



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**El textil mazahua contemporáneo:  
San Cristóbal de los Baños y sus textiles.**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
**Bianca Monserrat Castellero Vela**

TUTOR PRINCIPAL  
Dr. Dúrdica Ségota Tomac

TUTORES  
Dr. Deborah Dorotinsky Alperstein  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Lic. Leticia Staines  
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# AGRADECIMIENTOS



Antes que nada quiero agradecer a la Coordinación de Estudios de Posgrado por el financiamiento otorgado para la realización de esta investigación.

A la Dra. Segota, por sus precisos comentarios, por seguirme acompañando en este largo camino y por ser una mentora que me mostró la reflexión crítica y la pregunta inteligente.

A los miembros de mi jurado Dra. Deborah Dorotinsky y Lic. Leticia Staines por su paciencia y amabilidad.

A Sanja Savkic, por su tiempo y cada momento compartido.

A mi madre que me acompaña de cerca a cada paso.

A Héctor, por su cariño y compañía cuando más la necesitaba.

A Gabriela Galván, por su incondicional amistad, por viajar conmigo, escucharme, darme la mano para seguir y prestarme su hombro cuando las cosas se ponían mal.

A Anne y Alex que en este camino se hicieron imprescindibles.

A mi querido León, por haberme motivado y acompañado como nadie lo había hecho antes; por simplemente estar a pesar de la distancia.

A Adriana por el bonito diseño.

A todos aquellos que se tomaron el tiempo de leerme, escucharme y preguntarme.

A todas las bordadoras y tejedoras que contestaron mis preguntas. A las familias que me recibieron en su casa. Y a todos los que, desde sus trincheras, enriquecen el conocimiento y producción de los textiles.

Finalmente, a mi amada UNAM por brindarme un espacio en donde la reflexión y creación sensible siempre es posible, una casa pintada de azul y oro que llena mi mente y corazón.

¡¿Cómo no te voy a querer?!



# ÍNDICE

Agradecimientos . . . . .	1
Introducción . . . . .	5
Capítulo 1. La diversidad textil mazahua . . . . .	9
1.1 Ubicando San Cristóbal de los Baños . . . . .	12
1.2 El traje mazahua y sus variantes . . . . .	14
1.3 El traje mazahua/otomí de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca . . . . .	18
1.4 Un discurso enmarcado: las fajas mazahuas . . . . .	22
1.5 El traje: una totalidad . . . . .	26
1.6 Un pedacito de... dechados y carpetas . . . . .	26
1.6.1 Dechados . . . . .	27
1.6.2 Carpetas . . . . .	27
Capítulo 2. Aprendiendo a bordar . . . . .	29
2.1 Bordando y tejiendo con voz de mujer . . . . .	30
2.2 Creando con puntadas . . . . .	30
2.3 De simetrías textiles . . . . .	31
2.3.1 Simetría horizontal . . . . .	33
2.3.2 Simetría vertical. Centralidad focalizada . . . . .	35
Conclusiones . . . . .	37
Bibliografía . . . . .	41
Videos . . . . .	44
Web . . . . .	44



# INTRODUCCIÓN



Los textiles indígenas han cobrado notoriedad no solamente por sus evidentes valores artísticos, sino por su importancia social y económica; por las posibilidades que ofrecen como herramientas de lucha y de identidad a ciertas comunidades, en especial a las mujeres, con el fin de empoderarse a partir de sus habilidades y conocimientos. Los plagios de estas técnicas y diseños tradicionales en años recientes se presentan como una oportunidad para reflexionar sobre las leyes que regulan estas manifestaciones y a la vez preguntarnos sobre la contemporaneidad y modernización de las mismas. Hace poco un movimiento de tejedoras mayas, que reúne más de 30 organizaciones de 10 comunidades lingüísticas, inició la lucha por leyes que protejan sus manifestaciones textiles y les den el total dominio de los tejidos que tanto tiempo les han pertenecido. Esta lucha abre un espacio para pensar los textiles desde un contexto cambiante y actual, donde los discursos se crean con palabras innovadoras y se definen con lenguajes estéticos que no se contraponen a

lo tradicional, por el contrario, forman nuevos enunciados que se tejen y bordan desde los saberes locales.

Los mazahuas son un pueblo que en comparación con otros grupos étnicos, por ejemplo los nahuas, había sido poco estudiado. Una de las razones por lo que no se consideraba importante era debido a la falta de construcciones arquitectónicas significativas que señalan la existencia de una sociedad desarrollada. Aunado a esto, la constante migración de su población hacia las ciudades cercanas y su permanente interés en el mestizaje, los distanciaba de las tradiciones prehispánicas y los hacía poco interesantes para todos aquellos que buscaban encontrar en ellos las maneras originarias de los pueblos indígenas.

Con respecto a sus manifestaciones textiles, el interés no era mayor, por ejemplo Carlota Mapelli Mozzie en *El traje indígena en México* (1965), afirmaba: “Los trajes mazahuas no son muy característicos porque tienen una influencia española y por el hecho de que son muy pocas las prendas hechas todavía en el telar de

cintura.”<sup>1</sup> A pesar de esto su constante presencia en la Ciudad de México y otras ciudades del centro del país no pasa inadvertida, sus brillantes y coloridos atuendos adornados con encajes portados por mujeres con largas trenzas, son difíciles de ignorar. Es probable que esta notoriedad hizo que el interés sobre sus textiles creciera.

En San Cristóbal de los Baños los diseños textiles son el resultado de la interacción entre un lenguaje producto de una convención y un signo que requiere cierta semejanza con lo que representa.<sup>2</sup> Aún cuando es posible identificar y nombrar algunos diseños el investigador se encuentra con una problemática complicada por ser un lenguaje del que se ha olvidado casi completamente el origen y el discurso del cual esperamos esté acompañado. Por eso, el objetivo principal de esta investigación es crear un contexto apropiado para el análisis de la estructura de la vestimenta desde sus características formales y la reflexión de las relaciones internas que estas características guardan. Al mismo tiempo, tiene la intención de mostrar las diferencias entre los trajes de la región, haciendo

énfasis en el análisis del traje de San Cristóbal de los Baños como un ejemplo de la complejidad de cada una de estas vestimentas.

El trabajo partió de la selección de un *corpus* de imágenes que se fue modificando a lo largo de la investigación. La comparación fue pertinente para identificar y nombrar las diferencias entre las vestimentas. La recabación de información a través de entrevistas, puso en evidencia la necesidad de un acercamiento multidisciplinar, debido a la complejidad de las imágenes<sup>3</sup>, y la escasa información que en ese momento se pudo recabar al respecto.

El *corpus* inicial estuvo integrado por fotografías de textiles provenientes de distintos pueblos y comunidades. En abril del 2013 durante la primera salida de campo a la comunidad de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca, me percaté de diferencias sustanciales entre estos textiles y las imágenes que ya eran parte de la investigación. En ese momento tomé la decisión de modificar el *corpus* inicial e integrar otro solamente con piezas de esta comunidad.

---

1 Carlota Mapelli Mozzi, *El traje indígena en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965), 33.

2 Revisar Mauricio Beuchot, "Interpretación, analogía e iconicidad" en *Semántica de la imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad* (México: Siglo XXI Editores, 2007), 15-27.

---

3 En un inicio las imágenes fueron solamente documentos fotográficos tomados de distintas fuentes, posteriormente las imágenes se refieren a las prendas y bordados encontrados durante la investigación de campo, de los cuales se formó una colección de fotografías impresas que utilicé para un análisis detallado.

Mis visitas a San Cristóbal de los Baños se dieron a lo largo del 2013. Ese mismo año se realizaron entrevistas a mujeres que comercian sus productos en la Alameda del centro histórico de la Ciudad de México y en los alrededores de la Catedral Metropolitana. En el 2014 me entrevisté con tejedoras y bordadoras de la ciudad de Valle de Bravo en el Estado de México, lugar donde venden sus productos las mujeres de las comunidades aledañas y de la misma ciudad. Finalmente, en el 2015 conversé en varias ocasiones con Jan Christian Mata Ferrer, originario de San Felipe de Santiago, Villa de Allende en el Estado de México, mientras impartía un curso de bordado mazahua en la Ciudad de México. Jan es uno de los bordadores hombres más jóvenes, ha recibido reconocimiento por su interés en enseñar las técnicas textiles mazahuas. En mayo del 2017 ganó el primer lugar en el Concurso Nacional del Juguete Popular Mexicano en el rubro de *Muñecas y muñecos textiles*.

Con todo esto en mente, la investigación se dividió en tres capítulos:

El primero, plantea un breve contexto geográfico y social de la comunidad mazahua, reconociendo las características más significativas de Ixtlahuaca y

de San Cristóbal de los Baños. En este apartado se identifican algunas de las variantes del traje mazahua tradicional a partir de sus elementos formales y se analiza la manera en que algunos de estos elementos nos ayudan a reconocer su procedencia. También se contextualiza la vestimenta y sus diseños dentro del espacio femenino abordando sus conceptos simbólicos en la literatura de la comunidad.

La segunda parte, describe detalladamente los textiles encontrados en San Cristóbal de los Baños. Reflexiona sobre algunas particularidades formales de los diseños de manera individual (color, material, técnica, composición, ubicación) y las relaciones que se dan entre ellos, utilizando de manera breve los estudios etnomatemáticos realizados en recientes años al respecto.

Examinar otro tipo de textiles provenientes de la misma comunidad, tiene la intención de esclarecer algunas peculiaridades de las relaciones que se entablan dentro del traje.

En ambos capítulos se explora la actividad textil como metáfora del mundo femenino acercando al lector a los conceptos asociados con tejer y bordar. Finalmente, se retoman algunos conceptos del trabajo

de Jacques Galinier, *El espejo otomí* (2009), enfatizando el binomio *exégesis externa/ exégesis interna* que propone una interpretación que se activa y resignifica a partir del contexto.

En conjunto estos tres capítulos sugieren un entorno en donde se leen los textiles desde sus diferencias y especificidades; desde sus enunciados de hilo y desde los recuerdos que guardan en la urdimbre de la historia de su comunidad. Como afirman las tejedoras mayas: ¡Los tejidos son los libros que no pudo quemar la colonia!



