, transmitida por generaciones y representada en cada uno de los ritos indígenas. El verdadero valor de los objetos artesanales, rituales y de uso cotidiano radica más que en su materialidad, en su contenido simbólico, como le veremos en el capítulo siguiente. La experiencia estética que puede aportar el uso y contemplación de estos objetos no se compara con toda la información que explica las causas, los modos y hasta los materiales de su producción. Observar las obras de los grupos étnicos es una primera invitación a conocer pequeños mundos simbólicos que nos transmiten, sin palabras, la existencia de mitos ancestrales.

Anexo



Ilustración 1.1: Bracero con rostro de Tezcatlipoca. Museo del Templo Mayor. Fotografía: AAMR.*



Ilustración 1.2: Bracero con personaje semidescarnado, representación de Tláloc. Museo del Templo Mayor.*



Ilustración 2: Sahumador mexicana. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Ilustración 3: Antecedentes de objetos rituales en barro con la función de sahumar o similar a la de los incensarios, pero fijos y de mayor tamaño. En este caso dedicado a Chicomelcoatl o diosa del Maíz. Fotografía: AAMR y HPSB.*



Ilustración 3.1: Sahumador con la imagen de Huehuetēotl. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*



Ilustración 4. Ubicada a la derecha de la imagen se encuentra la Capilla, al centro el atrio y la edificación menor a la izquierda corresponde al Humilladero. Fotografía: Alma Pineda Almanza.



Ilustración 5: Detalle ubicado en la parte superior de un humilladero. Fotografía: Isabel Téllez.

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

DEFINICIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO CERÁMICOS: SAHUMERIOS; TEXTILES: FAJA O CEÑIDOR, Y LÍTICOS: MOLCAJETE, METATE

Estas sociedades tradicionales pueden considerarse herederas de un largo linaje cultural incluyendo formas muy antiguas pero igualmente vigentes de manejar la biodiversidad.

Toledo, 2008: 41

En este capítulo se presentan los análisis lingüísticos de los sahumeros, de las fajas y del molcajete y el metate, como manifestaciones culturales; las formas de estos objetos y su aprehensión a través de las manos, de los ojos, muestra una disposición estética que comunica signos, símbolos. Se describe el lenguaje de estos objetos, en la medida en que no son sólo portadores de una función, sino también de una tradición, una significación y un contexto que los elabora, y sirven como instrumento lingüístico y de comprensión del entramado de un ambiente social.

El sistema lingüístico de los objetos tiene un código sintáctico, un sistema de producción (contexto) a través del cual se construyen (semas), se utilizan y se llenan de significados estos objetos. Dentro de este sistema de significación los objetos son producidos, poseídos, apropiados, personalizados, consumidos y desechados (Ilustración 4.1).



Esquema 1: Ciclo de apropiación de objetos, elaboración propia.

1.1 Sahumerio como objeto sagrado

La función de un objeto se convierte en el signo de esa misma función y en su nombre, por ejemplo: Nombre: sahumero, Verbo: sahumar, Persona sahumadora.

La función (transitiva) sustenta siempre un sentido, dado por el contexto (intransitiva) en donde fue elaborado este objeto.

Todorov comenta (1991: 248) “La paradoja del lenguaje intransitivo es que las expresiones que sólo se expresan a sí mismas, pueden estar al mismo tiempo cargadas del más profundo sentido [...] la alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo”.

Las elaboraciones simbólicas en torno al sahumador y la acción de sahumar ocurren en algunas de las etnias indígenas de México; actualmente manifiestan una eficacia en diferentes contextos, externos (sanación, festivos y religiosos) o íntimos (dentro del ámbito doméstico, como los altares). Así, todo objeto –en este caso el sahumero– puede ser estudiado desde su semántica, sintáctica y pragmática; esto es, todo objeto como parte de un lenguaje tiene una profundidad

metafórica, simbólica, es decir, el sahumador nos simboliza un cuenco, una copa, una etnia; nos remite a uno o a varios significantes y tiene muchos significados, es polisémico.

Éste tiene una estructura sintáctica, una construcción de sí mismo que nos remite a los elementos que lo componen: cuenco, base y, en algunos casos, asa, pero también material, forma, acabado, estructura, orden. Respecto al sahumador como objeto, se analizarán las partes que lo componen, en relación con la composición sintáctica, la base, el cuenco. También los elementos que componen la acción como tal: el carbón, el copal u otro incienso, y el lienzo, generalmente un paliacate de color rojo (Ilustración 1).

La relación con el contexto, para la interpretación de este objeto cultural, se propone de acuerdo con la teoría saussureana, en tres momentos estereotómicos: diacrónico, sincrónico y pancrónico. En el diacrónico se revisará el sahumero en distintos momentos históricos, dado que este elemento simbólico ha acompañado al ser humano desde la prehistoria. En el sincrónico veremos cómo las distintas culturas étnicas que pueblan nuestro estado, tienen sahumeros y los utilizan de forma cotidiana. En el pancrónico se analiza el uso y la interpretación del sahumero como objeto simbólico, plagado de mitos que vienen del conocimiento de las culturas ancestrales, y que las etnias mantienen a través de sus costumbres y prácticas, de manera que tomando los tres niveles, el esquema se divide en cuenco, base, asa, adornos y el material con que está elaborado.

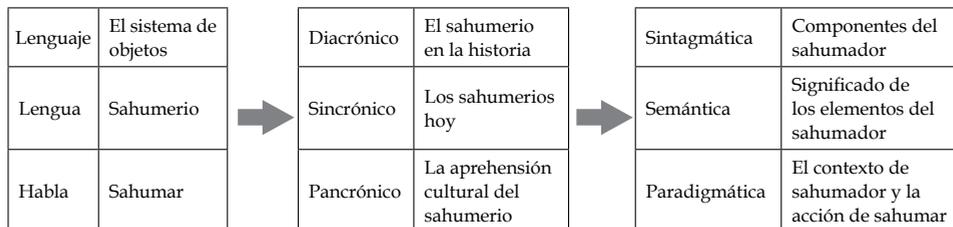


Tabla 3: Elementos de análisis semiótico para análisis del sahumero.

La sintáctica o sintagmática del lenguaje de los objetos tridimensionales a nivel de configuración en elementos conceptuales y de relación.

Elementos conceptuales		Elementos de relación	
Punto	Plano	Posición	Ritmo
Línea	Volumen	Dirección	Movimiento
Elementos sensoriales:		Espacio	
Figura	Consistencia	Gravedad	
Tamaño	Peso	Dimensión	
Color	Transparencia	Elementos constructivos	
Textura	Brillo	Vértice	Uniones
Temperatura	Sonido	Filo	Partes
Olor	Sabor	Cara	Materiales

Tabla 4: Elementos sintácticos de diseño (Wesius,1995: XX)

Forma: apariencia visual total de un diseño aunque la figura sea el factor principal de identificación. Podemos, asimismo, identificar la forma por el tamaño, el color y la textura.

Estructura: gobierna la manera en que una forma es construida o la manera en que se articula un conjunto de formas. Es la organización espacial general. La apariencia externa de una forma puede ser muy compleja, mientras que su estructura interna puede ser muy simple. A veces la estructura interna de una forma puede no ser inmediatamente percibida. Una vez descubierta la estructura, la forma puede ser mejor comprendida y apreciada (Wecius, 1995).

Saumar-sahumerio-sahumador

La palabra *sahumar* proviene de la etimología latina *suffumare*, de *sub*, abajo, y *fumus*, humo. Una de las definiciones de *sahumar* proviene del siglo XVI: “dar humo aromático a una cosa a fin de purificarla o para que huelga bien”, otra es

“hacer que el paciente reciba el humo del sahumero” que es la composición de plantas secas que al quemarlas en carbón caliente desprenden humo y aroma.

De acuerdo con Cassirer, (1998), el nombre es un primer elemento de persistencia y continuación; la identificación con el nombre es el primer grado y anticipación de la identidad de una noción lógica. Así, por ejemplo; se le llama sahumero al objeto (sahumador) en el que se coloca el carbón caliente en donde se quema esta composición de hierba seca o copal – resina del árbol muy usada en todo México para ser quemada en el sahumador. A continuación se presentan algunos de los nombres dados a este objeto:

- Sahumador: objeto para quemar el sahumero.
- Copalera: objeto donde se pone el copal.
- Bracero: objeto para poner brazas (carbón caliente).

Popochcomitl: olla que humea; un vientre que guarda el fuego interno y que al ser aderezado con copal, desprende una columna serpentina que asciende, ésta es de color blanco, semejante a la Vía Láctea, a este humo blanco se le llama Iztac Teteo (“Dioses Blancos”).

Tlecuixtliliztli: la palabra está compuesta por *tlecuilli*, corazón de la hoguera, e *iztliluia*, oscurecer con humo.

Popochkaxitl: incensario, cenicero.

Pocyaocaltontli: *pocya* = humente; *ocal* = curar; *tontli* = forma (náhuatl-español).

Incensario: donde se pone el incienso.

Tlemait Tlemoyotl: flama, llama, chispa; *maitl* = mano (náhuatl-español).

En **mazahua** *na tonsú* = un sahumero; *tonsú*, *tr'onsú* = copal, sahumero, placenta.

En **otomí:** *t'uts'i* = copal, sahumero. Curación con humo = *nthant'i*.

En **maya:** *p'uult* = sahumar; *p'uulut* = incensario, sahumador.

Como podemos observar, en estos nombres hay palabras que significan tanto el objeto, como la acción, como el incienso que provoca el humo, además hay

algunas que nos remiten a cuencos, ollas, vientres, fuego interno, corazón, incluso en mazahua se dice igual placenta y sahumero, lo cual nos lleva a pensar en el carácter femenino del sahumador; otras nos remiten al vientre o al útero; otras más al corazón, con lo cual se relaciona el objeto (sahumador) con partes del cuerpo humano principalmente femenino. Esto refiere a lo propuesto por Cassirer: “Donde el lenguaje ejerce mayor influencia es en la estructura fenoménica de la percepción” (Cassirer, 1998: 28).

El ser humano no percibe la totalidad de la naturaleza, sino sólo hasta donde le dejan sus sentidos; sin embargo, esta percepción sensorial sólo cobra sentido humano en el cerebro a través de la significación y simbolización o verbalización de lo percibido. Nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales y son trasladados de la realidad a la mente, en donde se convierten en sucesos psíquicos. Las reacciones físicas son una forma en la que los problemas que nos inquietan pueden expresarse inconscientemente, son síntomas físicos de la neurosis.

De acuerdo con el mismo autor, “El lenguaje vive en un mundo de denominaciones y de símbolos fonéticos en los cuales se enlaza un cierto significado y al enlazarse producen una multiplicidad de vivencias sensibles” (Cassirer, 1998: 26). De la misma manera, la materia –por ejemplo, barro– es tomada como lo meramente indeterminado anterior a toda determinación, tiene que recibir su determinación de la forma que se asocia y se imprime a ella. Forma y materia son ahora determinantes del ser –sahumerio– entidades ontológicas; son dos polos que se encuentran en una posición irreductible y que es una correlación metódica.

Nunca encontramos a la sensación como materia “nuda” a la cual se le añade después una forma cualquiera; lo aprehensible y lo accesible para nosotros siempre es la determinación concreta, el plurimorfismo de un mundo de la perfección que está completamente dominado y penetrado por ciertas modalidades de conformación. Al igual que los diferentes nombres, en la Ilustración 11 se muestran las diferentes formas que en cerámica han dado las distintas etnias a un sahumero, en ellas podemos encontrar los ejes paradigmáticos y sintagmáticos del sahumero.

La composición estructural del sahumero es cuenco, base, asa y los elementos decorativos, sin embargo, podemos observar que están configurados de maneras diversas, como lo vemos en la ilustración 2, por lo que existe una variedad de sahumeros que nos habla en el campo de la semántica de las maneras en que cada una de las etnias concibe este objeto en su contexto. En cuanto al material, la mayoría de los sahumeros se hacen de barro, no obstante, en entrevista una artesana comenta que “a cada pueblo dios le dio su tierra, su comida y su barro”, así aunque vemos claramente el material en el eje sintáctico, en el eje paradigmático también hay una gran cantidad de arcillas y barros con distintas características físicas.