## Capítulo 1. La diversidad textil mazahua.

Es común encontrar descripciones de las características y tradiciones mazahuas que los conciben como un grupo homogéneo delimitado por: la zona geográfica que ocupan (aun cuando las fronteras impuestas por el hombre no pueden verse como límites reales) la lengua y los escurrimientos superficiales provenientes del Río Lerma y el Río Balsas.<sup>4</sup> Sin embargo, existen aspectos que difieren entre los pueblos que pertenecen a ésta zona que resultan significativos, por ejemplo: la diversidad de manifestaciones y tipos de organización social (el contraste en número de oratorios<sup>5</sup> y el tipo de mayordomías);<sup>6</sup> las variantes del idioma que dependen del lugar de origen del hablante y el punto

principal de ésta investigación, las diferentes vestimentas tradicionales.<sup>7</sup>

A partir de los años treinta, hombres y mujeres emigraron de sus comunidades en busca de mayores ingresos. Con este movimiento continuo la vestimenta tradicional se fue dejando atrás paulatinamente debido a la discriminación que sufrían quienes la portaban y a la necesidad de adaptarse a las costumbres urbanas (ya sea por decisión propia o por imposición de los lugares de trabajo). Una descripción del traje masculino realizada en los años sesentas da pauta para comprender las razones de sus desaparición:

Los hombres y los niños varones, en los pueblos más alejados de las carreteras, usan aún la camisa de manta, bordar en azul sobre el pecho con figuras de animales en punto de hilván al pasado, y el cinturón blanco tejido con dibujos rojos y azules. Cuando van al mercado, generalmente esconden la camisa bordada bajo otra, que compran hecha, y el cinturón bajo un pantalón corriente de mezclilla. El calzón que llevan debajo, sirve entonces de calzoncillos.<sup>8</sup>

---

4 Rebeca Serrano Barquín *et al.*, "REGIÓN MAZAHUA MEXIQUENSE: Una visión desde Sistemas Complejos para la evaluación Multicriterio-Multiobjetivo" en *Gestión Turística*, núm. 16, (Julio-diciembre, 2011) :108-109.

5 Un oratorio familiar es un edificio de ladrillo o concreto que se encuentra en los solares de algunas casas mazahuas (en algunos pueblos ha desaparecido o se presenta sólo como un pequeño altar) construido para fines de culto hacia los antepasados y los santos que funcionan como una representación simbólica de los mismo antepasados.

6 Felipe González, "La organización social de los mazahuas del Estado de México", revista *Ciencia ERGO SUM*, Vol. 8 Número Uno, (Marzo-Junio 2001) :24.

---

7 A estas variantes regionales que pueden entenderse entre sí se les llama dialectos y se producen por los cambios divergentes que va teniendo una lengua en distintas zonas. Leonardo Manrique Castañeda. *Arqueología Mexicana*, Número 15(1993): 9.

8 Carlota Mapelli Mozzi, *El traje indígena en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965), 33.

Al contrario de la falta de continuidad de la vestimenta tradicional masculina, en el atuendo femenino se pueden ver indicios de una cultura original mesoamericana. La resistencia de estas mujeres a perder su vestido se debe, entre otras razones, a su permanencia en las comunidades y a que los colores brillantes de los atuendos las convierten en una atracción “exótica” para aquellos que visitan las ciudades, lo que resulta de gran ayuda para las ventas. Asociado a esto, las actividades textiles son una forma de resistencia creativa en donde la versión femenina del mundo es el imperante y en donde se da la iniciación a las ideologías femeninas.<sup>9</sup> Como Rosika Parker afirma en *The Subversive Stitch* (2010) “To know the history of embroidery is to know the history of women.”<sup>10</sup> Estos tejidos y bordados son un medio que opera al margen de la doctrina masculina dominante. Ellos enuncian lo femenino y todas sus implicaciones en la vida política y social de la comunidad.

---

9 Sharisse D. Mc Cafferty y Geoffrey G. Mc Cafferty, *Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico*, p. 201 recuperado de <https://www.academia.edu/210180/>

10 Rosika Parker, “Foreword” en *The Subversive Stitch: Embroidery and The Making of the Feminine* (Gran Bretaña: I.B.Tauris, 2010), IX.

La permanencia de las mujeres en sus lugares refuerza la feminización<sup>11</sup> de la región y permite que la tradición textil permanezca viva y en constante transformación. La introducción de diferentes tecnologías y materiales junto al cambio del gusto popular, que me parece prudente llamar moda, genera cambios y adecuaciones en la vestimenta construyendo una nueva *tradicionalidad*.

Las tradiciones son prácticas sociales que pueden ser *inventadas* en respuesta a situaciones novedosas y cambios bruscos, que toman como referencia situaciones antiguas para establecer (o inventar) su propio pasado.<sup>12</sup> Como afirman Eric Hobsbawm y Terence Ranger, la construcción de tradiciones a partir de nuevas referencias es común si se considera que la *tradicionalidad* “puede ser mejor entendida como una práctica que se construye en la interacción con la modernidad y sus agentes”.<sup>13</sup> Un ejemplo de esto es el

---

11 Xóchitl Guadarrama Romero, “De la migración: Ausencias masculinas y reacciones femeninas mazahuas”, *Sección General, Relaciones* 118 (Primavera 2009), 212, <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/118/pdf/ivonneVizcarraGordi.pdf> (consultada el 8 de mayo del 2013).

12 Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The invention of tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 29.

13 Cristina Oehmichen Bazán, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México* (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 29.

atuendo mazahua reconocido como el de las *Marias* que tomó su nombre de una figura popular de cine y televisión: la India María.<sup>14</sup> El personaje de la “India María” marcó el imaginario indígena de nuestro país y logró generalizar la imagen de una sola vestimenta mazahua, pese a que la vestimenta tradicional muestra numerosas variaciones.

Las variantes que se presentan en el lenguaje y en las expresiones artísticas son comprendidas por todos los miembros de la cultura, debido, probablemente, a que comparten símbolos que hacen referencia a un origen en común. Estas formas específicas legibles para toda la comunidad “[...] les ha permitido trazar una línea de continuidad con respecto a sus antepasados y mantenerse como una colectividad étnica distintiva...”<sup>15</sup>

Posiblemente estas variantes se deben a la dispersión de las comunidades en el vasto territorio que ocupan (y que veremos en el siguiente apartado); a la movilidad espacial que, como mucho pueblos a lo largo

---

14 La India María es un personaje de televisión y cine creado a finales de los años 60's por una comediante llamada María Elena Velasco, este personaje utilizaba una vestimenta mazahua y se convirtió en parte importante del imaginario de la mujer indígena que emigra a la ciudad.

15 Oemichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, 17.

de la historia, han sufrido<sup>16</sup> o al proceso de fragmentación de los pueblos de origen que Felipe González Ortiz explica en su ensayo sobre las organización mazahua del estado de México:

Se ha dicho que las diferencias se manifiestan de comunidad en comunidad, lo cual constituye una limitación para hablar de los mazahuas en su conjunto, pues cada una representa una forma identitaria fundamentada localmente, lo cual puede explicarse por el proceso de fragmentación de los antiguos pueblos otomianos de la zona durante el periodo colonial, por la distinción de las cabeceras (habitadas predominantemente por población no indígena) y los sujetos (comunidades de indios con autonomía relativa), lo que llevó a que cada comunidad tuviera su propio santo.<sup>17</sup>

Los datos mencionados y la especificidad de los valores artísticos de los distintos pueblos ponen en discusión la existencia de “lo mazahua” como un conjunto homogéneo ya que a pesar de existir constantes que los caracterizan, los objetos artísticos – específicamente hablando del ámbito textil – y otros factores sociales di-

---

16 Oemichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, 20. “Este elemento es interesante, pues los habitantes de las comunidades mazahuas han encontrado una estrategia de vida que oscila entre dos tipos de desplazamiento: uno relacionado con el mercado de trabajo, que va de la comunidad de origen a la ciudad (fundamentalmente la ciudad de México) a través de desplazamientos temporales (lo que les permite, por otro lado, no descuidar el trabajo agrícola); y otro que responde a los tiempos ceremoniales, durante los cuales se llevan a cabo las peregrinaciones a diferentes santuarios o los compromisos de intercambios o correspondencias ceremoniales (ya sea a través de pagos de visitas o intercambios de regalos) con otras comunidades.”

17 Felipe González Ortiz, “La organización de los mazahuas en el Estado de México”, *Ciencia Ergo Sum*, vol. 8, núm. 1, Universidad Autónoma del Estado de México (Marzo 2001): 20.

fieren de pueblo a pueblo. Estas diferencias, ponen énfasis en el tema de identidad, considerándola como “un proceso relacional y situacional que oscila entre el auto-reconocimiento y el hetero-reconocimiento”.<sup>18</sup> El territorio “es uno de los referentes de identidad más importantes de toda colectividad cultural”.<sup>19</sup> Por ello existe una íntima relación entre el lugar de origen y la vestimenta. Las mujeres mazahuas se identifican entre sí por medio de la ropa que portan. La figura de la mujer es de suma importancia. Diferentes circunstancias las han llevado a asumir responsabilidades y por lo tanto, derechos que estaban delegados solo a los hombres, convirtiéndose en jefas y sustento de sus familias. Estas mujeres son ahora “[...] actrices sociales pues tienden a lograr una amplia participación en espacios públicos, a imaginar nuevas formas de igualdad y solidaridad, y a ganar lugares en el nivel de sobrevivencia familiar.”<sup>20</sup>

La población mazahua es una “comunidad extendida”; que se caracteriza por la permanencia de formas y procesos de identidad social que sobreviven

a la modernidad, creando colectividades organizadas en más de una región.<sup>21</sup> Constantemente emigran a la Ciudad de México y otras entidades cercanas en busca de trabajo, resultado de la explosión demográfica, la falta de fuentes de trabajo y el cambio climático que afecta los cultivos. La continua movilidad los convierte en una población flotante que integra a su cotidianidad nuevos elementos por lo que no se trata de una cultura estática sino de una sociedad en un continuo proceso de transformación. Es decir, estamos frente a una comunidad indígena contemporánea que se articula con los sistemas regionales, nacionales e incluso mundiales.

### 1.1 Ubicando San Cristóbal de los Baños

Ixtlahuaca es uno de los municipios que forma parte de la región mazahua. Esta zona está dividida en pueblos: San Cristóbal de los Baños, San Pedro de los Baños, La Concepción de los Baños, Santa Ana Ixtlahuaca, Emiliano Zapata, Santo Domingo de Guzmán, Santa María de Llano, San Bartolo del Llano, San Juan de las Manzanas y como cabecera municipal Ixtlahuaca de Rayón (Fig. 1).

---

18 Oehmichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, 23.

19 Oehmichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, 30.

20 Xóchitl Guadarrama, “De la migración: Ausencias masculinas y reacciones femeninas mazahuas”, 212.

---

21 Oehmichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, 13.

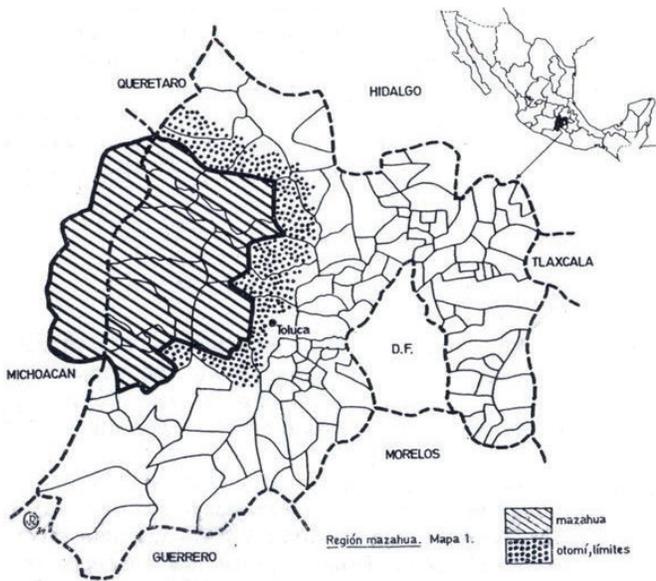


Figura 1. Zona mazahua  
 Extraída de Carlotta Mapelli Mozzi (texto) e Yturbide Castello (ilustraciones), *El traje indígena en México*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965), 7.

San Cristóbal de los Baños se encuentra al noroeste de la cabecera de Ixtlahuaca y se encuentra en la zona termal.<sup>22</sup> En la actualidad los brotes naturales de agua termal son poco comunes debido a la extracción de la cuenca del río Lerma.<sup>23</sup> En el pasado, las construcciones rocosas termales tenían un gran valor; de ahí

22 Es un valle que tiene algunas formaciones rocosas volcánicas al sur de su territorio. Dos ríos cruzan el municipio: Lerma y Sila, se considera un suelo propicio para la agricultura. Tienen un clima templado-subhúmedo y su superficie consta de 336.48 kilómetros cuadrados. Al igual que San Pedro de los Baños que se encuentra muy cerca, su categoría política es de pueblo y administrativamente es una delegación. Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) la población total es de 4099 personas de las cuales 1992 son hombres y 2107 son mujeres. 3489 personas de esta comunidad viven en hogares indígenas. Para más información revisar: Panorama socio económico del Estado de México. (México: Gobierno del Estado de México, Secretaría de Finanzas y Planeación, 1995), 12.

23 Investigación de campo (2013) y *Síntesis de información geográfica del Estado de México*, (México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2001), 7.

que la antigua iglesia de la población esté construida sobre una de ellas. Las familias de la región relatan que el agua entubada que llega a los hogares aún fluye caliente sin necesidad de un calentador.<sup>24</sup>

Con algunas excepciones, los habitantes de este pueblo no portan su vestimenta tradicional diariamente. Es solamente durante las fiestas cuando los pobladores acuden al festejo con sus trajes. Una de de las pocas mujeres de la región que aún viste a la manera tradicional para sus tareas cotidianas es la señora Alejandra Juana de Jesús. Madre de tres hijos y ama de casa Alejandra cuenta como es criticada por los vecinos. Durante las entrevistas relató que un hombre, originario de la zona, la vio caminando por la calle y sin más, le gritó: “*¡Qué fea se ve usted! ¿Por qué se viste así?*” Este comentario pone a la luz la postura que tienen los hombres de esa población frente a sus costumbres textiles.

En esta zona las mujeres mantienen la tradición textil gracias al intercambio de diseños. Los fines de semana en el centro del pueblo venden fotocopias que toman directamente de sus dechados (Fig. 2). Junto a estas copias también se venden las revistas comerciales que se utilizan como muestrarios. Las tejedoras y bordadoras hacen

24 Investigación de campo (2013)

uso de la tecnología que tienen a la mano incorporando nuevos métodos para compartir saberes, lo que sirve como testimonio de la injerencia de nuevas herramientas, materiales y conceptos en unión con los pasados.

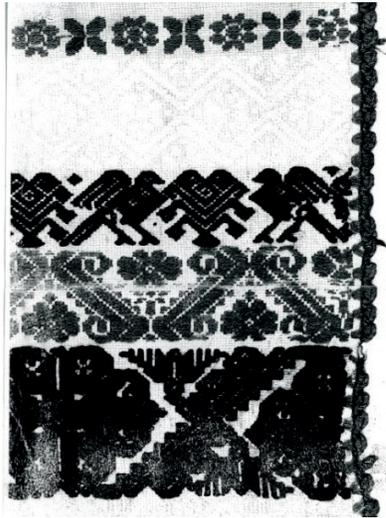


Figura 2. Fotocopia directa de dechado

A pesar del flujo de diseños, los pobladores más jóvenes desconocen el significado de sus textiles. Las madres y abuelas que poseen estos conocimientos no encuentran a quien heredarlos ya que las jóvenes no muestran interés en ellos. En este contexto, estos saberes se pierden significativamente con el paso de los años.

## 1.2 El traje mazahua y sus variantes

Una de las primeras descripciones que se conservan de la vestimenta mazahua femenina proviene de Fray Bernardino de Sahagún: “El huipil le llegaba hasta la

rodilla y las enaguas eran largas, les llegaban hasta los tobillos. Estas prendas eran de algodón, lana o ixtle finamente tejidas, algunas mujeres llevaban uno o dos huipiles, según las posibilidades de cada una”.<sup>25</sup> Este traje se alteró después de la conquista, dando lugar a los colores brillantes y las telas satinadas. En cuanto al traje masculino, Joaquín Sánchez Blas menciona que:

Los hombres usaban una manta (*tilma*) que sujetaban con un nudo en el cuello o en el hombro y un braguero de algodón, lana o ixtle (*maxtlatl*). Después de la conquista, en la época colonial, hasta la década de los cuarenta usaban camisa o blusa de manta y calzón largo. Otra prenda indispensable de los mazahuas era el “pachón”, una especie de capa que les cubría hasta las rodillas, la sujetaban en el cuello con un cordel, esta era tejida con un pasto poroso que llamaban zacannual, que los protegía de las lluvias [...] Tanto las mujeres como los hombres acostumbraban a usar “el ciñidor”, una faja labrada de lana, con dibujos de diversos colores que en cuatro o cinco vueltas enredaban en la cintura, en los hombres para sujetar el calzón y las mujeres la lía o enagua.<sup>26</sup>

Guiada por estas descripciones, la investigación partió del interés en el traje que comúnmente se ve en las calles de la Ciudad de México y Pátzcuaro, Michoacán. Este vestido se caracteriza por sus colores brillantes y por el uso de varias enaguas superpuestas. La más cercana al cuerpo es de manta color crudo con una tira bordada en el ruedo, llamada *labrada*; sobre

<sup>25</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Editorial Porrúa, 2006), t.III, 122.

<sup>26</sup> Joaquín Sánchez Blas, *Estudio histórico de la zona mazahua* (Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2007), 192-193.



Vestido Mazahua de uso diario en Crescencio Morales, Municipio de Zitácuaro, Michoacán

Figura 3



Vestido mazahua de uso diario de La Segundita, comunidad de Donaciano Ojeda, Municipio de Zitácuaro

Figura 4

Imágenes tomadas de *Bordado Tradicional Mazahua de Michoacán* de Cecilia Camona Romani (coord.), (Michoacán: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblo Indígenas en Michoacán, 2005), 21 y 38.

esta, un faldón tableado de satín; la tercera pieza es un delantal corto, también elaborado de tela satinada de un color que contrasta con el de la falda con aplicaciones de encaje. Las enaguas bajo el delantal se ciñen al cuerpo con una faja tejida en lana.<sup>27</sup>

La blusa también de satín se confecciona a base de alforzas verticales con cuello cerrado (Fig 3) o con una media pechera de alforzas horizontales, cuello en “V” y adornos triangulares hechos con listones de colores.

Este diseño recuerda a un “cáliz” católico (Fig. 4).<sup>28</sup>

27 Felipe Medrano Macías, “Gente del venado” en *Bordado Tradicional Mazahua de Michoacán* (Michoacán: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de Michoacán, 2005), 37-39.

28 Aparentemente ésta semejanza con un cáliz católico repite la

Sin embargo al iniciar el trabajo de campo se encontraron diferencias significativas entre las piezas de los distintos pueblos. Estas diferencias se constataron en la entrevista a Jan Cristhian Ferrer, un joven artista mazahua originario de San Felipe Santiago, Villa de Allende, Estado de México.<sup>29</sup> Jan tiene un interés personal por crear un registro de la diversidad del traje tradicional, elaborando vestidos en miniatura de varios

actitud de resistencia cultural de muchas comunidades indígenas frente a la fuerte presión colonial, las comunidades mazahuas trataban de acatar las imposiciones católicas pero sin olvidar sus costumbres y creencias; en la parte externa y visible del traje se muestra una imagen parecida al cáliz, mientras que, la labrada bordada en la enagua inferior contiene diseños de origen prehispánico que no están a la vista de todos.

29 Hace un mes Jan recibió el Premio Nacional de la Juventud 2018 en la distinción de “Expresiones artísticas y artes populares”.

pueblos.<sup>30</sup> Reconoce seis variantes como las más importantes, además del traje *original* (de donde, aparentemente, parten todos los demás) (Fig. 5)

- 1) El traje de Loma de Juárez (Fig. 6)<sup>31</sup>
- 2) El traje de San Felipe Santiago (Fig. 7)<sup>32</sup>
- 3) El traje de San Simón, San Antonio de la Laguna, Donato Guerra y Tres puentes. (Fig. 8)<sup>33</sup>
- 4) El traje de San Felipe del Progreso (Fig. 9)<sup>34</sup>
- 5) El traje mazahua/otomí (cerca de Atlacomulco) (Fig. 10)

30 Con el fin de corroborar la información y vestidos miniatura de Jan se revisaron distintas fuentes. Utilizar su información y producción permitió presentar un conjunto de imágenes que sirvieran como el eje y pusieran en evidencia el conocimiento de los mismos mazahuas sobre la procedencia de los trajes. Cada vestido (con excepción del traje original y el mazahua/otomí) se acompaña de la publicación en donde se pueden consultar imágenes provenientes de la comunidad mencionada. Este conjunto documentos tiene distintas procedencias ya que no pude hallar uno confiable que resumiera la información necesaria.

31 Bob Freund, "Mazahuas", *Mexican textiles*, <http://www.mexicantextiles.com/grouppages/groups/mazahua/lomajuarez/index.htm> (consultada el 13 de agosto de 2018).

32 Según la entrevista que hice a Jan, el traje de Loma de Juárez y de San Felipe de Santiago eran muy parecidos, lo que llevó a las mujeres de San Felipe de Santiago a modificarlo para distinguirse de la otra población. Información recabada en entrevista Jan Cristhian Ferrer. Ciudad de México (2015). "Confecciona Leticia Delgado Vestimenta Mazahua en Villa de Allende", Video de YouTube, 2:08, publicado por "PRI EDOMÉX", 12 de Julio del 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=qvqchj2r15g>

33 Bob Freund, "Mazahuas", *Mexican textiles*, <http://www.mexicantextiles.com/grouppages/groups/mazahua/trespuentes/index.htm> (consultada el 13 de agosto de 20018). Fotografía de MVT en Israel Dávila, "Demandan liberar a 14 mazahuas acusados de pertenecer a Los Zetas", *La Jornada*, 29 de abril del 2010, sección Estados, <http://www.jornada.com.mx/2010/04/29/estados/034n2est> (consultada el 11 de agosto de 2018)

34 Ivonne Vizcarra Bordi, *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades* (Estado de México: Instituto Mexiquense de la Mujer, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001), 415.