Eje sintáctico	Cuenco	Base	Asa	Adornos	Material
Eje paradigmático	Cerrado	Una corta	Por encima del cuenco	Con adornos	Barro negro
	Abierto	Una larga	En el cuenco	Sin adornos	Barro rojo
		Tres patas	En la base	Vidreadro	Barro blanco
			Sin asa	Mate	Otras arcillas

Tabla 5: Eje sintáctico y paradigmático en la estructuración de un sahumero. Elaboración propia.

Durante el uso, además de estos elementos que son propios de la estructura del objeto, se suman otros que componen la estructura del acto de sahumar.

Eje sintáctico → Eje paradigmático ↓	Carbón	Sahumerio	Humo	Tela	Ocote	Fuego Cerillos
	Natural	Copal	Negro	Paliacate	Viruta de	Madera
	Prefabricado	Mirra	Blanco	Algodón rojo	Astilla de	Plástico

	Otro	Compuestos varios	Denso	Otra	Otro	Encendedor
			Suave			

Tabla 6: Eje sintáctico y paradigmático en el acto de sahumar. Elaboración propia.

Teniendo todos estos elementos, se procede a encender el sahumador, en el paso uno de esquema fotográfico (1) se colocan en el piso del cuenco dos astillas de ocote formando una cruz –en la parte de simbología se profundizará en ello, en este momento sólo se describe para presentar un resumen de los elementos sintácticos–; en el paso (2) se coloca el carbón natural en trozos grandes que se sitúan al derredor del cuenco del sahumero, procurando dejar el centro vacío en donde (3) se coloca un manojito de astillas de ocote que se encenderán con un cerillo de madera (5), deberá encender todo el ocote produciendo fuego, que a su vez calentará y encenderá el carbón; cuando deje de haber fuego y el carbón quede encendido es el momento en que el sahumador está encendido (6); se puede poner en el sahumero copal u otras plantas secas que producirán humo blanco, en este momento el sahumero está “activado”; es decir, listo para el ritual (Ilustración 2).

Cassirer nos dice “En el mismo acto espiritual en el cual el hombre extrae de sí mismo los hilos del lenguaje, se envuelve también en estos de tal modo que al final no se relaciona ni vive con los objetos intuitivos sino de modo como el lenguaje le indica” (Cassirer, 1998: 28). Una palabra, una imagen o una forma son simbólicas cuando representan algo más que su significado inmediato y obvio. Cuando la mente explora el símbolo, es llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. ¿Qué términos, imágenes, formas no son simbólicos? El entendimiento humano está elaborado siempre a través símbolos, entre ellos las formas (Ilustración 3).

Cada uno de los elementos que componen la acción de sahumar (palabras, imágenes, formas, acciones) están llenas de significado, que toma coherencia dentro de la cultura que realiza esta práctica. La acción de sahumar es un ritual

que tiene un sentido que, como se ha mencionado, tiene que ver con lo femenino. Desde la época prehispánica, el manejo del sahumador ha sido dado a las mujeres; las sacerdotisas, mujeres que se dedicaban a servir en los templos, llevaban escobas para barrer y un incensario de barro e incienso que llamaban *copalli blanco*.²² La arqueología nos muestra que el sahumador está presente tanto en la cotidianidad de los altares domésticos, como en la práctica ritual de los sacerdotes, para rendir tributo a la divinidad.

Una de las metáforas del sahumero es la que representa lo femenino; así, el sahumero en su cuenco es útero dador de vida; la base, la energía masculina que lo fecunda; el carbón encendido, la vida que se gesta en el útero, y el humo del copal el cordón umbilical que asciende para traer el alma y establecer la comunicación con los dioses. El copal es el mediador entre el cielo y la tierra, entre la materia y el espíritu, entre vivos y muertos, lazo de unión del humano con el Padre-Madre-Creador, elemento que transporta las oraciones al ámbito de lo Divino. El sahumador y el copal son el binomio inseparable, todos los elementos y personas que intervienen en un ritual son purificados y armonizados por el humo del copal.

El mito, de acuerdo con Cassirer, “Es un mundo de fuerzas demoniacas y divinas, un panteón de seres animados y activos...No existe fenómeno natural ni de la vida humana que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación” (Cassirer, 1998: 27).

²² Proviene del vocablo náhuatl *copalli*, nombre que se le daba a diferentes resinas olorosas que se empleaban como incienso, independientemente de la planta que se extrajera, ahora se le llama copal sólo al extraído de la planta *copalquahuatl* (*Bursera*). Según los relatos de los españoles a su llegada a Mesoamérica, el incienso que conocemos como copal era considerado por los antiguos mexicanos como un dios con poderes mágicos y religiosos que lo convertían en un protector. Lo llamaban *iztacteteo* que significa «dioses blancos», por el humo que produce cuando se quema sobre brasas ardientes (Purata, 2008). http://era-mx.org/biblio/Copal_en_Mex.pdf

De ese centro del vientre ombligo asciende el cordón humeante que nos conecta con el orden cósmico.

El sahumerio es el “vientre que recibe las exquisitas ofrendas y aromas embriagantes...” es el cuerpo-sangre-agua de todas las formas, al que se le prende fuego –se le incinera– entonces las formas se vuelven energía viento... que se transforman en energía conciencia. Instrumento de renacimiento y alimento nuevo para los dioses y diosas, es decir, para las esencias que nos dan vida, las esencias que nos elevan a los 13 cielos, volando como águilas... es decir el humo encantador que retorna a la tierra convertido en Omeyocan (corazón) paraíso de frutos y manjares de mil sabores, aroma de flores que no se marchitan...

Alabada sea la Jícara de Fuego, Sahumerio, Sahumerio... que levanta el rezo a los cielos... Alabado sea el humo del copal que levanta el vuelo de la conciencia, el humo de las ofrendas preciosas (Tatutsima, Castillejos, 2009).

Así, al pasar de la realidad más trivial, al mito del universo físico, el hombre no se siente ya como un fragmento impermeable, sino como un cosmos vivo abierto a todos los demás cosmos vivos que le rodean. Las experiencias macrocósmicas dejan de ser para él exteriores y, en definitiva, “extrañas” y “objetivas”; no le enajenan, sino que, por el contrario, le llevan a sí mismo, le revelan su propia existencia y su propio destino. Los mitos cósmicos y toda la vida ritual se presentan como experiencias existenciales del hombre: así éste no se pierde, no se olvida de sí mismo como “existente” al amoldarse a un mito o cuando interviene en un ritual; al contrario, se encuentra y se comprende a sí mismo, porque esos mitos y esos rituales proclaman acontecimientos macrocósmicos.

El sahumerio encendido es el “centro corazón” de una ceremonia. El humo que asciende simboliza el diálogo que se está llevando a cabo entre el cielo y la tierra; la conexión, el cordón umbilical, nos devela el ámbito de lo espiritual y su transitar hacia él. Simboliza también el umbral, la puerta, a través de la cual nacemos; la cueva que une la cotidianidad y las dimensiones espirituales. Al sahumar, la vibración del incienso y el humo penetra la energía, la mueve y limpia; el copal tiende un puente entre el espíritu y el cuerpo. Se hace una limpieza y se mueve la energía. Al momento de la limpieza se experimenta una elevación similar a la del humo del sahumerio. La fuerza femenina que el sahumerio porta permite la protección y nutrición durante el proceso de limpieza.

No hay metáfora que no esté unida a la estructura vital de sus protagonistas. La metáfora existe porque es existencial para sus actores, crea una nueva pertinencia semántica en donde se hace explícita la diferencia entre semántica y semiótica.

Eliade (1974) afirma que el pensamiento simbólico hace que podamos identificar, asimilar, unificar planos heterogéneos y realidades aparentemente irreductibles; más aún, la experiencia mágica religiosa permite al hombre mismo transformarse en símbolo. Así, la sahumadora es la portadora del fuego sagrado, de la vida, es sacerdotisa y guerrera, y como guerrera, tiene un “arma” especial y poderosa: el sahumador y el copal. Con dichos elementos es capaz de transmutar vibraciones, crear la armonía y generar la columna de humo, que inicia la conexión y comunicación con el cosmos, eje de energía que permite entablar un diálogo del cielo con la tierra. Al respecto, Ramírez comenta: “Las terapias tradicionales son anhelos de esperanza que construyen pequeñas nuevas utopías que pretenden curar los dolores de nuestros días, abrir un nuevo porvenir cuya promesa es la felicidad ahora ausente” (Ramírez Torres, 2000: 232).

Estas vivencias cubren un espacio que hoy ha sido olvidado y permiten un mejor desarrollo del ser humano. Una elevación espiritual en la conciencia de los seres humanos promueve relacionarnos de forma diferente; el tocar los espacios sagrados posibilita encontrarnos a nosotros mismos en un campo de acción más amoroso, más compasivo y de mayor felicidad.

1.2 La faja o ceñidor en la vestimenta femenina

Dentro de la producción artesanal textil, los ceñidores o fajas que sujetan las faldas de las mujeres otomíes y mazahuas significan la permanencia de un objeto tejido y bordado que durante siglos ha dado continuidad tanto a una labor milenaria de gran influencia como a una representación de la feminidad de estas comunidades. Es visible el poco interés de los varones, especialmente de los que trabajan en zonas urbanas, por conservar las tradiciones relacionadas con su cultura y en particular con sus maneras de vestir. En sentido contrario, la mujer, como responsable

de la educación de los hijos, incluso la de carácter religioso, también ha sido la encargada de conservar buena parte de las tradiciones, costumbres y, desde luego, de preservar la indumentaria femenina, donde la faja o ceñidor reviste un conjunto de signos y símbolos de género que se describen en este apartado.

Desde los estudios de género se ha planteado que la vestimenta femenina debe ser opuesta a la del varón y que representa un conjunto de simbolizaciones que refuerzan las confrontaciones de género y reflejan fielmente los roles sociales de mujeres y varones. Dentro del contexto indígena, la inalterabilidad de los roles de las mujeres es parte fundamental de sus usos y costumbres, más allá del machismo o tratamiento sexista y dominante que se pueda establecer en este punto (Ilustración 4).

Es evidente que la falda de la mujer constituye un paralelismo cultural que está presente en la mayoría de las culturas y etnias, independientemente de la época o continente del que se trate; es tan espontáneo o lógico su uso que se observa tan extendido como el del arco y la flecha o las hachas prehistóricas, con muy pocas variantes de una cultura a otra. Un estudio aparte se puede desarrollar entorno a la falda; aquí sólo se destaca alguna de las diferenciaciones de género que ha difundido Pierre Bourdieu (2003), en términos de la inactividad histórica de la mujer y su reclusión en el hogar que durante milenios se le ha impuesto. Este autor afirma que mientras al varón se le ha permitido actuar, desempeñarse y hacer una actividad permanentemente en escenarios abiertos o públicos, a las mujeres se les ha obstaculizado su desempeño en el espacio abierto, y la vestimenta refleja e impide tal actividad mediante el uso de faldas, tacones altos, uso de accesorios como bolsas, sombrillas, sombreros decorativos y otros accesorios que la limitan para correr, si ello fuese necesario, o bien para desplegar actividades de acción, velocidad o fuerza. En sentido contrario, el cabello corto, ideal para el combate; el pantalón, que permite la abertura del compás de las piernas, así como lo práctico y sencillo de la vestimenta masculina, le ha concedido al hombre, desde tiempos

inmemoriales, la posibilidad de desempeñarse o actuar con mayor prontitud, agilidad y vigor en dichos espacios abiertos.²³

En diferentes representaciones, imágenes o manifestaciones culturales, la mujer, en contraste, es representada en actitudes de debilidad, de sometimiento, mostrando “sus” valores morales y la función social de la reproducción de la familia. En ocasiones ciertas mujeres aparecen en fotografías en las que su vientre —como la moda también se lo exigía— es protegido por abundante ropaje que, por otra parte, la afirman o contienen dentro de los espacios cerrados o interiores, como obstáculo y clara reproducción de los ambientes familiares a los que estuvo confinada.

Así, las mujeres aparecen envueltas en complicadas vestimentas que confirman este orden y reafirman el control masculino sobre todos esos modos de comportamiento y sus actitudes corporales tendientes a su pasividad, modestia o incluso sumisión. Los vestidos representan en sí mismos todos estos “valores” para el orden social, donde hasta los más irrelevantes detalles o actitudes tienen un aporte a los significados simbólicos de los hombres y las mujeres que han sido perpetuados tanto en la cultura occidental como en las etnias que se abordan en este estudio (Ilustración 5).