Figura 5. Traje original en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer. Fotografía de la autora.



Figura 6. Traje miniatura de Loma de Juárez. Fotografía de la autora.



Figura 7. Traje miniatura de San Felipe Santiago. Fotografía de la autora.



Figura 8. Traje miniatura de San Simón, Donato Guerra y Tres puentes. Fotografía de la autora.



Figura 9. Traje miniatura de San Felipe del Progreso. Fotografía de la autora.



Figura 10. Traje miniatura otomí/mazahua, confeccionado por Jan Cristhian Ferrer. Fotografía de la autora.

Durante la entrevista explicó que es la apariencia del tableado<sup>35</sup> y la posición del encaje las características que observan para reconocer la procedencia de las prendas.

Además de su procedencia, existen otros aspectos que propician las variantes:

a) *El estado civil*: Mujeres casadas y solteras portan diseños distintos, para exhibir su estatus civil.

b) *La moda y el cambio generacional*: Cada generación aporta elementos innovadores. Las mujeres más jóvenes modifican sus trajes según su gusto, con el fin de diferenciarse de las mujeres mayores e identificarse con su propia generación. Estas modificaciones conciben modas que mantienen vivas y actuales las costumbres textiles. Stresser-Péan en su investigación sobre la indumentaria indígena define la moda como “un fenómeno social de duración limitada, un acontecimiento que se enfrenta al orden social para modificarlo.”<sup>36</sup> Esta definición explica de manera clara lo que sucede: la vesti-

35 El tableado tanto de la blusa como de la enagua es muy importante. Durante la investigación de campo que realicé en la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México (2013) un grupo de mujeres a las que les mostré fotografías de trajes de comunidades diferentes, llamaba “copionas” a las mujeres de las imágenes refiriéndose específicamente a las características del tableado de las faldas.

36 Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 249.

menta se modifica para señalar un contexto social y cultural específico que subyace en la confección de objetos limitados temporalmente por la edad de quienes los confeccionan y por su propio gusto.

### 1.3 El traje mazahua/otomí de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

Debido a las variantes encontradas, el corpus inicial reunido, que contaba con imágenes provenientes de otras comunidades, se modificó y se creó otro con piezas exclusivamente de San Cristóbal de los Baños.<sup>37</sup>

Los textiles encontrados en la comunidad fueron: trajes femeninos (cotidianos y de fiesta) (Figs. 13 y 14), fajas (Fig. 15), dechados (Figs. 18, 19) y carpetas (Fig. 17).<sup>38</sup>

Los trajes femeninos guardan, como casi todas las variantes, semejanzas con el traje *original* (Fig. 5) pero, principalmente, recuerdan al traje mazahua-otomí por la falta de telas de colores brillantes y la superposición de capas.

Son elaborados por quien los porta o se encargan a otras mujeres que se dedican de manera específica a realizarlos.

La interacción entre otomíes y otra cultura es reiterada, por ejemplo, los famosos bordados de Tenango que son el resultado de una comunidad otomí-tepehua.

El sentido de estas prendas radica en las relaciones que se instauran entre culturas y la manera en que los diseños se entretejen creando un discurso compartido.

El traje cotidiano consta de tres piezas: una blusa de manta con bordados en la parte superior, una faja tejida en telar cintura y una enagua de manta con bordados en la parte inferior.

La blusa posee cuatro franjas bordadas segmentadas que se superponen enmarcando el cuello (Fig. 11). Este acomodo secciona o corta los diseños bordados. Jacques Galinier alude al corte como un componente de los rituales otomíes: "...la confección del "volador" el año siguiente da lugar a la persecución de una dinámica donde la verdad original se sitúa en el momento mismo del "corte", en el ritual precedente. La repetición del ritual no es, pues, más que la continuación de una serie de actos formando un todo, a pesar del intervalo de tiempo que los separa".<sup>39</sup> Es decir, ese

---

37 Al crearse el nuevo corpus se dejaron de lado algunas imágenes con un gran valor como fue el caso de una sábana tradicional mazahua proveniente de Tres Puentes que es una pequeña comunidad cerca de Donato Guerra. Esta sábana tiene el despintado color rojo, característica tradicional de algunos textiles mazahuas, y un diseño construido por pequeños bordados de conejos. Salta a la vista que la composición del bordado, no guarda una simetría a diferencia de la mayoría de los textiles mazahuas.

38 Es importante en este momento decir que dentro de la investigación son los objetos los que tienen una mayor importancia, es decir que, los valores de los que son contenedores son la prioridad fundamental de todo el trabajo. Para el resto de la investigación usaré el término diseños o diseño para referirme a las figuras que se presentan en los textiles ya que el uso de la palabra motivo(s) presenta cierta problemática cuya elaboración rebasa el objeto de este ensayo.

---

39 Jacques Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología*

corte no marca un final, sino una continuidad. Por otro lado, la acción de cortar (*khwani*) se considera “un acto de verdad” en donde se entabla un vínculo entre lo visible/invisible y lo diurno/nocturno. Aunado a esto, “recortar” es una estrategia entre los chamanes para hacer pasar a las divinidades del inframundo “de un estado de ‘sueño’ al estado de ‘vigilia’.”<sup>40</sup> Los caminos de mesa bordados que elaboran para vender a los turistas, también presentan esta cualidad.

Las franjas se enmarcan con un diseño conocido como “de carita” o “de gusanito” formado por espirales entrelazadas; recibe este nombre debido a su similitud con una cara pequeña. Jan mencionó que este diseño es “la decoración mazahua”, una especie de firma que indica que esa cultura (y nadie más) elaboró esa pieza.<sup>41</sup>

En cuanto a las fajas existen dos tipos: una delgada en donde los diseños aparecen en secuencia, sobre un

*psicoanalítica* (Ciudad de México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 54.

40 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 155. Los chamanes otomíes “recortan” sobre papel distintas imágenes antropomorfas que representan a su divinidades, es por eso que la acción de “cortar” y “recortar” tiene tanta importancia dentro de esta cultura. Para más información revisar: Patricia Gallardo Arias, *Ritual, palabra y cosmos otomí: yo soy costumbre, yo soy antigua* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

41 Información recabada en entrevista a Jan Cristhian Ferrer. Investigación de campo. Ciudad de México (2015).



Figura 11. Detalle de corte en cuello de blusa.  
Fotografía de la autora.

solo espacio (Fig. 13) y otra más gruesa donde los diseños están acomodados en dos espacios: superior/ inferior (Fig. 14). La falda que completa el atuendo está confeccionada en manta, a su ruedo se cose una franja bordada con los mismos diseños de la blusa conocida como labrada. Este bordado se enmarca entre dos líneas (superior/ inferior). El borde inferior se acentúa con un pequeño bordado del mismo color y diseño a los que se observan en el contorno del cuello y mangas de la blusa (Fig. 12).



Figura 12. Detalle de la labrada.  
Fotografía de la autora.

La secuencia bordada en la labrada es la única en toda la vestimenta que continúa sin ningún corte, los diseños recorren la enagua dibujando un círculo que envuelve al cuerpo de quien lo porta, lo que acentúa

la viabilidad de una lectura que haga énfasis en el carácter tridimensional y no bidimensional del bordado, que es como se acostumbra aproximarse a estas piezas.

El traje de fiesta se viste en las fiestas patronales, Día de Muertos, Año Nuevo y en la ceremonia matrimonial.

Está compuesto por una blusa igual o parecida a la del traje cotidiano, una faja ancha y de un color semejante al de los bordados de la blusa, y una falda tableada de color negro elaborada en lana (Fig. 14). Su función es similar al uso de las enaguas superpuestas en el vestido tradicional que describí al inicio de este ensayo: la de calentar y proteger del frío. También permite ponerse en cuclillas con facilidad para realizar las labores diarias, “la sociedad precortesiana vivía a ras del suelo. El maíz era molido en un metate colocado en el suelo. La tejedora, sentada sobre sus propias piernas, tensaba el telar con la cintura... incluso en la actualidad, es poco frecuente encontrar sillas en las casa indígenas...”<sup>42</sup>

Este tipo de falda recuerda a una pieza “antigua” descrita por Carlotta Mozzi en 1965, que se creía desaparecida.<sup>43</sup> Asimismo evoca el enredo de lana negro

de las comunidades otomíes. La diferencia principal es el tableado ya que la prenda otomí sólo tiene un doblez frontal (resultado de anudar el enredo al frente), mientras que la mazahua está completamente tableada.

Tanto en bordados como tejidos, la figura del rombo aparece recurrentemente, ya sea como contenedor de otros diseños o en cadena con otros rombos. Este diseño está asociado a distintos significados. Por ejemplo en pueblos del estado de Oaxaca “es considerado el ojo en el cielo. Con las puntas acanaladas o festoneadas se le denomina estrella o sol (...) Los rombos concéntricos representan lo profundo, el espacio que guarda cuidadosamente la preciada vida. Para otros representa una laguna, como el ojo de la tierra”.<sup>44</sup> En el caso de los mazahuas, es probable que los rombos entrelazados o unidos simbolicen la parcela de tierra sembrada y si se borda o teje “con círculos o puntos en su interior, representa las semillas que guarda en su seno”.<sup>45</sup>

Las figuras en blusas, fajas y enaguas repiten los patrones que las madres les hacen portar desde niñas.

---

42 Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, 91.

43 Carlota Mapelli Mozzi, *El traje indígena en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965), 34.

---

44 Ana María Gómez Gabriel, *Geometría de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*, coord. Sergio Carrasco Vargas (México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 2010), 182.

45 Ana María Gómez, *Geometría de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*, 182 e Ignacio Vázquez Parra, “Fajas mazahuas. Arte e iconografía” en *Textiles Mazahuas* (México: Artes de México, 2011), 45.



Figura 13. Traje de uso cotidiano de San Cristóbal de los Baños. Fotografía de la autora.



Figura 14. Traje de fiesta de San Cristóbal de los Baños. Fotografía de la autora.