Por estas razones, los modos de vestir de las personas acusan sensibles confrontaciones, más que diferenciaciones, dentro del comentado binarismo de los géneros y donde se exhiben, no como elementos aislados, vestidos complejos, representaciones culturales y otros objetos que determinan, en conjunto, la existencia de toda una atmósfera para cada individuo y en la que su representación personal básica o inicial —dentro de la estructura o pirámide social— resulta, en primer plano, la del género, que está fuertemente entrelazada con la identidad de clase y raza.

²³ La relativa inmovilidad de las mujeres, o más bien su *lenta movilidad*, se vería reforzada con su particular vestimenta que, como aclara Bourdieu, contribuye a paralizar a la mujer o, al menos, a obstaculizarle su desempeño como persona activa. Esto dentro de lo que pareciera una forma de actuar y caminar en “cámara lenta”, escuchándose el sutil y teatral roce de crinolinas, faldas, enaguas, mantones, rebozos, tacones altos y donde el aura resultante proporciona un impacto visual deslumbrante que no es exclusivo para los varones.

Muchas imágenes de mujeres “comunes” representan la idea de “madre cuidadora” o “mujer nerviosa” que refiere Foucault (2001: 127) cuando define la histerización del cuerpo de la mujer, donde ella fue puesta “en comunicación orgánica con el cuerpo social, cuya fecundidad regulada debe asegurar”. Las grandes faldas y crinolinas, que constituyen atuendos fuertemente diferenciados de los varones, arrojan y protegen un vientre dispuesto a ser exhibido, protegido y preñado, atuendos que son parte de la representación ideal de las mujeres, cuando han dejado atrás la soltería. El protocolo y hábitos de las sociedades machistas predisponen o preparan a las mujeres para no ser confundidas en los espacios abiertos con los varones, lo que las lleva a reproducir un comportamiento o actuación específica y contraria a la del hombre de etiqueta.

Las simbolizaciones de ciertos vestidos o formas de vestir de las mujeres acusan las oposiciones entre lo masculino y femenino, y son o fueron visibles en cualquier comunidad del mundo occidental. El ceñidor, como complemento de la falda, también refleja la mayor parte de las simbolizaciones referidas; en particular, la longitud, sus motivos naturalistas, el tiempo requerido para su elaboración remiten a cierto tratamiento de “envoltura” para el atesoramiento de sus órganos sexuales, a la vez que protegen buena parte del vientre que en ambos casos justifican la oposición a lo masculino y obstaculizan la erotización de esa anatomía que será dominada por el varón, padre primero —quien tendrá un valor patrimonial sobre su virginidad—, esposo después, quien regulará las actividades, actitudes y se asegurará de llamarle la atención a “sus” mujeres en caso de que se aparten de los roles sociales históricos.

Dos son las tradiciones de mayor continuidad milenaria en México, una es la gastronomía, ahora con mayores componentes mestizos, y la otra, con un tanto mayor de elementos ornamentales de origen prehispánico, el tejido, el bordado y en general elaboración de la artesanía textil. Algunas de estas relaciones de diseño se observan en los primigenios enterramientos de personajes olmecas o bien en los elaborados tableros de pequeñas piedras labradas de Mitla.

Por otra parte, el telar de cintura, imposible de relacionar con la actividad masculina, sugiere las largas horas de cuidados infantiles o de la permanencia de las madres en sus viviendas. Entre los diversos objetos elaborados con esta técnica, se tienen: carpetas, manteles, colchas y las fajas o ceñidores.

Algunos ceñidores van de los 12 a 18 cm de ancho por un metro o hasta el 1.20 m de longitud, según sea el requerimiento, si fuere más funcional o más hacia la ornamentación. La constante relación de la mujer con el mundo natural, entre otras razones, por el rol de la procreación de la especie, también se expresa en esta artesanía, al enrollarse sobre la cintura sugiere envoltura o veladura para anteponerse a los hábitos de seducción que realizarán los varones. Al respecto, se ha estudiado la función tanto ornamental como la de “regalo” por parte de la mujer casadera ante el hombre que corteja (Serrano, 2008), que otorga el simbolismo de objetos femeninos que serán “adquiridos” o pretendidos por el varón.

Por otra parte, la referencia al vientre como potencial dador de vida que reafirma continuamente el rol de madres indígenas se ve exaltado o acentuado por las numerosas vueltas que aprisionan la falda. Conviene recordar que durante las décadas posteriores a la conquista española, las mujeres indígenas no cubrían su busto, como parte de los hábitos vestimentarios prehispánicos, por lo que se tuvieron que emitir normas y disposiciones que obligaran a las mujeres a cubrirlo; con el mestizaje, se incluyeron nuevas piezas textiles en el vestido de las novohispanas, como el rebozo, que además de contribuir a la cobertura del busto, permitía su empleo para otras actividades y tareas (se han llegado a considerar cerca de 150 funciones para esta pieza). El *quechquémitl* fue una de las excepciones de prenda femenina que cubrió de la cintura hacia arriba los cuerpos de las indígenas en tiempos prehispánicos, pero pocas comunidades lo usaron antes de la llegada de los españoles y cierto reuso se presentó al inicio de la conquista aún cuando ha persistido ocasionalmente, ya como objeto artesanal o pieza decorativa.

En relación con la tradición otomí y mazahua, la faja ha perdurado con pocas alteraciones; si bien ha variado su longitud y anchura, el diseño de los bordados parece haber permanecido con mínimas modificaciones. Sobre la faja como protectora del ombligo cabe señalar la importancia de éste en las tradiciones mazahua y otomí. El ombligo, además de la obvia centralidad corporal, representa la necesidad de cubrir, proteger y resguardar, no sólo por la implicación que en el cuerpo femenino conlleva para la procreación, sino como la significación implícita de una de las partes esenciales del ser humano, así como una forma de su conexión con el mundo, por lo que su sacralidad se “reviste” de diversas formas. En términos etimológicos y aunque no exista una precisión total en el significado de la palabra *México*, algunas fuentes establecen su origen en los siguientes vocablos en náhuatl: *Mexihco*, *metztli-luna*, *xictli-ombligo*, *co-lugar*, “El lugar del ombligo de la luna” (Flores Cano, 1994: 15), es decir, el vientre o *el lugar de parto de la luna*, que para este caso reviste importancia por derivarse de la centralidad territorial del señorío mexica, o del mal llamado *imperio azteca*. En diversos pueblos mesoamericanos se privilegiaron algunos significados del espacio habitable, o incluso de las ciudades mismas al ocupar “la posición de *ombligo del cosmos*; concepto cosmogónico que describe el punto central o de conjunción de las cuatro direcciones cardinales” (Florescano en Barbosa, 2010: 9).

En el caso de las mujeres mazahuas,²⁴ esta concepción sagrada del ombligo impacta el diseño de su vestimenta de modo que la faja bordada brinda protección a la mencionada parte entre el vientre y la cintura alta. Acaso la permanencia del concepto del cordón umbilical, aun en los adultos, manifiesta ese poder de comunicación del individuo con el exterior.

A lo anterior y en aspectos más técnicos, se adiciona el considerable peso de la “líá” o falda tableada, de cerca de 3.5 kilos (*Artes de México*, 2011), a la que se adiciona el ruedo que suele llegar a los tobillos y que debe ser fuertemente

²⁴ En la revista-libro *Artes de México* se afirma que “las fajas mazahuas son como pequeños códices en los que las tejedoras nos ofrecen su visión del mundo y su fantasía [lo que] invita a descifrar los simbolismos ocultos en algunos motivos recurrentes en estas prendas, se dice que las fajas miden cerca de 5.5 metros de largo (Vazquez Parra, 2011: 15)

sujetado a la cintura, es decir, a la altura del ombligo y su redondel. Lo anterior en cuanto a la connotación o significación femenina, mientras que con respecto a médicos tradicionalistas o chamanes, esta ritualidad le resta representatividad de género y dicha prenda se vuelve un elemento protector contra los malos espíritus, a manera de escudo contra el mal de ojo y otros peligros de la magia negra que atentan en contra del brujo o chamán. Por lo anterior, la faja constituye un elemento de la vestimenta que observa ambigüedad en términos de género, pero fundamentalmente ofrece un componente básico del vestido para la mujer indígena de amplias regiones del Estado de México y entidades vecinas. Para cuestiones de salud, suele ser frecuente en niños y adolescentes el uso de vendas que circundan la cintura en varias vueltas y previenen –según el imaginario mágico indígena– que el ombligo “se voltee” o se “salga” de su lugar, provocando incluso la salida de las vísceras.

Parte de la vestimenta mazahua aún conserva elementos de la Colonia, como una blusa de satín adornada con holanes de encaje,

Enaguas de la misma tela confeccionada con tablas verticales armónicamente distribuidas; el ruedo es de manta con una franja bordada en la parte inferior que sobresale y una faja de lana o algodón tejida con diversas figuras. Generalmente, el gusto de las mujeres es que la enagua esté “llorada”, para lograrlo no fijan bien el teñido de la lana del ruedo para que al momento de lavarla se despinte y manche la tela (Maldonado y Serrano, 2011).

Por lo general, el color de los ruedos varía de acuerdo con la edad: las niñas usan el color rojo o su combinación con rosa o azul; las solteras usan el rojo, y las casadas el negro, azul marino o turquesa (Mora, 2004). Una parte de las comunidades artesanales mazahuas del Estado de México ha tomado cursos de tintes naturales, nuevos diseños, corte y confección, entre otros, pero mientras estas indígenas estén aleccionadas en la tradición familiar y habiten las áreas rurales, sin migrar, conservarán estas tradiciones, entre las que destacan los rituales de entintado de la lana, que constituyen, más que actividades artesanales, verdaderos ceremoniales femeninos ancestrales.

Respecto a las diferencias entre fajas mazahuas y otomíes, en las primeras se aprecia un colorido que mezcla los rojos, rosas y vinos, con bordados zoomorfos,²⁵ donde “los venados se integran con las más maravillosas criaturas híbridas en un bestiario que da cuenta de talento y fantasía” (Turok, 2011: 3), cabe recordar que los mazahuas son considerados “gente de venado, poseedores de venado o cazadores de venado” (Serrano, 2011: 104). Mientras que los segundos observan más sobriedad en los colores; usan casi siempre un entramado bicolor y líneas rectas o bien guías configuradas en tres colores contrastantes.

Los fuertes procesos de aculturación urbana y estadounidense atentan contra la permanencia de estas prendas femeninas (los hombres dejaron de usar las suyas décadas atrás, al inicio de las emigraciones nacionales e internacionales de estos pueblos); su uso en ocasiones revela posiciones machistas que remiten a las mujeres a sus roles ancestrales, ya que se les impone a las indígenas de la entidad la conservación de esta y otras tradiciones relacionadas con el diseño, artesanía y vestimenta. Este uso de fajas y faldas tradicionales encierra llamadas de atención de los varones para continuar con la sumisión femenina y acaso de violencia simbólica: “te voy a comprar telas para que te hagas una enagua vueluda poco debajo de la rodilla para que no te entre el frío, luego la faja encima de dos o tres pedazos, bien fajada para que sostenga la cintura [ya que] no somos de ciudad, somos de rancho; vámonos con tus vueludas” (Poniatowska, 2011: 15). Este testimonio deja ver la unilateralidad en el uso de esta y otras prendas que resultan casi obligatorias para las mujeres de las áreas rurales, pero también se presenta una fuerte dicotomía entre el acceso de las mazahuas al campo laboral urbano o la permanencia de tradiciones y artesanías. Sin las posturas dominantes de los varones – quienes sí pueden lucir modernos en su atuendo –, se abrirían las posibilidades para el uso de prendas que permiten mayor libertad de movimientos.

²⁵ En el capítulo 6 del libro *Factores contextuales del Diseño*, se relacionan los diferentes componentes de la flora y fauna empleadas en la iconografía mazahua, donde se observa un “sincretismo en la representación de los animales, como en el caso del venado con el caballo, o en el caso de las flores” (Maldonado y Serrano, 2011: 104).

Las limitaciones de la mayoría de las prendas femeninas han sido reiteradas por sociólogos como Pierre Bourdieu (2003), quien señala que tal vestimenta y sus accesorios son limitativos para la plena acción y desenvolvimiento de las mujeres, especialmente en los espacios exteriores (Ilustración 6).

1.3 Molcajete y metate en la vida indígena (Ilustración 7)

El molcajete es un utensilio de cocina que se usa desde tiempos ancestrales; hoy se utiliza con más frecuencia que el metate. Ha permanecido sólo para la molienda de salsas tradicionales, ya que se dice que adiciona un sabor especial a estos alimentos. Actualmente se utiliza en la industria restaurantera, para el sector de la cocina mexicana como plato para especialidades y como salsera.

Desde tiempos remotos el metate es utilizado para moler los alimentos en casi todas las culturas mesoamericanas. Se emplea todavía en las cocinas rurales para moler diversos alimentos: maíz para tortillas y tamales, el chile del mole, el haba para los tlacoyos y el pinole. En muchos casos ha pasado de generación en generación, pues tiene una gran durabilidad y es un objeto por el que algunas mujeres llegan a tener un gran aprecio: “Este metate perteneció a mi abuela y ella se lo dio a mi madre y yo espero dárselo a mi hija cuando se case” o “El metate que tengo me lo dio mi suegra, ella tenía puros hombres, así que cuando me enseñó a cocinar me lo dio a mí”.

Acerca de la preparación de alimentos, Sahagún menciona en sus crónicas las diferentes maneras de preparar el maíz como alimento, por ejemplo, las llamadas *tonqui tlaxcalli tlahuelpachilli*, que quiere decir “tortillas blancas y calientes”, que se colocaban en un *chiquihuitl*, las había grandes, delgadas o gruesas. O bien, se cocinaban tamales de maíz, blancos o colorados; había también bebidas preparadas con esta semilla: “El atole se preparaba con masa, restos de tortillas molidas, olotes quemados y molidos que se mezclaban con frijoles, se le daba sabor con chile y miel. El chileatole se tomaba en tiempo de lluvias, cuando los elotes estaban tiernos” (Suárez y Farías, 1996: 12). La variedad de platillos con el

maíz era tan extensa, como lo era el gusto culinario para realizar combinaciones de acuerdo con el tipo de maíz cosechado: tierno o maduro.

La particularidad de los espacios es que todas las actividades de preparación, como moler o hacer tortillas y la misma alimentación, se hacían a nivel del piso; los utensilios característicos eran los metates, ollas, cucharas de madera, soplador, *chiquihuites* o *chiquihuitl*, tenates, ayates y canastas de varas, entre otros.

El pensamiento mágico se expresó en la vida cotidiana a partir de creencias de sucesos en torno al maíz y los utensilios para su preparación; así, se decía que el maíz antes de que se pusiera a cocer debía de ser “resollado” como dándole ánimo para que no tuviera temor al proceso de cocción que le esperaba, o que si un grano de maíz se caía fuera de la olla y éste no era levantado, el mismo maíz se quejaba y le deseaba mala suerte al que lo hubiera tirado.



Tabla 7: Elementos de análisis semiótico en el metate. Elaboración AAMR.

El metate es el artefacto de cocina más antiguo que se conoce, en Mesoamérica data de la época agrícola (7000-2300 a.C.), entre los primeros encontrados está el del valle Tehuacán Puebla.

El molcajete es un artefacto de piedra volcánica que surgió después del metate en la misma época como una forma de especialización del objeto, que permitió clasificar los alimentos y materiales que se molían en cada uno de ellos.

La función de un objeto se convierte en el signo de esa misma función y en su nombre. Se describe la sintaxis del objeto: Nombre: metate/molcajete, verbo: moler/metatear, Persona: molinera/metatera. A continuación se presenta una

tabla en donde se muestran las distintas formas de identificar al metate y al molcajete en nahua, mazahua y otomí.

Otomí	Nahua	Mazahua
Metate: jüni	Metate: metlatl Metates: metlati	Metate =Kjunu
Metlapil (mano del metate): y'ü	Mano del metate: metlapilli	Mano de metate: dyii
Moledora: güni	Molido: achiyamaztic, pinolli, payanqui Molinerero: tlacatezqui Molino: achiyamazchiuhqui	Metate, masa: kjúnú Muele, metate: kújnú En el <i>metate</i> , en la masa: kja kúnú
Molienda: güni	Molienda: texiliztli	
Molcajete: yextho, nada	Molcajete: molcaxitl	Molcajete: Manza
	Mano de molcajete= tejolote	Moler: Kunu Moler salsa: kjötú Moler: ngúnú: Molerá, moleré: ra kúnú
Moler: küni, thäti	Moler nixtamal: texia	
Moler (en molcajete o licuadora): tänt'i	Moler: teci	Masa: Tsunu Nixtamal, ombligo, aguacate: sona, sonú:

Tabla 8: Maneras de nombrar al molcajete y al metate en otomí, mazahua y nahua.

El metate o piedra de moler consta de dos partes; la base conformada de una superficie cóncava y tres patas, y la mano (un rodillo cónico hacia ambos lados) que sirve para moler el maíz y otros alimentos. Los metates son monolitos de piedra volcánica, tallados en forma casi siempre rectangular, aunque existen algunas piezas irregulares en su perímetro; su tamaño ha variado a lo largo de la historia, desde unos pocos centímetros hasta un metro de largo aproximadamente; tienen una superficie ligeramente cóncava apoyada sobre tres conos invertidos también tallados en la misma piedra, dos más grandes que un tercero, colocado este último al otro lado, al centro de la superficie, lo que resulta en un lado anterior más alto y otro posterior más bajo; las partes más alargadas son las laterales.

Descripción del metate

Base: la superficie de la base del metate tiene una textura rugosa propia del material que posibilita, a través de la presión del *metlalpilli* (mano de metate), una fricción que permite una mejor molienda. (Ilustración 8)

Patatas: dispuestas en forma de triángulo isósceles, surgen tres conos invertidos que se intersectan con la base conformando el metate; dos a los extremos de la parte más estrecha del rectángulo y un tercero más pequeño a la mitad del lado opuesto, que dan estabilidad a la base y una posición inclinada.

Metlalpilli (mano del metate): el elemento manipulable de la acción de moler, es cilíndrico o cónico hacia ambos lados con las terminales redondeadas, puede tener varias dimensiones, más largo que el metate, más corto que el ancho del metate –cuando el metate es de bordes– o bien coincidir con el ancho del metate.

Material: el basalto se ha utilizado comúnmente para la elaboración de metates y molcajetes, es una roca de origen volcánico formada por el enfriamiento de la lava, que no presenta formaciones de cuarzo y su color varía de negro a pardo. El tezontle es una roca ígnea extrusiva que puede considerarse como basalto de segunda clase; se puede encontrar en colores negro, rojo y gris. Ambos materiales son porosos debido al rápido enfriamiento de la lava en presencia de aire, de esta característica se deriva su selección para este tipo de objetos, ya que ayuda a tener una mayor fricción entre la piedra y los materiales a moler, según diversos estudios del INAH en sitios como Atetelco Teotihuacán.

Aunque los metates están hechos de varios tipos de piedra, todos tienen características específicas. El basalto, especialmente el basalto vesicular, está entre los más comunes, pues con este material se producen metates con un tiempo de uso más largo, ya que mientras unas vesículas se desgastan, otras surgen en la superficie y el metate tarda más tiempo en pulirse por el molido. Otros incluyen granito, riolita, andesita, cuarcita, arenisca e incluso de piedra caliza.

Naturalmente, piedras más suaves, como la piedra caliza y arenisca, no serían convenientes porque las partículas de piedras podrían contaminar la comida al ser molida. Metates de basalto fueron realizados desde la región de Otumba, Estado de México, hasta los aztecas en el valle de México.

Uso: molienda. Los metates fueron utilizados para la molienda de diversos materiales comestibles y no comestibles como los pigmentos o arcillas. El metate o base es la parte fija del artefacto, mientras que la mano del metate es la mecánica; sobre la base se pone el material que va a molerse y se tritura con la mano o *metlalpilli*. Esta actividad puede hacerse parado (si el metate está ubicado en una mesa o superficie fija de similar altura) o arrodillado (si el metate está en el suelo) desde la parte más alta del metate y con las dos manos en el *metlalpilli*; la postura permite aplicar la mayor cantidad de fuerza física.

Descripción del molcajete

Morteros: son utilizados principalmente en actividades domésticas, no obstante también sirvieron para moler pigmentos y arcillas, entre otros, dentro de los talleres artesanales o incluso con fines rituales. Los morteros presentan una superficie profunda y por lo general de forma cóncava, éstos, al igual que los metates, son la parte pasiva en la acción de moler, por lo que era necesaria una parte activa, la cual correspondería a la mano de mortero o su nombre en náhuatl tejolote (Castro Cabrera, 2011: 113).

Consta de dos piezas: el contenedor y la mano del molcajete. El contenedor es un cuenco, casi siempre circular, sostenido por tres patas cónicas; está construido en una sola pieza tallada en piedra volcánica, (Ilustración 9).

El cuenco tallado tiene una concavidad lo suficientemente profunda para contener líquidos; la textura es muy rugosa, lo cual permite que sobre esta superficie las verduras y condimentos puedan ser molidos más fácilmente por presión con el

tejolote. Asimismo, consta de patas, tres conos invertidos dispuestos en forma de triángulo equilátero, que sirven de soporte y dan estabilidad al cuenco.

El tejolote (mano de molcajete) es la parte activa en la acción de moler; por lo general son de forma cónica, el área activa es redondeada y adaptada a la superficie cóncava del mortero, principalmente las muestras analizadas corresponden a manos de metates reutilizadas, ya que con esto se ahorran tiempo y esfuerzo en la fabricación.

Uso: moler y mezclar alimentos como sales, aderezos, condimentos; hoy también se utiliza como elemento para servir y mostrar las salsas e incluso como plato para servir carnes, nopales y quesos. En la industria restaurantera lo utiliza especialmente el sector de la cocina mexicana como plato para especialidades y como salsera. Asimismo, se usa para la molienda de salsas tradicionales, ya que se dice que adiciona un sabor especial a estos alimentos.

Breve historia del metate

El metate y el molcajete fueron hechos por el hombre en el periodo Neolítico, pues con el descubrimiento de la agricultura se requirió de utensilios para preservar los alimentos. El antecedente del metate aparece entre 7000 y 5000 a.C. en el Protoneolítico como una superficie cóncava sin patas con una muela para moler semillas que en principio se recolectaban. Con el proceso de conversión de las tribus nómadas a sedentarias mediante el descubrimiento de la agricultura, el metate y su mano evolucionaron. En la región de Tehuacán se encuentra el segundo metate más antiguo hasta ahora de 7000 a 2300 a.C.

Prehistoria: “Efectivamente, evidencia reciente con base en el análisis de microsátélites ha mostrado una domesticación única del maíz, la cual ocurrió en el sur de México, hace aproximadamente 9 000 años” (McClung de Tapia *et al.*, 2001: 125). En el periodo Neolítico, la Edad de Piedra, se empiezan a elaborar estos utensilios de cocina, pues cuando el ser humano cambia de nómada a sedentario

y descubre la agricultura, se siembran distintos tipos de plantas, principalmente cereales, que fueron molidos para su consumo. La construcción de estos metates y molcajetes data de 3000 a.C.

Los restos descubiertos en México permiten afirmar que el guaje y la calabaza son dos de los cultígenos más antiguos del Nuevo Mundo, pues hacen su aparición a finales del Cenolítico (McClung de Tapia *et al.*, 2001). Les seguirán en el tiempo diversas especies de frijol, maíz, maguey, nopal, coyol, yuca, tomate, aguacate, amaranto, chile, zapote negro, zapote blanco, ciruela y algodón. En relación con el maíz, el principal cultivo de nuestra historia, se ha estimado su domesticación entre 5000 y 4000 a.C. Nuevos fechamientos de los restos de maíz de las fases Coxcatlán y Abejas de Tehuacán los sitúan en el 3000 a.C. Sin embargo, los especialistas consideran que esta discrepancia se debe a que el maíz se introdujo ya domesticado a Tehuacán en fechas tardías.