A pesar de esta repetición existe espacio para la creación original a través del intercambio de diseños y la adición de componentes nuevos.<sup>46</sup> Las mujeres son conscientes de su libertad creativa. Durante la investigación de campo en Valle de Bravo, Estado de México un grupo de bordadoras provenientes de Villa de Allende mostró un interés singular en las imágenes que les mostré. Las fotografías pertenecían al corpus de esta investigación, es decir, textiles del pueblo de San Cristóbal de los Baños. Una de ellas, la señora Martha Flores Reyes, después de revisarlas minuciosamente, propuso intercambiar información sobre sus

46 Esto sucede también con los diseños bordados en los otros objetos textiles mencionados en el ensayo pero tiene un especial énfasis en aquellos que aparecen tejidos en las fajas.

propios textiles a cambio de algunas impresiones fotográficas. Su intención era “seguir los diseños con su bordado y a su manera”.<sup>47</sup> El intercambio de diseños establece lazos de colaboración tanto internos como externos,<sup>48</sup> convirtiéndose en una estrategia para proyectar su voz más allá del espacio doméstico. Desde sus vidas y relaciones personales construyen un lenguaje universal comprendido y asimilado por todos, que también es resultado de un proceso creativo individual.

47 “Su bordado” es el llamado punto lomío utilizado en Villa de Allende y que es común en toda la zona mazahua. Curiosamente los bordados que seleccionó estaban realizados en punto de hilván. Ambas técnicas las explicaré en el siguiente capítulo.

48 Como ejemplo de estos lazos externos se puede revisar el trabajo de María Isabel Martínez Ramírez, en donde encuentra que uno de los objetivos de las canasta seris es la intensificación de las relaciones con los no seris. María Isabel Martínez, “Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social.” en *Anales de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXVIII, Número 109, (julio-diciembre 2016) : 135-170

## 1.4 Un discurso enmarcado: las fajas mazahuas

A diferencia de la blusa y la enagua, las fajas están elaboradas en telares de cintura. Como ya se mencionó anteriormente, existen dos tipos:

El primero es una faja delgada (Fig. 16), donde se crea un solo espacio rectangular que se enmarca en la parte superior e inferior por dos franjas con distintos diseños. Este espacio se divide en segmentos, mediante líneas verticales, dentro de los cuales se acomodan los diseños tejidos. El vacío no existe, todo está ocupado por algo. Mediante un diseño central y una serie de puntos se delimita y crea un espacio concreto. Los diseños se tejen en un solo color que resalta del fondo. El color del fondo es el de la manta con la que se confecciona el atuendo.

El segundo tipo de faja es más ancha (Fig. 16). Se utiliza principalmente, con el vestido de fiesta. A partir de una serie de líneas diagonales, unidas en zig-zag, se segmenta el espacio en dos creando módulos triangulares (superiores e inferiores) que contienen los diseños. La estructura espacial: alto/ bajo, responde a un orden simbólico establecido. Estos “dos paradigmas de verticalidad”, como los llama Galinier, aluden a una disposición frecuente en los rituales otomíes que se convierte

en un modelo productivo desde el cual se ordenan otros conceptos como macho/hembra, claro/oscuro, recto/curvo y también agregaría lleno/vacío.<sup>49</sup> Los bordes están formados por franjas con diseños distintos a los del espacio central. Los diseños tejidos son florales y geométricos. A diferencia de las fajas más delgadas, que mantienen una monocromía, éstas integran vivos de un color distinto. Estos vivos son líneas horizontales que separan el espacio central de los costados y también, estos costados del borde final de la prenda (Fig. 17). Es decir, no solamente dividen el espacio sino marcan la frontera entre la pieza y el espacio circundante.

Los dos tipos de fajas presentan el *corte* (semejante a la blusa que ya se mencionó con anterioridad); en los diseños figurativos se hace más evidente al encontrar caballos sin cabeza o mitades de alguna niña/muñeca. Los límites o bordes contrastan según su ubicación, mientras que en los extremos derecho e izquierdo no existen límites intencionales, los bordes superior e inferior están delimitados por líneas y/o vivos de color contrastantes. Esta reflexión sugiere que las fronteras indican el tipo de interacciones que guardan los diseños. Mientras

---

49 Streser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, 61.



Figura 15. Fajas mazahuas de San Cristóbal de los Baños.  
Fotografía de la autora.



Figura 16. Detalle de faja con diseño de muñeca o niña.  
Fotografía de la autora.

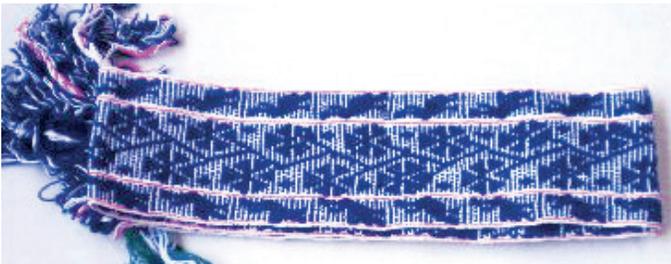


Figura 17. Detalle de faja.  
Fotografía de la autora.



Figura 18. Detalle de diseño de perro en faja.  
Fotografía de la autora.

que en las secuencias horizontales se marca el diálogo con factores externos, en las secuencias verticales se subrayan e indican los vínculos internos. Cuando se “lee” sobre el eje horizontal se pretende que el discurso rodee la cintura de la mujer y cierre el ciclo atándose. Así se activa la continuidad de lo enunciado, formándose un circuito. La configuración de circuitos helicoidales durante los rituales otomíes hace referencia a la recreación del mundo, en cuanto que el acto sexual está pensado como un movimiento en espiral.<sup>50</sup>

Los diseños tejidos en ambas fajas son:

- 1) diseños zoomorfos: principalmente aves
- 2) diseños fitomorfos: plantas y flores
- 3) diseños geométricos: compuestos por triángulos y líneas diagonales
- 4) diseños antropomorfos: muñecas o niñas

Las aves y los perros son diseños que aparecen con frecuencia. Ignacio Vázquez Parra en *Fajas mazahuas. Arte y simbología* (2011) menciona que las aves son seres que “dan la bienvenida al Sol. Cantan la variación de tonalidades de luz y los cambios que experimenta la Madre Naturaleza.”<sup>51</sup> En cuanto a los diseños caninos, suelen

50 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 158.

51 Ignacio Vázquez, “Fajas mazahuas. Arte y simbología” en

aparecer en pares, señalando una figura central (Fig. 18). Esta figura aparece en varios relatos estableciendo un nexo con el universo femenino. Por ejemplo, en “El cuento del viudo” es el perro quien toma el lugar de la esposa del protagonista. La historia dice lo siguiente:

Había un hombre viudo que tenía un perrito negro. Después de que murió su esposa no quiso casarse de nuevo. El mismo hacía sus tortillas y su comida. Se fue al monte a traer leña. Un día sucedió que cuando llegó de buscar leña, encontró el chiquigüite lleno de tortillas calientes. Se sorprendió mucho al encontrar las tortillas y quiso saber quién las había hecho. Al día siguiente se fue a traer su leña procurando estar muy cerca de la casa para darse cuenta si alguien entraba en la casa. Él pensaba: Si saliera humo de la cocina, bajaría para ver quién lo hacía. Cuando venía bajando del monte vio que salía humo de la casa. Entonces, llegando a su casa, salió el perrito gruñendo y muy contento. Vio el hombre que tenía masa en sus manitas. Entonces supo que era el perrito el que había hecho las tortillas. Entrando en la casa, vio el chiquigüite lleno de tortillas. Estaba muy contento y los dos se sentaron a comer juntos.<sup>52</sup>

Lo que salta a la vista es el cambio de roles, el perro al encargarse de hacer las tortillas se convierte en la mujer de la casa; la transformación de perro a mujer sucede a través de una acción que es realizada por mujeres. El mito del diluvio relatado por Jacques Galinier en *El depredador celeste. Notas de sacrificios entre los mazahuas* (1990) también hace mención a la figura del perro:

---

*Textiles Mazahuas*, 44.

52 Celestino Cárdenas Martínez (compilador) y Marcelino Castillo Nechar (coordinador), “El cuento de un viudo”, *Cantos y cuentos mazahuas* (Estado de México: Programa de Investigación Cultural, Universidad Autónoma del estado de México, 2000), 33.

Un hombre cultivaba su milpa. Un tejón le dijo que dejara de trabajar, que el mundo estaba por acabarse, que iba a perecer ahogado. Le aconsejó encerrarse con otros hombres en una canoa, y que llevara morrales con tortillas. El agua llegó. Levantó la canoa, que fue a chocar contra el cielo. El diluvio duró seis meses. Después el agua volvió a bajar poco a poco. La tierra se secó entonces. Estaba cubierta de peces. Los hombres decidieron hacer lumbre y comérselos. El cielo era puro. Parecía de oro. Pronto el humo subió y lo oscureció completamente. Dios envió entonces a un emisario para que hiciera venir ante él a las gentes que habían hecho el fuego. Envió a un zopilote que se acercó a la lumbre y le dieron de comer. Pero ya no regresó. Entonces Dios envió al águila, que agarró al zopilote, lo sumergió por la cabeza en el agua hirviente. Es por esto que los zopilotes no tienen plumas en la cabeza. El águila terminó por llevar ante Dios a todas las gentes, unas tras otras. Dios los regañó, les cortó la cabeza y se las puso en el lugar del ano. Fueron transformados en perros. Estas gentes eran los ancestros, los gigantes, de los cuales uno encuentra los huesos en la tierra.<sup>53</sup>

Varios elementos nos remiten a lo femenino; en primer lugar, el agua que aparece en constante relación con la mujer; en segundo lugar, los peces, que entre los otomíes son “símbolos del universo femenino”<sup>54</sup>, y por último la figura del perro vinculado con estos elementos y con los gigantes que son los ancestros de todos los mazahuas. La boca (*sant’a*) de estos ancestros que se transforman en perros debido a una venganza de dios, es vista como un “sexo con dientes”, es decir, como una vagina dentada que succiona la médula del hombre y que lo convierte en esqueleto.<sup>55</sup> Succionar o

---

53 Galinier, *El depredador celeste*, 258.

54 Galinier, *El depredador celeste*, 258.

55 Galinier, *El depredador celeste*, 260.

devorar está asociado a la tierra y a la luna (*zana*), elementos indiscutiblemente femeninos. La Luna succiona al Sol todos los días para dar paso a un mundo de tinieblas; en cuanto a la tierra, es devoradora de los hombres contemporáneos que la viven en la superficie y de aquellos que fueron depositados en su interior. Asimismo conserva los huesos de los gigantes ancestros que quedaron en la tierra como “fuerzas masculinas desvitalizadas” debido a que “la pérdida de semen implica una pérdida de energía y de fuerza”.<sup>56</sup> Los hombres mazahuas refieren “haber tenido miedo en su primera experiencia sexual, y ... haber tenido un desgaste físico al punto de creer que ‘se iban a morir’”.<sup>57</sup>

En cuanto a los diseños fitomorfos, durante la investigación de campo en Valle de Bravo, Estado de México una de las entrevistadas reconoció una composición de líneas diagonales, que se encuentra comúnmente en las fajas ancha, como la planta de quelite de agua.<sup>58</sup> No fue posible corroborar esta información en otra fuente (Fig. 17).

56 Liliana Bellato, *Representaciones sociales de la sexualidad de hombres y mujeres mazahuas*, 78.

57 Liliana Bellato Gil, *Representaciones sociales de la sexualidad de hombres y mujeres mazahuas* (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2007) 78.

58 Dato recabado en investigación de campo. Valle de Bravo, 2014.



Figura 19. Detalle del *ihuítl* en escultura en piedra azteca tomado de Colección The MET en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307638>. Dominio público.

Con respecto a los diseños geométricos, entre otros, se puede identificar la figura de *ihuítl*<sup>59</sup> (Fig. 19) que revela movimiento. Este diseño “estará acompañado de otros para darle sentido a la composición”.<sup>60</sup> En la representación de los perros<sup>61</sup> este diseño se emplea para mostrar el movimiento de sus colas.

Finalmente, los diseños antropomorfos son “diseño de muñeca”, su propósito es “dejar en claro que ellas son las protagonistas de un testimonio tan personal como el representado en esos textiles”.<sup>62</sup>

59 Esta puede aparecer de distintas formas en otras culturas, para más al respecto revisar Marc Thouvenot “*Ihuítl*, día, (parte diurna, veintena y sus divisiones) en *Estudios de cultura náhuatl* 49 (junio 2015): 93-160.

60 Ignacio Vázquez, “Fajas mazahuas. Arte y simbología” en *Textiles Mazahuas*, 44.

61 María Andrea López Toache “Iconografía mazahua en textiles tradicionales. Catálogo de una muestra documentada en dos municipios del Estado de México (1970- 2013), (tesis de maestría, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 58

62 Ignacio Vázquez, “Fajas mazahuas. Arte y simbología” en *Textiles Mazahuas*, 45.

## 1.5 El traje: una totalidad.

La configuración del atuendo, que se ha revisado se acciona al unirse, al verse como un todo. Cada prenda por sí sola es contenedora de significado pero articula distintos discursos cuando todos sus elementos se agrupan. El elemento unificador es el color.

Al observar la vestimenta de esta manera, podemos localizar tres franjas con secuencias bordadas o tejidas que logran tres círculos alrededor de quien los porta: uno superior (bordado de franjas con cortes en el cuello de la blusa); uno medio (tejido en faja), y uno inferior (franja bordada sin cortes en la parte inferior de la enagua).

Parece evidente la relación de estos tres niveles con la tripartición del mundo en el pensamiento indígena (cielo, tierra, inframundo), pero lo que debe señalarse es el uso de las franjas horizontales como una solución plástica. Laura Quiroz en su investigación sobre el bordado de San Pablo Tijaltepec encuentra que “En los códices el cielo está dibujado como una franja horizontal de tres colores: rojo, amarillo y azul (...) Para el ser humano el cielo es inaccesible, su altura sin límite y su eterna presencia influyeron en su mente

formando la idea de lo inalcanzable”.<sup>63</sup> Esta horizontalidad es una solución plástica recurrente en los lenguajes visuales de las comunidades indígenas, en específico en aquellos espacios ocupados por el cuerpo.

Por otro lado, los límites superiores (franja bordada de la blusa) e inferiores (franja bordada de la enagua) de la indumentaria como un todo se enfatizan con una doble línea, estableciendo la frontera entre el traje y el mundo periférico. Con respecto a los límites Verónica Cereceda en *Semiología de los tejidos andinos: Las talegas de Isluga* (2010) encuentra que “es en estos bordes donde (...) se articula con el exterior <no tejido> y define su relación con el mundo”.<sup>64</sup>

## 1.6 Un pedacito de carpetas y dechados

Durante mis visitas de campo la familia de Mayolo me esperaba al almuerzo. La mesa del comedor cubierta de un mantel bordado y la servilleta bordada que envolvía las tortillas no eran elementos dispuestos al azar. Estos lienzos son de gran importancia en la

---

63 Laura Margarita Quiroz Ruíz, “Memoria descriptiva de la técnica de bordado textil tradicional de San Pablo Tijaltepec, Tlaxiaco, Oaxaca”, (Tesis de licenciatura, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León, Oaxaca, 2012), 21.

64 Verónica Cereceda, “Semiología de los tejidos andinos: Las talegas de Isluga.” *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1 (Chile: Universidad de Tarapacá, junio 2007), 187.

vida doméstica por lo que revelan información sobre sus creencias y costumbres. Por ejemplo, Edgar Samuel Morales Sales en *Color y diseño en el pueblo mazahua. Introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes textiles mazahuas* (1988) afirma que: “Las tortillas de maíz son capaces también de “sentir” y tener mejor sabor si se les coloca en una servilleta bellamente decorada...”<sup>65</sup> Es decir, son seres vivos capaces de comprender y “disfrutar” la perfección de un bordado.

### 1.6.1 Los dechados

Los dechados son una memoria visual que pasa de generación en generación. Estos muestrarios se copian de piezas que pertenecen generalmente a las madres de quienes los realizan. Estas piezas exhiben una serie de franjas con secuencias que se bordan de afuera hacia adentro, resaltando el centro. El orden o estructura se mantiene aun cuando se combinen figuras o las franjas estén incompletas. Los diseños están basados en líneas diagonales que forman espacios triangulares con direcciones encontradas (como en espejo).

---

65 Edgar Samuel Morales Sales, *Color y diseño en el pueblo mazahua. Introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes textiles mazahuas* (Toluca, México: Centro de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma del Estado de México, 1988), 62.



Figura 20. Dechado de San Cristóbal de los Baños.  
Fotografía de la autora.



Figura 21. Dechado de San Cristóbal de los Baños.  
Fotografía de la autora.



Figura 22. Detalle de dechado.  
Fotografía de la autora.

## 1.6.2 Carpetas

Las carpetas se utilizan principalmente para adornar las mesas de la casa y los altares actuales. Presentan composiciones en forma de “T” que también está presente en los dechados y se construye a partir de dos franjas perpendiculares con distintas secuencias bordadas que exhiben el *corte*. La forma en “t” imita el acomodo de las franjas bordadas de la blusa.<sup>66</sup>



Figura 23. Carpeta mazahua perteneciente a San Cristóbal de los Baños. Ixtlahuaca. Fotografía de la autora.

Aquellas destinadas a los oratorios se bordan con mayor cuidado, cubren la mesa sobre la que se depositan las imágenes. Una de las funciones del oratorio es reunir grupos emparentados ya sea por línea consanguínea paterna (agnados) o por compadrazgo. Una vez que las mujeres contraen matrimonio dejan

de rendir culto en el oratorio de su familia consanguínea y asisten al de la nueva familia por afinidad. Los diseños que se reproducen en las carpetas de altares y oratorios son los mismos que se bordan en la vestimenta tradicional, constituyendo una instancia de identificación social y marcando fronteras de pertenencia entre las familias de la comunidad.

---

66 Revisar páginas 20 y 21.



## Capítulo 2. Aprendiendo a bordar..

Las mujeres mazahuas relatan haberse escondido para aprender a bordar o tejer. Teresa Vega Huerta lo describe de la siguiente manera: “Yo no sabía hacer la labrada, no me salía. Aprendí porque soñé que la hacía y la soltaba, la volvía a hacer y la volvía a soltar. Desperté, me dormí ¡y vuelta a soñar lo mismo! En la mañana dije: lo voy a hacer, y mi nieta dijo: “sí má, lo va a hacer”. Me apuré al quehacer de la casa y me senté para hacer el bordado, entonces aprendí y ya no solté. Bendito sea Dios que lo hago, nunca vi letra, no fui a la escuela. Mi mamá y mi abuelita me enseñaban a coser en telar de cintura pero no me gustaba y no quise aprender...soy como un conejito del campo”.<sup>67</sup> La señora Alejandra, una de mis principales informantes, narró que a ella nadie le enseñó. Observaba a su madre y tías bordando, lo que “hizo que le entrara la espinita” de imitarlas, a escondidas tomó los hilos y copió los diseños de los dechados familiares. Martha Palacios en *Bordado*

*tradicional mazahua de Michoacán* (2005), recopila otros testimonios de mujeres originarias de Zitácuaro, Michoacán: “Desde que aprendí a mirar el mundo quería bordar. *No me dejaban los hilos* porque estaba muy chica. Yo le robaba la lana a mi mamá y ella decía: ¿Quién se lleva mi lana? Yo me quedaba callada y me escondía a tejer solita. Como a los ocho años mi má vio que ya sabía trabajar la lana, entonces me enseñó a bordar en punto lomío y aprendí”. Las actividades textiles parecen estar rodeadas de una especie de misterio: “Estaba chiquilla, me escondía y empezaba a bordar a escondidas porque pensaba que no me iban a *dejar los hilos*. Yo los agarraba, se los robaba a mi madrastra o a mi papá y me ponía a coser. Cuando me hice grande, a los 15 años, mi madrastra me enseñó a bordar bien porque me iba casar. (Lucía Lorenzo García).”<sup>68</sup>

Los textiles están ligados a numerosas celebraciones. El proceso de creación forma parte del festejo en sí y de

---

67 Testimonio recopilado por Martha Palacios, “Aprender a mirar”, *Bordado tradicional mazahua de Michoacán* (Michoacán: Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas en Michoacán, 2005), 60.

---

68 Palacios, “Aprender a mirar”, *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*, 59-60.

la vida del objeto; por ejemplo, el entintado con añil es un proceso delicado que debe cumplir dos condiciones, la primera, hacerse a solas y la segunda, no estar menstruando. Cualquier falta a estas disposiciones interferiría con el resultado final y el hilo quedaría arruinado.<sup>69</sup>

## 2.1 Bordando y tejiendo con voz de mujer

Aprender a bordar quiere decir convertirse en una mujer adulta. La procreación y el inicio de una vida sexual están íntimamente ligados a este momento. “Saber bordar, suele ser sinónimo de permiso para formar su propia familia. Apenas entrada la adolescencia y llegado el momento, la mujer bordará desde la labrada del fondo que estrenará el día de su boda hasta las servilletas y manteles que llevará a su nueva casa.”<sup>70</sup> Aún cuando el aprendizaje viene acompañado de una especie de veladura, es un instante valioso tanto para la joven como para su familia. Lista para contraer matrimonio sus responsabilidades dentro del núcleo familiar y la comunidad se amplían al ámbito reproductivo y al económico. La señora Juana Martínez quien vende sus textiles en el mercado de

artesanías de Valle de Bravo, platica que su mamá no sabía bordar y tejer; no tenía quien le enseñara ni tampoco podía empezar a hacerlo a escondidas porque no había hilos ni agujas en casa. Sus padres pagaron quince pesos a otra persona para que le enseñara a hacerlo. “Sin saber bordar no sé qué haría ahorita, gracias a eso he sacado a mi familia adelante y tienen qué comer”.<sup>71</sup> El sentido de comunidad es inherente a la creación de textiles, no solamente dentro de las comunidades indígenas sino como parte de la historia de las mujeres.