Durante décadas se ha discutido acerca del antecedente silvestre del maíz. En la actualidad destaca por su gran solidez la hipótesis que afirma que fue el teocintle (*Zea mexicana*) la planta que generó, por mutación, el maíz doméstico (*Zea mays*). En cuanto a la cuna de esta transformación, se propone buena parte de las tierras altas semiáridas y semitropicales desde Chihuahua hasta Guatemala. Las semejanzas del maíz con una de las razas del teocintle, la conocida como Chalco, llevan a pensar, hasta ahora, que la cuna fue el centro de México.

Época prehispánica: la mujer estaba dedicada a la reproducción y cuidado de los hijos, así como al cuidado de la familia, la alimentación y la siembra de alimentos; su responsabilidad incluye la preparación de los alimentos, entre ellos la elaboración de tortillas, así como el hilado y el tejido. Cuando una niña nacía se ofrendaba el cordón umbilical en el centro del fogón lo que significaba que su persona quedaría unida a los trabajos domésticos. En el Códice Mendoza se registra la instrucción que los niños recibían; así, una madre enseñaba a su hija a moler el maíz y a hacer tortillas; en la imagen se presenta el metate de tres patas, el comal sostenido con tres piedras y un molcajete con su tejolote.

En esta época correspondía al hombre arar la tierra, prepararla para la nueva siembra, y a la mujer poner la semilla; eran obligaciones de la mujer dar de comer a la familia y a la comunidad. Vizcarra comenta “Se puede confirmar que las mujeres de origen otomí pame fueron (y son) las responsables de obtener y mantener el fuego del hogar” (Vizcarra, 2002: 53). Por otra parte, Clavijero comenta que las mujeres “Incensaban los ídolos, cuidaban del fuego sagrado, barrían el templo, preparaban la oblación de comestibles que se hacía diariamente y la presentación del altar; hacían las labores de la cocina” (Francisco Javier Clavijero 1974: 301).

Muchos dioses están relacionados con esta dieta, por ejemplo, Cinteotl, la diosa del maíz, y Chalachticue, de la nutrición y de la salud; o bien, Chicometlcoatl, la diosa de los mantenimientos, quien carga con un metate y una mazorca de maíz en cada mano (Ilustración 10).

Época colonial: las mujeres españolas consideraban denigrante hacer labores de molienda, así que dejaron esta tarea a las mujeres indias que eran contratadas como servidumbre. Las mujeres que se encontraban al servicio de los españoles se dedicaban a las actividades domésticas; ellas desgranaban, remojaban con cal el maíz y lo molían para hacer masa nixtamalizada y tortillas u otros alimentos. La cocina indígena prehispánica subsistió, pero fue considerada trascocina, ya que la cocina española era la que se consideraba en la construcción de la casa; en la trascocina las sirvientas hacían las tortillas para la “casa grande”. La cocina indígena, a diferencia de la española, no se consideraba precisamente un espacio, sino un conjunto de utensilios: el metate, el molcajete, el comal apoyado en tres piedras, algunas vasijas de barro, jícaras, las cucharas de madera, el soplador, los tenates, ayates, cestos y canastos (Ilustración 11).

Actualmente, el metate se utiliza en las cocinas rurales²⁶ para moler diversos alimentos: maíz para tortillas y tamales, el chile del mole, el haba para los tlacoyos

²⁶ Una cocina indígena cuenta con un espacio para el metate, un fogón con chimenea y para poner el comal para hacer las tortillas; algunas veces se cuenta con mesas para preparar los alimentos o tablas puestas improvisando lugares para realizar el trabajo; la mayoría de las veces se encuentra atornillado

y el pinole. Al respecto, Ivonne Vizcarra menciona que “A pesar de que el molino ahorra dos horas de molienda a mano sobre el metate, es parte del misterio sobre la construcción social femenina que las mujeres sigan usando el metate para repasar la masa molida” (Vizcarra, 2002) (Ilustración 12).

Simbología- Semántica: actos simbólicos

La palabra *metate* designa referencialmente al objeto sobre el que, con ayuda del *metlapilli* o mano, se efectúa la molienda del nixtamal o se remuele la masa para la elaboración de tortillas; sin embargo, en un nivel simbólico, es importante remoler la masa, ya que cuando se pasa por el metate, la mujer le reza a la masa para alimentar a su familia, cada una de las bolitas que va tomando para aplastarla con la aplanadora y después palmearla y ponerla a cocer en el comal es orada, y cuando se pone al fuego se hace con un movimiento con la mano para santiguarla, así también la primera tortilla cocida que se pone en el chiquihuite se santigua (Ilustración 13).

Lo femenino se simboliza como un espacio que lo comprende todo. La espaciosidad que abarca y penetra la experiencia es lo femenino primordial; esta definición no solamente se refiere al espacio físico, sino al espacio inseparable de la mente: emociones, sensaciones, percepciones y actividad corporal. Este espacio está aquí sin condiciones: abierto y penetrante. Es el útero cósmico donde todas las contradicciones y polaridades pueden coexistir; un espacio fértil dando a luz permanentemente y ofreciendo una base abierta para el despliegue y la revelación constante del mundo de lo fenoménico, lo masculino, su dualidad. Aquí nosotros experimentamos el rico colorido del mundo de la vida y de la muerte, la creación y destrucción del espacio-tiempo (Ilustración 14).

un molino (si no las mujeres van al molino del pueblo) en donde se muele el nixtamal, contenido en una cubeta, que se va sacando para pasarlo por el metate e ir haciendo las bolas de masa, aplastarlas con el “aplastón” de metal fundido; hecha la tortilla, se le da un refinamiento con las manos y se pone en el comal para que se cosa, se tiene un chiquihuite en donde se guardan las tortillas que van saliendo del comal para que no se enfrien.

De esta manera, el inconsciente parece estar guiado por tendencias instintivas representadas por formas de pensamiento, es decir, arquetipos, con su propia potencia y energía específica. Estas imágenes primordiales o representaciones que proceden de la antigua base colectiva de la psique son manifestaciones de las necesidades fisiológicas y emocionales elaboradas por la mente a través de imágenes simbólicas.

A manera de conclusión, el análisis presentado en este capítulo se concluye que existe una lectura polisémica, es decir, una amplia diversidad de lecturas sobre los procesos de significación y simbolización en los tres grupos de objetos estudiados; destaca la presencia de elementos duales como la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, así como la confrontación de roles sociales ancestrales entre lo masculino y lo femenino, derivados de una cosmovisión tanto prehispánica como mestiza, en ocasiones fusionados y, en otras, de forma independiente.

El proceso de valoración y apropiación de los objetos artesanales seleccionados, como se observa en el esquema 1, se conforma a partir de los elementos secuenciales integrados en un sistema de significación, donde los objetos son producidos, poseídos, apropiados, personalizados, consumidos y desechados por la comunidad, así como refrendados por generaciones.

De las posibles lecturas que se pueden realizar a dichos objetos representativos nos ha interesado, como lo expresa el propio capítulo, la perspectiva semiótica, considerando los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos, según se observa en las tablas 7 y 8, sin descuidar el mérito estético y la valoración de todos ellos como bienes patrimoniales.

Desde la perspectiva del diseño, además de las prendas de vestir, los utensilios de cocina, ya sean de objeto cotidiano o de culto, constituyen una parte relevante del patrimonio tangible e intangible de la entidad; los mitos y las interacciones de los objetos funcionales y los rituales generan esta consideración como bienes patrimoniales; la fragilidad de dichos bienes patrimoniales ante los constantes cambios socioeconómicos de gran envergadura en el centro del país hacen

necesaria su revaloración y documentación. En el siguiente capítulo veremos las reinterpretaciones que han surgido al derredor de estos objetos y las innovaciones en el ámbito del diseño que se han propuesto.

Anexo



Ilustración 1: Sahumerio del valle de Toluca, fotografía tomada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, noviembre 2010. Fotografía: AAMR.



Ilustración 3: Sahumador encendido. Cerámica tradicional de Metepec. Fotografía: Julia Villavicencio Oropeza.



Ilustración 2: Técnica de encendido de un sahumador. Fotografía: AAMR.



Ilustración 4: Mujer con vestimenta tradicional, faja o ceñidor, chincuate (falda). Fotografía: HPSB.



Ilustración 6: Fajas otomíes. Museo de Antropología. Como puede observarse, la mayoría lineales bitono, muy planas. Fotografía: HPSB y AAMR.*



Ilustración 5: Tejiendo en telar de cintura. Fotografía: AAMR.



Ilustración 7: Metate y molcajete. Museo de Malinalco Estado de México. Fotografía: AAMR.*

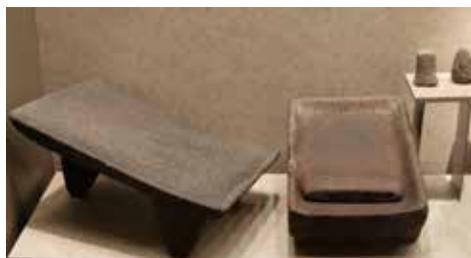


Ilustración 8: Metates, uno con bordes y otro sin ellos. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Ilustración 9: Molcajete elaborado en Almoloya de Juárez, Estado de México.



Ilustración 11: Mujer moliendo. Códice Florentino. Hoja 38 del Libro Décimo. Fray Bernardino de Sahagún.



Ilustración 10: Metate tehotihuacano. Museo de Sitio de Teotihuacan. Fotografía: AAMR.*



Ilustración 12: Haciendo bolas de masa para tortillas, niña de Zinacantán, Chiapas. Fotografía: AAMR.

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Ilustración 13: Cocina de doña María en San Felipe Santiago, Estado de México.

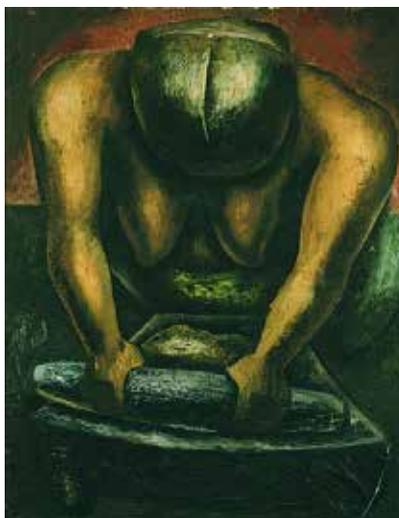


Ilustración 14: Mujer con metate, 1931. David Alfaro Siqueiros. Piroxilina sobre yute. 92.5 x 76.5 cm / Col. Banco Nacional de México.

RESIGNIFICACIÓN, DISEÑO Y SUSTENTABILIDAD CULTURAL PARA LA PERMANENCIA DE LOS OBJETOS ESTUDIADOS

Este capítulo está integrado por diferentes trabajos y subproductos que se muestran en el anexo al final de éste; las imágenes constituyen parte central del capítulo, por ello, el contenido es más de carácter visual.

A continuación se presentan algunos diseños contemporáneos desarrollados por personas que siguen utilizando estos objetos artesanales o bien que han reciclado el diseño o han dado una función decorativa circunstancial o ajena a sus propósitos originales. Los motivos por los cuales se desarrollan o continúan en práctica son diversos, por ejemplo, en actividades de sanación o bien como necesidad de reencontrar la práctica de la limpieza simbólica con el sahumerio y recordar estos objetos de fuerte tradición indígena y ritos que son reinterpretados o “contemporaneizados” y así influyen en el surgimiento de nuevos diseños para su reuso o permanencia dentro del imaginario del mexicano actual. Todo ello desde posturas que van desde la perspectiva ambientalista o bien como un rechazo a la vida metropolitana y que busca refugio en ciertos rituales milenarios que desdeñan ese mundo materialista y estresante para lograr un reencuentro con la naturaleza, ya sea con plena consciencia de lo que significa la perspectiva de la sustentabilidad o, en concordancia, por la búsqueda del pensamiento antiguo que siempre ligó al ser humano con su medio natural.

El reconocimiento a las técnicas artesanales ahora vistas como un conjunto de prácticas que se debe preservar permite que todavía se elaboren metates y molcajetes, entre otros; algunos de estos objetos han sido tomados en cuenta para

su participación en certámenes artesanales, con la inclusión de ciertos elementos que modifican el diseño e innovan para dar un sentido más actual a estos objetos, ya sea que se resignifiquen como objeto utilitario, ritual o bien específicamente como diseño elaborado para concursos o como elemento simbólico o incluso de ornato; así, estos objetos siguen reinterpretándose y presentan nuevos diseños, que se espera permitan su permanencia en dicho imaginario, es decir, que extiendan su vida “útil” dentro de las tradiciones del país, prolongando así su existencia, la que se ve amenazada por la globalización, el creciente consumismo y la comida rápida.

En este capítulo, además de varios ejemplos de “modernización” o reciclaje de algunas artesanías seleccionadas, también se presentan dos proyectos de tesis elaborados por alumnas de la licenciatura en Diseño Industrial que han tomado elementos de las culturas indígenas para diseñar accesorios femeninos (bolsas de mano) y en otro diversas piezas de joyería, en un intento de adicionar valor agregado.

Asimismo, se muestran dos diseños de molcajete que se han estilizado como elementos decorativos y con el uso de materiales distintos a los originales; uno de ellos fue diseñado por una de las colaboradoras de este libro, la doctorante Ma. Gabriela Villar García, así como dos diseños de practicantes de rituales de sanación y un objeto exhibido en un museo de la ciudad de México; en las imágenes del anexo de este capítulo puede observarse tanto la fuerte relación de objetos rituales-artesanales con el pasado prehispánico, como su diseño contemporáneo que no se aparta, en lo sustancial, de tal tradición.

1.1 Diseño y sahumeros

Este sahumero está inspirado en los sahumeros prehispánicos; fue diseñado por la Dra. Eugenia Casarín Limón, autonombrada Madre Na-Kin, quien dice haberse inspirado en un antiguo diseño prehispánico donde el mango tenía una significación masculina y el cuenco del objeto, una significación femenina (Ilustración 1).

Los sahumadores utilizados en el Templo Mayor de Tenochtitlan eran cuencos sostenidos por tres patas; dos más cortas, la tercera tenía también la función de mango, estaban decoradas simbolizando a Hutzilopotchtli, dios importante del panteón azteca (Ilustración 2).

Otro de los sahumeros fue diseñado por Ana Luisa Solís, quien se inspiró en la iconografía teotihuacana y fue elaborado por artesanos de la región de San Juan Teotihuacán. Como puede apreciarse en este sahumero, la combinación de colores y los tonos, así como el propio barro, observa relación con las piezas encontradas en la zona arqueológica de Teotihuacán, México (Ilustración 3).

Un tercer grupo de sahumadores corresponde al de tipo ceremonial que todavía es elaborado en Metepec, su diseño queda a gusto de los artesanos que lo manufacturan. Este caso de sahumero aún se elabora sobre todo para participar en concursos nacionales o estatales de artesanía. También se realizan para los altares de Día de Muertos, en donde el sahumero juega una parte muy importante en el altar, pues su humo se comunica con el “más allá” y atrae la atención de las almas de los familiares difuntos que llegarán al altar para disfrutar de la comida y la bebida que se les ofrenda (Ilustración 4).

1.2 Diseño, fajas y otros objetos

En la actualidad, en diversos talleres artesanales aún se tejen las fajas en el telar de cintura para sus usos tradicionales: sostener el enredo y proteger el ombligo de la entrada de energías negativas al cuerpo; pero además hoy las artesanas participan en concursos (Ilustración 5 y 6).

Por otra parte y fuera de toda inclinación simbólica, los molcajetes van adquiriendo otras apreciaciones desde el punto de vista ornamental y como lo muestran estas imágenes, se vienen ocupando –aun cuando no como se deseara– en usos decorativos como salseros y también como platos, en el caso particular, en restaurantes del estado de Michoacán. También se presentan en este apartado dos

imágenes de cierta estilización del objeto para destacar ciertas cualidades estéticas contenidas en su volumetría, una imagen corresponde a un molcajete cuya base ha sido recubierta con resina sintética, acaso con la idea de darle una revaloración también de tipo económico. El otro molcajete corresponde a una revaloración, también de orden estético al haberlo realizado en un material mucho más caro como es el mármol.

Algo semejante sucede con los metates, como lo demuestran otras imágenes de este capítulo en las que se observa el tratamiento nada utilitario y, en sentido contrario, de su expresión netamente escultórica. Algunos artistas estilizan tanto los molcajetes como los metates, apilándolos en ocasiones y en otras afirmando sus elementos rectilíneos, pero siempre buscando destacar las texturas de la roca volcánica, el color oscuro y las tradiciones que representan para la cultura mexicana.

Cabe aclarar que tanto molcajetes como metates representan también y desde la óptica de la permanencia en el gusto popular y de otros estratos socioeconómicos, como objetos de diseño con permanencia funcional pero también estética, por lo que se puede hablar un tanto de diseños “clásicos”, donde tal continuidad milenaria se ha puesto a prueba por una enorme cantidad de generaciones y aunque no están totalmente internacionalizados, su valor regional es indiscutible y se ha sabido de gastrónomos que han llevado a España algunos molcajetes para ofrecer a otros comensales sabores distintos o como rarezas sobre diversidad étnica un tanto de “moda” en tiempos recientes. Esta permanencia ininterrumpida de los dos diseños comentados en este apartado dentro del gusto popular es destacable y muestra también criterios de simplificación de la forma a sus niveles más sintéticos, entre otros, que ambos objetos son trípodas, al igual que los fogones o tlacules, cuya versión más antigua sostenía sólo en tres piedras el comal de barro, lo que para algunos releja ciertas representaciones de tipo femenino, ya que en ciertos rituales que sobreviven en la actualidad, observan el número tres como significativo para los roles y tareas domésticas de la mujer indígena. Lo icónico, simbólico y estético de estos objetos merece ser conservado, aun con los avatares de la contemporaneidad y globalidad que siempre atentan con tradiciones regionales.

Cuando se admira en museos que fueros conventos femeninos como los de Santa Mónica o Santa Clara en Puebla, algunos de mayor funcionalidad y prestigio por las peculiaridades que se preparaban en ellos, destaca todavía, dentro del ajuar de utensilios y espacios de las cocinas conventuales, la jerárquica posición del metate, objeto que incluso muestra en la mesa de soporte una concavidad para recibir calor que sería transmitido al resto del cuerpo rocoso del metate con el propósito de derretir algún componente que era molido en el metate. Esto en suma ofrece una imagen estética e interactuante entre los componentes de una cocina mexicana, o en el caso de la referida, una cocina novohispana muy completa, donde los objetos se vinculan entre sí y entre cada mueble o espacio de la misma. La imagen que brinda una cocina como la del convento de Santa Mónica; si además se observa la dignidad de estas cocinas monumentales, recubiertas tanto en sus bóvedas como en sus muros por azulejo talavera, que no fue lo frecuente, uno termina por impresionarse por el lujo y dimensiones de estas fábricas de delicias mestizas y españolas. Estas cocinas funcionales y sumamente completas, gracias a su estado de conservación o restauración, presentan un fuerte contraste con las modestas cocinas de humo de todas las épocas que han contribuido, junto con la tradición del telar de cinturas ofrecer a los mexicanos la presencia de tradiciones, culinarias y textiles que jamás han sido suspendidas o interrumpidas – como ya se dijo – ni en tiempos de guerra (Ilustración 7, 8, 9, 9.1, 10, 11 y 12).

1.3 Diseño de productos con elementos indígenas (trabajos de tesis considerados como productos)

Como parte de los resultados de esta investigación se presentan dos trabajos de tesis que dan por resultado la innovación en las artesanías. Por un lado, se encuentra el trabajo de Norma Ester Izquierdo Noyola, quien estudió la comunidad de Guadalupe Yancuictlalpan, donde principalmente se realiza artesanía textil de lana y estambres de colores utilizando el bastidor y el telar de pedal: gabanes, sarapes, gorros, guantes, suéteres, etc. Así, se diseñó una línea de accesorios para la mujer utilizando la técnica del bastidor de los artesanos de Guadalupe Yancuictlalpan que contiene iconografía de la región; esto ayudará a la diversificación de sus

productos para lograr una mayor posibilidad de venta, a la vez que se mantiene la tradición artesanal que identifica a su población, para dar sentido, significado y arraigo a la comunidad. En donde al realizar el diseño de una línea de accesorios para la mujer utilizando la técnica del bastidor de los artesanos de Guadalupe Yancuictlalpan ayudará a la diversificación de sus productos teniendo una mayor variedad y por lo tanto una mayor posibilidad de compra (Ilustración 13).

Por otro lado, se encuentra el trabajo de Itzel Rodríguez Mondragón, quien hace una propuesta: ante la avasalladora cantidad de joyería efímera, vacía de significado y desechable, es importante considerar la cultura material del consumidor ofreciendo no sólo joyería ordinaria, sino joyería con valor agregado que, en este caso, es el valor cultural del pueblo mazahua. Así se hace una profunda investigación de la cultura mazahua fusionada con joyería a fin de llenar un nicho de mercado no totalmente explorado ni saturado: el mercado de joyería con simbolismo cultural (Ilustración 14).

Es importante hacer una mezcla heterogénea entre la joyería actual y la tradición, con el fin de dar impulso y reconocimiento a una cultura representativa del Estado de México, la cultura mazahua; de forma que si se diseña joyería inspirada en la cultura y el simbolismo mazahuas, entonces, el usuario final creará un lazo de pertenencia con su joyería y de empatía con la cultura mazahua, lo que causará que no deseche con facilidad la joyería. Por lo tanto, se diseñará una línea de productos dirigidos principalmente a mujeres con un gusto por los juegos de joyería. El concepto irá de lo conservador a lo aventurero, que ayude a divulgar la cultura mazahua a través de la joyería. Este proyecto de joyería debe desarrollarse por un medio artesanal, con el fin de crear joyería que transmita una cultura, y el usuario cree un lazo de pertenencia e identificación para que no la deseche, alargando de esta manera el ciclo de vida del producto. Por otro lado es importante considerar la cultura material del consumidor ofreciendo no solo joyería ordinaria si no joyería con valor agregado que, en este caso, es el valor cultural del pueblo mazahua. La joyería que se presenta en la ilustración 14 está

inspirada en el poema que a continuación se presenta, es importante mencionar que este producto se venderá con el poema incluido.

Tata Ngemoru (Jocotitlán, la montaña sagrada de la región mazahua)
Julio Garduño Cervantes

Niji un t'oxkomu/
Kja ñich'eje un t'at'eje
Mamu/ yara enje d'yeb'e.
Tata Ngemoru
Ts'apji ra saja un ts'id'yeb'e un ri mimiji
B'u/b u/ba yo in d'yeego
Tunsu yo ndajna ñe ngichijunu
Nuba ri jiezi i zak'u un kja zengua
Ts'ipale, popju un jomu
Ñe otu un jyarú ra pat'u/.
Na tunk'u yo semia
Ri d'ak'u un ri sogo ñe un b'epjigo
Na mbes'e un tjo'o,
Un jñonu in jñiñiji
Yo sí'i in chiigo;
Tata Ngemoru/,
Mizhokjimi k'u dya tu'u,
Dya ri dyak'ujme t'imi
Jmunt'u yo ngomu ñe jiezi
Ra zatr'a un dy'eb'e

Un penacho de nubes blancas
Sobre nuestra gran montaña
Anuncia ya la lluvia.
Tata Ngemoru
envía pronto las aguas de la vida.
Aquí están mis manos,
Cargadas de flores y copal.
Aquí pongo mi espíritu en la ofrenda.
Padre mío, humedece la tierra.
Te traigo estas semillas
En prueba de mi amor y mi trabajo
Que nazca el maíz,
Comida de nuestro pueblo;
Tata Ngemoru,
Padre eterno y sagrado,
No nos arrojes al hombre.
Reúne pronto las nubes y desata
La bendición de la lluvia.

Tabla 9: Poesía Mazahua. Tata Ngemoru de Julio Garduño Cervantes (Ilustración 14)

Anexo



Ilustración 1: Sahumerio diseñado en 2008 por Eugenia Casarín Limón. Fotografía: Julia Villavicencio Oropeza.