## 2.2 Creando con puntadas

Las técnicas de bordado de esta comunidad son el hilvanado y el punto de cruz. La primera agrupa líneas horizontales que forman los diseños (Fig. 24); la segunda crea pequeñas cruces a partir de líneas diagonales entrecruzadas. Existe otro método característico de las comunidades mazahuas, conocido como punto lomío o de *doble aguja*. Se le nombra así por que en el reverso de la labor se observa la figura a doble línea (Fig. 25). Las bordadoras también lo conocen como camino. Una pieza estará ejecutada óptimamente si

---

69 Investigación de campo. San Cristóbal de los Baños (2013).

70 Palacios, “Aprender a mirar”, *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*, 60.

---

71 Investigación de Campo, Valle de Bravo (2014).

el camino no es interrumpido<sup>72</sup>, es decir cuando las líneas se conservan paralelas sin tocarse. Ésta puntada no se emplea en San Cristóbal de los Baños.

### 2. 3 De simetrías textiles

Bordar también quiere decir aterrizar conocimientos, pensamientos, tradiciones y costumbres en un lenguaje textil.

Las composiciones bordadas y tejidas en fajas, labradas y dechados están basadas en figuras que se reflejan sobre un eje. Esta elaboración es un “...proceso de división en mitades de un motivo geométrico, la simetría consiste más que en una duplicación o en un efecto de espejo, en una representación del eje del mundo...”<sup>73</sup> Lo que puede explicar la tendencia a resaltar el centro en todas las labores textiles y domésticas. Jacques Galinier en sus investigaciones sobre los grupos otomíes descubre que el fogón “es ante todo un centro..., sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de ancestralidad)”, un lugar donde se entablan y desarrollan las



Figura 24. Punto de hilván mazahua.  
Fotografía de la autora.



Figura 25. Detalle de reverso, bordado con punto lomío o doble aguja por Jan Cristhian Ferrer.  
Fotografía de la autora.

relaciones sociales. De igual modo, es un indicador del vínculo mazahua/otomí por ser una “representación mítica de algún ancestro otomiano en general, y mazahua en particular”.<sup>74</sup> Esta reflexión sitúa a lo central como una ubicación primordial por su relación con el origen de la vida y con los antepasados.

72 Entrevista realizada por la autora a Jan Cristhian, en marzo de 2015.

73 Barquera y Solares-Rojas “Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura Hñahñu: un análisis semiótico didáctico.”, *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 15.

74 González, “La organización de los mazahuas en el Estado de México”, 22.

Tipo de motivo	Figura	Transformaciones que se aplican a la figura para obtener la figura siguiente
Motivo Mínimo (MM).		Reflexión respecto a la diagonal vertical del rombo
Motivo Mínimo Secundario (MMS)		Reflexión respecto a la diagonal horizontal del rombo
Motivo Mínimo Principal (MMP)		Dos traslaciones horizontales
Motivo Final (MF)		

Tabla 1. Construcción de los motivos bordados *hñahñu*.

Tomada de Erika Barquera y Armando Solares-Rojas, "Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura *Hñahñu*: un análisis semiótico-didáctico". *Revista Latinoamericana de Etnomatemática* núm. 9 (Febrero-Mayo, 2016,): 37, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274044103003> > ISSN

Subrayar la centralidad de las piezas da lugar a la simetría. Barquera y Solares-Rojas en Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura *Hñahñu*: un análisis semiótico didáctico (2016) reflexiona que “ en la realización de su actividad las bordadoras recurren a diversas formas de la noción de simetría; tienden a combinar dos aspectos ‘igualmente inspirados por el espíritu decorativo y por la abstracción’ se trata de una preocupación por el equilibrio entre estos dos aspectos”.<sup>75</sup>

75 Erika Barquera y Armando Solares-Rojas, "Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura *Hñahñu*: un análisis semiótico didáctico.", *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, (Febrero-Mayo 2016) : 15, <http://www.redalyc.org/html/2740/274044103003/>.

Las investigaciones etnomatemáticas<sup>76</sup> encuentran que es a partir de acciones geométricas como las *reflexiones, traslaciones, rotaciones y composición de traslaciones* que se logra construir esta simetría.

Estas acciones originan composiciones simétricas sobre el eje horizontal distintas a las del eje vertical.

76 La etnomatemática “permite investigar las técnicas, habilidades, conocimientos y creencias de aquellos grupos que practican o utilizan la matemática de una forma diferente a la que se transmite en escenarios académicos. Es dentro de este marco donde se reconoce que las artesanías realizadas por los pueblos indígenas presentan patrones matemáticos para su producción y dentro de este marco donde se les estudia” Ortiz Franco, Luis, “Prolegómenos en las etnomatemáticas de mesoamérica” en *Revista latinoamericana de investigación en matemática educativa* (julio 2004): 7, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33507204>

### 2.3.1 Simetría horizontal

La construcción simétrica horizontal está basada en líneas diagonales consideradas dentro de la composición plástica como indicadoras de movimiento. En las fajas la unión de estas líneas forman un zig-zag que se reconoce como la planta de quelite de agua pero también como *guía* o camino (Fig. 26).<sup>77</sup> En muchas culturas mesoamericanas un conjunto de líneas en zig-zag se considera un símbolo del agua.<sup>78</sup>



Figura 26. Detalle de faja con diseño de quelite de agua o guía. Fotografía de la autora.

La imagen bordada se construye a partir de reflejos de una misma figura sobre un eje central/horizontal que proveerá de movimiento y ritmo al bordado, pero que también lo dividirá en dos, creando una secuencia de triángulos superiores e inferiores. Dentro de ellos, la composición se repite modificando

su dirección. Los espacios superiores contienen un diseño que apunta hacia arriba, mientras que los diseños de los espacios inferiores apuntan hacia abajo. En huipiles y fajas oaxaqueñas “las formas triangulares separadas, con la punta hacia arriba, simbolizan lo femenino. Dos triángulos opuestos, separados con la punta hacia abajo representan lo masculino”.<sup>79</sup>

Los mazahuas utilizan la bipartición de su propio cuerpo, para explicar fenómenos de orden cósmico. La cosmovisión basada en la dualidad es una herencia mexicana.<sup>80</sup> Al dividirlo de esta manera hacen referencia a los dos grandes segmentos del mundo (supramundo e inframundo), sintetizando el orden y estructura de su pensamiento en binomios opuestos. Uno de los segmentos funciona como espejo del otro. El mundo superior es diurno, representa el presente y es el mundo de los mestizos. El inferior es nocturno, mundo de los antepasados, los linajes indígenas y también, donde se originan las metamorfosis de un estado a otro.

En el mundo subterráneo se alojan una serie de complejas relaciones. Alberga a los antepasados de

<sup>77</sup> Investigación de campo. Valle de Bravo, Estado de México (2014)

<sup>78</sup> Ana María Gómez, *Geometría de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*, 176.

<sup>79</sup> Ana María Gómez, *Geometría de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*, 180.

<sup>80</sup> Ivonne Vizcarra, *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades*, 52.

la comunidad y al mismo tiempo “es habitada por una humanidad enana, los prolíficos habitantes de un pueblo idéntico a aquel en el que viven los mazahuas sobre la tierra”.<sup>81</sup> Ahí se aloja el *Señor del mundo*, “ese escribano oscuro que lleva el registro del tiempo vivido, extendiendo su poder sobre los actos, los pensamientos y sus portadores, que una vez muertos permanecen en el Viejo Costal, *tozá*, su ‘piel’ y la del Universo nocturno, la cobertura de la Historia”.<sup>82</sup> Galinier llama: *tákwati* o “la otra mitad del mundo...donde las inversiones de todo tipo son, lo sabemos cosa común”.<sup>83</sup> Incluye las visuales, pensando en los bordados. Estamos frente a dos mundos que se reflejan mutuamente, conservando sus propias características.

Las líneas diagonales que dividen el espacio superior del inferior contienen líneas más pequeñas o puntos que les confieren un movimiento de ascenso/descenso. Este tipo de movimiento recuerda los movimientos ascensionales de los pasados. “De acuerdo

con un esquema ascensional que gobierna los rituales de regreso de los ancestros, el pasado surge de los abismos subterráneos en los que habita, bajo distintos avatares...”<sup>84</sup> En algunos rituales otomíes los participantes se despojan de máscaras y trajes como si fueran sus pieles, adoptando nuevas identidades. Las pieles ascienden desde el inframundo<sup>85</sup>, permitiéndoles la entrada al “otro” lado o *tákwati*.<sup>86</sup>

Asimismo, apunta a la naturaleza de los astros (luna y sol) que se engullen, apareciendo y desapareciendo entre un mundo y el otro “para alumbrar o para llevar la obscuridad”.<sup>87</sup> El sol escala una loma descendiendo a partir de mediodía por el otro lado. Existe un fuerte vínculo entre lo femenino y las montañas o montes, que son parte del paisaje de la comunidad. Jacques Galinier encuentra una unidad semántica compuesta por los términos “sexo”, “hilo” y “monte”<sup>88</sup> en la cual señala el término *sáhi* que es utilizado para nombrar a los “amantes” y al mismo tiempo para designar a un hilo. En este orden de

81 Jacques Galinier, “El depredador celeste. Notas acerca del sacrificio entre los mazahuas” en *Anales de Antropología*, Volumen 7, Número 1, (Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990): 257.

82 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 63.

83 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 69.

84 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 63.

85 Galinier, *El depredador celeste*, 70.

86 Galinier, *El depredador celeste*, 155.

87 Galinier, *El depredador celeste*, 256.

88 Más adelante se profundizará sobre el concepto de monte/montaña.

ideas, el hijo “fruto” de la relación entre amantes hace las veces del hilo, ya que es él quien “vincula a los amantes y quien los ata de un pie durante el sueño, en las reseñas oníricas”.<sup>89</sup>

Cada instante de la vida está reinado por una mujer luna, la “madrecita de todos los hombres que existen”<sup>90</sup>; cuando hay eclipse lunar algunos monstruos o demonios tratan de destruirla a mordidas. En esta pelea la diosa sangra contaminando el agua de la comunidad, razón por la cual no es permitido bañarse o lavar ropa. Esto explica por que la lana no debe teñirse durante la menstruación.

### 2.3.2 Simetría vertical. Centralidad focalizada.

Las simetrías con eje vertical dividen los diseños en mitades y focalizan el centro de las piezas. Todo lo que se dice/ borda se decide en torno a lo que aparece en el centro. “El conteo de los hilos de la primera línea del bordado determina el éxito o el fracaso...”<sup>91</sup>

“por lo que desde un inicio se subraya aquello que va

---

89 Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, 123.

90 Cárdenas y Castillo, “Eclipse de sol y de luna”, 97.

91 Barquera y Solares, “Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura Hñahñu: un análisis semiótico didáctico.”, 15.