Ilustración 2: Sahumador pieza encontrada como ofrenda en el Templo Mayor de la Ciudad de México. Fotografía: AAMR.*



Ilustración 3: Cuenco Teotihuacano de tres pies. Museo de Antropología. Fotografía: AAMR y HPSB.*

* CONACULTA-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Ilustración 4: Sahumerio ceremonial realizado en Metepec, Estado de México. Fotografía: Gerardo Mejía Pedrero.



Ilustración 5: Fajas elaboradas en telar de cintura con tintes naturales, expuestas en concurso artesanal IIFAEM 2010. San José Villa de Allende, Estado de México. Fotografía: María del Pilar Mora C.



Ilustración 6: Fajas elaboradas en las distintas etnias en México, de izquierda a derecha: chamula, zotzil, otomí, mazahua.



Ilustración 9: Metate de un concurso artesanal, fotografía: Pilar Mora C.



Ilustración 7: Molcajete decorativo para cocina contemporánea. La base sobre la que se expone es de mármol al igual que el material de la mano y el molcajete. Diseño: Arq. Francisco Serrano D. y Mtra. Gabriela Villar G.



Ilustración 8: molcajete decorativo con incrustación de resinas para modernizarlo. Museo del objeto, Ciudad de México. Fotografía: Ana Aurora Maldonado.



Ilustración 9.1: Molcajete nuevo uso para cocina *gourmet* mexicana. Fotografía: Héctor Serrano Barquín.



Ilustración 10: Aretes de plata. Y textil con bordado mazahua. Fotografía: Gerardo Mejía Pedrero.



Ilustración 11: Luminaria de textil bordado, región mazahua. Fotografía: María del Pilar Mora Cantellano.



Ilustración 12: Bolsa para dama. Textil con bordado mazahua.



Ilustración 13: Accesorios para la mujer utilizando la técnica del bastidor de los artesanos de Guadalupe Yancuictlalpan. Tesis de Licenciatura de Norma Ester Izquierdo Noyola.



Ilustración 14: Joyería con simbolismo cultural, basado en un poema mazahua. Tesis de Licenciatura de Itzel Rodríguez Mondragón.

CONCLUSIONES

Como resultado de las intervenciones de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, en el citado contexto de diseño y producción artesanal, desde la disciplina del diseño industrial, tanto en el nivel de licenciatura como del Cuerpo Académico Educación y Contexto del Diseño,²⁷ se han desarrollado seis investigaciones con registro institucional; cuatro de las cuales han sido publicadas como libros, dos de ellos en coedición UAEM-Consejo Editorial del Estado de México. Para el desarrollo de dichos proyectos académicos, se empleó una metodología participativa, en busca de la mejora en diversas áreas que impactan a distintos grupos artesanales de la entidad, abarcando así las etnias indígenas con mayor participación dentro del área del desarrollo artesanal estatal.

Los seis proyectos incluyen alianzas para el diseño y propuestas de producción, comercialización y promoción de los artesanos, con el propósito de coadyuvar en la mejora de su calidad de vida, a través de la promoción de sus realizaciones tradicionales, así como de su inserción en el diseño de nuevos productos. Asimismo, a través del desarrollo de proyectos de tesis, se ha posibilitado que los estudiantes conozcan y participen con los artesanos adquiriendo de forma directa los conocimientos del sector, y a la vez que los artesanos conozcan estas disciplinas (diseño industrial y diseño gráfico) mediante el trabajo de los universitarios.

²⁷ A partir de diciembre de 2012, se prevé que dicho cuerpo académico se transforme en dos: uno denominado Diseño y Desarrollo Social y el otro designado Contexto Sociocultural del Diseño; con la aclaración de que todos los colaboradores de este libro pertenecen a uno u otro de dichos cuerpos de investigadores.

Estos proyectos de investigación son productos concretos para el desarrollo local (estrategias de mercado) y alternativamente se proponen alianzas con otros sectores del diseño de productos para el apoyo a la exportación, planes de negocios, formación de cooperativas, capacitación para producción y diseño, mejoras en producción, comercialización, diseño de empaque y desarrollo de marca, así como la transferencia de tecnología y promoción de la innovación en el diseño de este tipo.

Al identificar ciertos procesos de apropiación de objetos tradicionales de comunidades indígenas, como el caso de la mazahua, da posibilidad de establecer identidades colectivas, que propician un reconocimiento social en estas comunidades, y la comunicación de estos valores tradicionales. Todo ello posibilita el conocimiento de significados sociales asignados a la naturaleza y a tradiciones ancestrales relacionadas con los cuatro elementos del pensamiento indígena ancestral: agua, fuego, aire y tierra como principios de la vida, permitiendo un uso respetuoso, así como la regulación y valoración de estos recursos del ecosistema.

Los diversos objetos artesanales y rituales se enlazan así a los actores en asociaciones simbólicas diversas que incluyen la relación con el contexto y el ambiente que habitan, así como sus múltiples formas de valorarlo, incluso, de forma sustentable para la comunidad. En estos objetos se puede observar la relación que tiene el ser humano con la naturaleza, su forma de convivir y de tratarla, así como su interacción con los diversos recursos que la componen; es decir, dan significado a su entorno y asignan modos de uso de acuerdo con esos valores.

La valoración de sus productos proporciona al agente social la posibilidad de distinguirse de los otros, pero también el reconocimiento de estos “otros”, lo que brinda el empoderamiento de productores y garantes de estas tradiciones de sanación y producción de artesanías con fuerte tradición y de contenidos simbólicos trascendentes. De esta forma se promueven prácticas del ambiente y se fomentan prácticas de gestión y patrones de producción y consumo de recursos basados en el manejo sustentable de la tierra, donde el uso, reúso o deshecho de

los objetos habla de la sustentabilidad, incluida la posibilidad del reciclaje, ya comentada en este texto.

Por otro lado, al identificar procesos de apropiación de objetos tradicionales, en comunidades indígenas, como el caso de la mazahua o la otomí, es posible establecer identidades colectivas, que propician un reconocimiento social en estas comunidades, y la comunicación de estos valores tradicionales, que permite el conocimiento de significados sociales asignados a la naturaleza y a tradiciones ancestrales relacionadas con los cuatro elementos (agua, fuego, aire y tierra), como principios de la vida, permitiendo un uso respetuoso, así como la regulación de estos recursos del ecosistema. Los diversos objetos que enlazan a los actores en asociaciones simbólicas diversas incluyen la relación con el contexto y el ambiente que habitan, así como sus múltiples formas de valorarlo de manera sustentable para la comunidad. Dando valor a estas formas de apropiación respetando la diferencia y reconociéndola podemos propiciar la permanencia de las dimensiones estéticas de las etnias en este caso la Mazahua y la Otomí, no solamente dentro de sus contextos —que ya de por sí es valioso— sino como elementos que pueden ser apropiados y aplicados dentro de la cultura hegemónica.

La incorporación a estilos de vida más coherentes con el contexto actual requiere cambios en las formas de identificarnos y apropiarnos de los objetos, así como en las identidades sociales, reorientando los objetivos hacia el bienestar humano sostenible. En este sentido, el diseño sustentable de productos y mercancías es decisivo para mejorar la calidad de vida; entre ellos, objetos diseñados para mejorar la salud ambiental y social, que enriquezcan nuestra vida por las capacidades que desarrollan y no por mero consumo; objetos que tomen en cuenta las formas de desecho y postconsumo cuidando el medioambiente, que utilicen energías que no dañen el ambiente, que se adecuen a las culturas y no las culturas a ellos y que respeten la diversidad cultural.

En los lugares menos definidos, en donde la cultura occidental y capitalista no es la única alternativa de actuación, como en las comunidades indígenas,

podemos observar otras formas de apropiación. El espacio (un predicado) es verbo en la forma en que nos apropiamos del espacio y conformamos espacios de acción conjuntamente con los artefactos que introducimos. Así, proponemos diferentes posibilidades de apropiación del espacio y encuentros con los objetos. Por ello, conservar las tradiciones no debe ser entendido como un obstáculo para el desarrollo del ser humano, sino que debe ser pensado como valor necesario para la innovación; concebir la innovación sin tradición es absurdo porque ésta siempre se origina de algo previo. La dualidad antiguo-nuevo no se presenta si lo nuevo no es comparado con lo antiguo.

La posibilidad de hacer esta reflexión y revaloración de los aportes indígenas, en este caso los estéticos y diseñísticos, propone una reinterpretación que permite una mejor comprensión de las etnias, también pone énfasis en la conservación y permanencias del uso de ciertas manufacturas y objetos representativos, ya que también constituyen bienes patrimoniales con valor estético. Al valorar estos objetos desde su potencial simbólico, desde las representaciones de lo sagrado femenino e incluso desde su sacralidad implícita, muchas de estas piezas podrían extender sus períodos de vida y de consumo, esto contribuirá a la conservación patrimonial.

También como resultado de estas investigaciones se han redactado diversos artículos para difundir el trabajo de los artesanos, la cultura, las tradiciones de las diferentes etnias y la sustentabilidad cultural. Se han publicado libros que hacen un reconocimiento a los artesanos destacados, y al patrimonio cultural que producen, así como la difusión de la obra de personas dedicadas a recrear las tradiciones de nuestro país.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Abraham Jalil, Bertha Teresa; Graciela Cruz Jiménez, Ana Aurora Maldonado Reyes, María del Pilar Mora Cantellano, María Gabriela Villar García, Rocío Serrano Barquín, Martha Patricia Zarza Delgado (2011), *Diseño y vida en el arte popular mexiquense*, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Toluca.

Acha, Juan (1996), *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1957), *Problemas científicos y filosóficos; el proceso de aculturación*, Dirección General de Publicaciones, UNAM.

Aimi, Antonio (2003), *ArtBook*, Electa, Madrid.

Báez Jorge, Felix; Johana Broda y Alessandro Lupo (2008), *Entre los nahuales y los santos*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Veracruz.

Balandier, G. (1969), *Antropología Política*, Península, Barcelona.

Barabas, Alicia M. (2008), "Cosmovisiones y etnoterritorialidad en las culturas indígenas de Oaxaca" en *Antípoda*, Revista de Antropología y Arqueología, núm. 7, julio-diciembre, Universidad de los Andes, Colombia, pp. 119-139.

Barbosa, Alma (2010), *La muerte en el imaginario del México profundo*, Juan Pablos editor, Universidad Autónoma de Morelos, Cuernavaca.

Bartes, R. (1990), *La aventura semiológica*, Paidós, Buenos Aires.

Bartolomé, Miguel Alberto (1983), *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, Instituto Nacional Indigenista, Siglo XXI Editores, México.

Becerril Cipriano, A. (1999), *Iguana Azul*, disponible en <http://revistaiguanazul.blogspot.com/2008/03/narrativa-iguanal.html> [consultado: 6 de diciembre de 2010].

Bourdieu, Pierre. (2002), *La Dominación Masculina*, Anagrama, Barcelona

Broda, J. (2001), *La montaña en el paisaje ritual*, INAH-CONACULTA, México.

Broda, J. y A. Gamez (coord.) (2009), *Cosmovisión latinoamericana y ritualidad agrícola*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

Broda, J. y C. Good (2004), *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, Colección: Etnografía de los pueblos indígenas de México, INAH-UNAM, México.

Caballero Arroyo, María del Socorro (1967), *Temoaya y su folklore*, Cuadernos del Estado de México, México.

Capra, F. (2002), *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona.

_____ (2003), *Las conexiones ocultas, implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*, Anagrama, Barcelona.

Carrasco, P. (1950), *Los otomíes, cultura e historia prehispánica de los pueblos de habla otomiana*, Publicaciones del Instituto de Historia, primera serie, núm. 15, UNAM-INAH, México.

Carrillo Castro, Alejandro (1996), *El dragón y el unicornio*, Cal y Arena, México.

Caro Baroja, Julio (1995), *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Galaxia Gutemberg, Pensilvania.

Carrasco, P. (1950), *Los otomíes, cultura historia prehispánica de los pueblos de habla otomiana*, INAH-UNAM, México.

Cassirer, E. (1998), *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México.

Castillo Escalona, Aurora (2000), *Persistencia histórico-cultural San Miguel Tolimán*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.

Castro Cabrera, Rubén (2011), Instituto nacional de Antropología e Historia, disponible en <http://es.scribd.com/doc/77415726/RUBEN-CABRERA-ATETELCO> [consultado: 25 de enero de 2012].

Černý, Jiří (2002), *Los métodos semióticos y la semiótica aplicada*, disponible en <https://www.inis.upol.cz/> [consultado: 5 de mayo de 2009].

Chemín Bässeler, Heidi (1993), *Las capillas oratorio otomías de San Miguel Tolimán*, Fondo Editorial de Querétaro, Querétaro.

CIP-Ecosocial (2002), *La Situación del Mundo 2010: Cambio cultural*, disponible en http://www.fuhem.es/media/ecosocial/File/Actualidad/Enero-Junio%202010/resumen%20de%20Prensa_Situacion%20del%20Mundo%202010.pdf [consultado: 1 de junio de 2011].

Claude, L.S. (1977), *La eficacia simbólica. Antropología Estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina.

Clavijero, Francisco Javier (1974), *Historia Antigua de México*, Tomo 1, Porrúa.

CONACULTA-INAH (2002), *Aztecas*, Turner publicaciones, Londres.

Cortés Ruiz, Efraín *et al.* (2005), *Las fiestas a los santos. El culto familiar y comunal entre los otomianos y nahuas del Estado de México*, INAH, México.

Dehouve, Daniele (2006), *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, Plaza y Valdés-INAH, México.

Durkheim, Emile (1966), *The elementary forms of the religious life*, Allen & Unwin, Londres.

Eliade, M (1974), *Tratado de historia de las religiones*, 4ª ed., Ediciones Cristiandad, Madrid.

_____ (1984), *Tratado de historia de las religiones*, Era, México.

_____ 1981, *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama Punto Omega, Madrid.

Ferreter Mora, J. (2001), *Diccionario de Filosofía*, Ariel, México.

Fernández, Justino (1990), *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, el Retablo de los Reyes, El Hombre*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Florescano, Enrique (1994), *Memoria Mexicana*, FCE, México.

Foucault, Michel (2001), *Historia de la sexualidad, Siglo XXI*, México.

Foladori, G. y Pierri, N. (2005), *¿Sustentabilidad?: desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*, Cámara de Diputados, LIX Legislatura, México.

Galinier, Jacques (1990), *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, México.

García Canclini, Néstor (2011), "Arte postautónomo: cuando no todo está dicho", *Reforma*, suplemento cultural, 9 de enero.

Gómez O. F. et al. (2010), *Espacios rituales de comida y oración en poblaciones rurales: oratorios y cocinas mazahuas y otomíes*, Coloquio Internacional de Diseño, UAEM.

Gómez, A. (2006), "El ciclo agrícola y el culto a los muertos entre los nahuas de la Huasteca Potosina" en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, INAH-UNAM, México.

Gómez Reyes, Yudmila Irazú (2011), *Vivir donde nace el agua. El movimiento social mazahua en Villa de Allende, Estado de México*, Colegio Mexiquense, Toluca.

González Torres, Yolotl (1983), "Lo sagrado en Mesoamerica" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, T. XXXIX, núm. 1, pp. 87-95.

Habermas, J. (1992), *Teoría de la acción comunicativa II*, Taurus Humanidades, Madrid.

_____ (1999), *La inclusión del otro*, Paidós, Barcelona.

_____ (2005), "Equal treatment of cultures and the limits of postmodern liberalism" en *Journal of political philosophy*, vol. 13.

Harris, Marvin (2003), *Introducción a la Antropología General*, Alianza, España.

- Jauss, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- Jung, C. G. (1992), *El Hombre y sus símbolos*, Carait, Barcelona.
- Klein, Cecilia F. (2002), "La iconografía y el arte mesoamericano" en *Arqueología mexicana*, vol. X, núm. 55.
- Korsbaeck, Leif (2005), *Sistema de Cargos en el Estado de México*, disponible en www.chapingo.mx/.../57487ae95d9251b158fc5cfc2f5b03c1.pdf [consultado: 2 de agosto de 2012].
- Kristeva, Julia y Katherine Clement (2000), *Lo femenino y lo sagrado*, Cátedra, Valencia.
- Lagarriga Attias, Isabel y Juan Manuel Sandoval Palacios (1977), *Ceremonias mortuorias entre los otomíes del norte del Estado de México*, GEM, Serie Antropología Social, México.
- Leff, E. (2002), *Ética, vida y sustentabilidad*, Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, PNUMA, México.
- Lovelock, J. (2007), *La venganza de la tierra. La teoría de Gaia y el futuro de la humanidad*, Paidós, México.
- López Quintás, A. (20 de marzo de 2000), *Espacio de estudio, formación y diálogo interdisciplinar*. Recuperado el 6 de mayo de 2011, de "La experiencia estética, glorificación de lo sensible", disponible en http://www.riial.org/espacios/dpersona_doc13es.pdf
- McClung de Tapia, Emily; Diana Martínez Yrizar, Guillermo Acosta, Francisca Zalaquet, Eleanor A. Robitaille (2001), "Nuevos fechamientos para las plantas domesticadas en el México prehispánico", *Anales de Antropología*, vol. 35.
- Maldonado R., Ana Aurora y Héctor P. Serrano Barquín (2011), *Factores contextuales del diseño. Expresiones populares mexiquenses*, UAEM, Toluca.
- Manjarrez, S. y A. Montaña (2010), *Crónicas de la mujer en el milenario Anáhuac*, Porrúa, México.
- Manzanilla, L. y L. López (coords.) (2001), *Historia antigua de México*, CONACULTA-INAH, México.

Matos Moctezuma, Eduardo y Felipe R. Solís Olguín (2002), *Aztecas*, Royal Academy Of Arts.

Mauss, Marcel (1954), *The gift: the form and reason for exchange in archaic societies*, WWNorton, New York.

Mercado, P.; Mora, P. et al. (2009), *La artesanía textil de Guadalupe Yancuitalpan. Una experiencia multidisciplinaria de vinculación investigación-sociedad*, UAEM, México.

Millán, Saúl y Julieta Valle (coords.) (2003), *Las regiones indígenas en el espejo bibliográfico*, INAH, vol. II., Col. Etnografía de los pueblos indígenas de México, Serie Bibliografía Comentada, México.

Mora, P. (2004), *Importancia social y económica de la mujer indígena en el Valle de Toluca*. Reporte de Investigación 1674/2003 SIEA, UAEM.

Morin, Edgar (2011), *La vía para el futuro de la humanidad*, Paidós, Madrid.

_____ (2006), *Método 1. La Naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.

Mota Díaz, Laura (2003), Reseña de la “Ley de las costumbres en los indígenas mazahuas” de Eduardo Sandoval Forero en *Espiral*, vol. 9, núm. 26, México.

Olmos Aguilera, Miguel (2007), *Antropología de las fronteras, alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. El Colegio de la Frontera Norte, México.

Poniatowska, E. (2011), “Tres estampas mazahuas” en *Artes de Mexico*, 12-17.

Pytlik, Edward (1983), *Tecnología, cambio y sociedad*, Representaciones y Servicios de Ingeniería, México.

Purata Velarde, Silvia E. (coord.) (2008), *Uso y manejo de los copales aromáticos: resinas y aceites*, Colección: Manejo campesino de recursos naturales, CONABIO/RAISES, México.

Ramírez Torres, J. L. (2000), *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*, UAEM, Toluca.

Ramírez, E. (2002), "Un elemento del ritual curativo novohispano" en *Tiempo y escritura en la UAM*, disponible en <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/elementodelritualcurativonovohispano.htm> [consultado: 5 de octubre de 2010].

Redfield, Robert (1952), *Social Antropology*, Transaction Publisher, New Jersey.

Ries, J. (1995), *Tratado de antropología de las religiones*, Trotta, Madrid.

Ricoeur, P. (2001), *La metáfora viva*, Trotta, Madrid.

Rodríguez Villegas, M. (2010), AULEX. *Diccionario náhuatl-español*, disponible en <http://aulex.org/nah-es/> [consultado: 2 de diciembre de 2010].

_____ (2010), AULEX. *Diccionario español-mazahua*, disponible en <http://aulex.org/es-maz/> [consultado: 6 de diciembre de 2010].

Sahagún, Fray Bernardino de (2005), *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. II, Conaculta, México, 2000, pp. 960-962, citado en *Arqueología mexicana*, vol. XIII, núm. 73, 2005, p. 18.

Sánchez Valencia, Mauricio (2003), *Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de convivencia*, Fundación Universidad de Bogotá, Bogotá.

San Juan Molina, L. E. (septiembre de 2010), *Religiosidad popular y santos españoles en México: el culto a Santiago Apóstol y a San Isidro Labrador en un pueblo mixteco de Oaxaca (Santiago Yolomécatl)*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, España.

Sandoval Forero, Eduardo Andrés (2003), *El temazcal otomí. Ritual de purificación, sanación y refrescamiento*, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Indígena de México, Toluca.

_____ (2004), *Cuestión étnica, cultura y construcción de identidades*, ALAS, UAIM y Ediciones el Caracol, México.

Schaffhauser, Philippe (2000), "En torno a la meseta purépecha, pragmatismo e identidad en México" en *Alteridades*, vol. 10, núm. 20.

Sondereguer, César (2006), *El Diseño Amerindio y su naturaleza creativa*, Nubuku, Barcelona.

Sondereguer, César (2007), *El Manual de Estética Precolombina*, Nubuku, Argentina.

Soustelle, Jacques (1971), *México, tierra india*, SEP, México.

Suárez y Farías, M. C. (1996), "Los espacios de la cocina mexicana", *Artes de México*, University of California.

Tate, Carolyn E. (1997), *Yaxchilan the design of a Maya Ceremonial City*, University of Texas Press, EUA.

Tatutsuma, A. (2009), correo electrónico a A. Maldonado (eurekaana@gmail.com) 2 de octubre 2009.

Todorov, T. (1991), *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.

Toledo, Víctor Manuel (2008), *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*, Icaria, Barcelona.

_____ (2003), *Ecología, espiritualidad y conocimiento. De la sociedad del riesgo a la sociedad sustentable*, PNUMA UIA, México.

Turok, M. (2011), "Nuestra Portada", *Artes de México*, 3.

UNESCO (2008), *Portal UNESCO*, disponible en http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35393&URL_DO=DO=_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consultado: 15 de junio de 2010].

UNESCO World Heritage Centre (2010), Camino Real de Tierra Adentro, disponible en <http://whc.unesco.org/en/list/1351/> [consultado: 6 de junio de 2010].

UNICEF/CIESAS (2010), *Voces de jóvenes indígenas: adolescencias, etnicidades y ciudadanías en México*, México.

Vazquez Parra, I. (2011), "Fajas Mazahuas Arte y Simbología", *Artes de México* (102), 43- 45.

Vinck Posada, H., & Salazar Aristizábal, L. N. (2005), *Expresiones Estéticas Ecosóficas en Medellín, Ideas ambientales*, 54 a 73.

Villegas Molina, Maria Elena (coord.) (2005), *Estudio antropológico de los pueblos otomíes y chichimecas de Querétaro*, INAH, México.

Vizcarra, Ivonne (2002), *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades*, Tesis doctoral, UAEMEX, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de la Mujer.

Wecius, W. (1995), *Fundamentos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona.

Weitlaner, I. (1976), *Design motifs on Mexican Indian texties*, Akademische Druk, Austria.

Wright Carr, David Charles (2005), "Lengua, cultura e historia de los otomíes" en *Arqueología mexicana*, vol. XIII, núm. 73, pp. 26-29.

Zavala, J. F. (2010), *El oficio del historiador: La historia como arte. Los caminos en el centro y norte de México durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, disponible en <http://eloficiodelhistoriar.com.mx> [consultado: 6 junio 2012].

Permanencia de las dimensiones estéticas mazahuas y otomíes y su aplicación dentro de la cultura material, coordinado por Ana Aurora Maldonado Reyes y Héctor Paulino Serrano Barquín, se terminó de imprimir en enero, en los talleres de Editorial CIGOME, S.A. de C.V., Vialidad Alfredo del Mazo núm. 1524, ex. Hacienda La Magdalena, C.P. 50010, Toluca, México. La edición estuvo a cargo de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, SIyEA-UAEM.

Coordinación editorial: Patricia Vega Villavicencio
Diseño: María de las Mercedes Portilla Lujá, Jorge Armando Balderas Escobar y Cristina Mireles Arriaga

El tiraje consta de 500 ejemplares.