Figura 27. Detalle de franja bordada de enagua.  
Fotografía de la autora.

a dirigir su enunciado textil. Los diseños se bordan de derecha a izquierda marcando la dirección en que debe “leerse” de la pieza. El conteo de hilos es una actividad mental matemática que se reconoce dentro del ámbito femenino. La memoria es una capacidad primordial para la elaboración de las piezas, recordar el número de hilos mantiene la simetría y facilita la tarea. Isabel, un experta bordadora otomí, “explicó que ubica los motivos que ya contó y da las puntadas correspondientes en su tela, así no tiene la necesidad de contar todos los hilos de los motivos. Además, establece que las ‘estrellas’ [diseño central de sus diseños] son motivos de referencia, que le permite buscar patrones que se repitan”.<sup>92</sup>

Cada pieza se confecciona como un todo, las bordadoras piensan en figuras y espacios completos, no en mitades, evidenciando que la simetría responde a

---

92 Barquera y Solares, “Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura Hñahñu: un análisis semiótico didáctico.”, 41.

estructuras de pensamiento, gustos y necesidades visuales que permean todas las actividades cotidianas.

Comprender las estrategias para lograr la esclarece no solamente el proceso de elaboración sino algunos procesos mentales que se estructuran a partir de creencias, costumbres y tradiciones que se van adaptando al margen de las transformaciones que sufre la comunidad.

La simetría vertical acentúa la centralidad como un reconocimiento de la importancia de otras centralidades plasmadas en la vida familiar, como ejemplo, la importancia del fogón que mencionamos en el apartado correspondiente, a diferencia de la simetría horizontal que enfrenta lo superior a lo inferior como una narración de dos mundos complementarios que guardan sus propias características. Ambas estrategias permiten reforzar los lazos entre la creación textil y el contexto social y cultural de la comunidad.

Existen muchos elementos dentro de la creación textil que están vinculados con ser mujer. Ellas toman estos espacios para contar sus historias y dar puntos de vista. Esto no quiere decir que los hombres no bor- den, ya que existen algunos de ellos que también lo hacen pero es de esperarse que al tener otro espacio

dentro la cultura, los diseños que utilizan y las historias que cuentan sean distintos.



## CONCLUSIONES

Al hacer un recuento y reflexionar las cualidades formales de la vestimenta mazahua el objetivo general del ensayo se cumplió ya que fue posible elaborar un contexto para la comprensión del quehacer textil de la comunidad de San Cristóbal de los Baños. Se reconocieron las diferencias entre los trajes de cada pueblo y la complejidad de cada una de las vestimentas “tradicionales” que son parte de esta cultura, subrayando así la heterogeneidad de las tradiciones textiles. En este contexto, es posible identificar las características formales más significativas del traje de este pueblo y los vínculos existentes entre ellas.

Aún cuando es factible reconocer y nombrar algunos de los diseños al preguntar sobre su significado se obtienen, la mayoría de las veces, dos respuestas ambiguas: la primera, porque así es; la segunda, porque así lo quiso la bordadora. Los intentos por interpretar estos diseños son complejos debido a que, supuestamente, la información se ha perdido con el paso del tiempo. Lo que nos queda es la poca información que

se comparte y el hecho de que las actividades que las producen se siguen ejerciendo dentro de un conjunto de especificidades que se hacen visibles en los elementos bordados y tejidos de las prendas. Estos elementos entablan relaciones complejas que evidencian ser el receptáculo de un pensamiento individual y colectivo.

A partir de estas observaciones se puede entender que los textiles mazahuas de San Cristóbal de los Baños, al igual que otras manifestaciones culturales de esta zona, apela a una exégesis interna “cuya ocurrencia no responde a sollicitación externa alguna, ni a ninguna demanda de formalización, y que sin embargo son otro conjunto de instrucciones que indican el buen funcionamiento...”<sup>93</sup> Es por esta razón que

los elementos formales: secuencias de bordados con corte/ secuencia de bordados en continuidad, bordes delimitados / no delimitados, espacios superiores / inferiores, tableados/ no tableados, monocro-

---

93 Galinier, El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica, 59.

mía / policromía, etc. conforman una lengua textil particular, con la reserva de que exista una “exégesis externa” que permita la existencia de otro tipo de reglas aclaratorias. En consecuencia, como lo explica Galinier “...en esas sociedades desprovistas de tradición escrita o de un corpus de glosas elaboradas concernientes a los modos de comunicación con lo sobrenatural, las supuestas lagunas de la doctrina indígena (...) no son necesariamente el corolario de la reiterada afirmación recogida por el etnólogo –‘Así lo hacemos porque es costumbre’–, sino sobre todo el velo que disimula un sentido oculto...” Este *sentido oculto* se visualiza en las singularidades formales de tejidos y bordados pero también en las cualidades de las relaciones que se entablan a partir de ellos. En su estudio *Los diseños sobre cestería seri. Ensayo sobre técnica de vinculación social* (2015), María Isabel Martínez encuentra que debido a que no es posible hallar tropos visuales simbólicos que puedan ser definidos como textos culturales<sup>94</sup> el tejido de las cestas y los diseños en ellas generan relaciones de sentido entre

el objeto y la realidad particularizando las formas de producción y fungiendo como una técnica de vinculación social. En este sentido, en San Cristóbal de los Baños se subrayan los nexos entre el mundo femenino y el ámbito textil en la acción que produce los textiles (tejer y bordar), en el objeto textil mismo (vestimenta, dechados, carpetas, manteles, servilletas) y en los diseños que se bordan y tejen sobre las piezas. Por otro lado, a través de la repetición e intercambio de estos diseños se crean vínculos tanto dentro como fuera de la comunidad.<sup>95</sup>

La disposición de los elementos bordados propone un modelo productivo (superior/inferior, derecha/izquierda, lleno/vacío, claro/oscuro, derecho/curvo) que se asemeja al de ciertas asociaciones simbólicas (noche/día, macho/hembra, sol/luna, etc.); es decir, a opuestos complementarios. Sin embargo, el significado íntegro de las figuras queda oculto o velado para los ojos externos. Aquellos diseños que se identifican y se nombran con facilidad son fragmentos de un relato terrenal que permiten procesos creativos individua-

---

94 María Isabel Martínez Ramírez, “Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, núm. 109 (2017): 141, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/issue/view/205>.

---

95 María Isabel Martínez también encuentra que el tejido de cestas intensifica las relaciones entre los seris y los no seris. Martínez, “Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social,” 141-149.

les. En él se recrea la vida actual de los hombres y de sus antepasados desde sus puntos de vista. Al mismo tiempo, extiende la realidad del objeto convirtiéndolo en una especie de biografía en donde el pasado y el presente se entrelazan.

Para terminar, cabe hacer ciertas consideraciones sobre el acercamiento a los textiles. Es primordial tener en cuenta que “la cultura es un proceso y no un sistema cerrado de signos, y esto implica reconocer, (...) que no existe un conocimiento absoluto, fijo o estable.”<sup>96</sup> Aún cuando no niego la existencia de un orden que busca la enunciación explicativa y que la encuentra en estructuras de asociaciones simbólicas, la búsqueda de elaboradas interpretaciones a veces resulta redundante debido a que tales formalidades son ajenas a las comunidades indígenas. Con esto en mente, me parece pertinente proponer reflexionarlos desde sus relaciones internas y desde sus características visibles, siempre desde preguntas específicas y nunca desde afirmaciones generales. Es decir, debemos interrogarlos a partir de aquello que nos muestran y no a partir de lo que queremos que nos digan.

---

96 Martínez, “Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social.”, 154





## BIBLIOGRAFÍA

Barquera, Erika, Solares-Rojas, Armando. “Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura Hñahñu: un análisis semiótico-didáctico.” *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, no. 9 (Febrero-Mayo 2016): 26-48: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274044103003>> ISSN

Bellato Gil, Liliana. *Representaciones sociales de la sexualidad de hombres y mujeres mazahuas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2007.

Blas, Joaquín Sánchez. *Estudio Histórico de la Zona Mazahua*. Estado de México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, 2007.

Cárdenas Martínez, Celestino (compilador) y Marcelino Castillo Nechar (coordinador). *Cantos y cuentos mazahuas*. Estado de México: Programa de Investigación Cultural, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

Carmona, Romaní Celia (coord.). *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*. Zitácuaro, Michoacán: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en Michoacán, 2005.

Crespo Crespo, Cecilia Rita, Micelli, Mónica Lorena. “La Geometría Entretejada”. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, no. 4, (Febrero-Julio 2001): 4-20: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274019440001>> ISSN

Cereceda, Verónica. “Semiología de los tejidos andinos: Las talegas de Isluga”. *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, no. 1, (Universidad de Tarapacá, Chile: jun 2010): 181- 198.

Galinier, Jacques, "El depredador celeste. Notas acerca del sacrificio entre los mazahuas." *Anales de Antropología*, vol. XXVIII, (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México: 1990): 251-267.

\_\_\_\_\_. *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

Gallardo, Patricia, *Ritual, palabra y cosmos otomí: yo soy costumbre, yo soy de antigua*. México: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012

Gilsdorf, Thomas, *Arte Textil Otomí y Mazahua como una Expresión Femenina de las Matemáticas*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2012. [https://www.academia.edu/11621589/Arte\\_textil\\_Otom%C3%AD\\_y\\_Mazahua\\_como\\_una\\_expresi%C3%B3n\\_femenina\\_de\\_las\\_matem%C3%A1ticas](https://www.academia.edu/11621589/Arte_textil_Otom%C3%AD_y_Mazahua_como_una_expresi%C3%B3n_femenina_de_las_matem%C3%A1ticas).

Gómez Gabriel, Ana María y Sergio Carrasco Vargas comp. 2010. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

González Ortiz, Felipe, "La organización de los mazahuas en el Estado de México," *Ciencia Ergo Sum*, vol. 8, núm. 1 (marzo, 2001): 19-29. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10402003>.

Gutiérrez Cedillo, Jesús Gastón; Cruz Jiménez, Graciela; Madrigal Uribe, Delfino; Serrano Barquín, Rebeca, "REGIÓN MAZAHUA MEXIQUENSE: Una visión desde Sistemas Complejos para la evaluación Multicriterio-Multiobjetivo," *Gestión Turística*, (Julio-Diciembre, 2009): 95-125.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, comp. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- Jardow- Pedersen, Max, *Música en la tierra mazahua*. México: Culturas Populares Indígenas, CONACULTA, 2006.
- Lizarazo, Arias Diego (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI Editores, Colección Diseño y Comunicación, 2007.
- Mapelli Mozzi, Carlota, *El traje indígena en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965.
- Martínez Ramírez, María Isabel. “Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (2016): 135-170. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/issue/view/205>.
- McCafferty, Sharisse, and Geoffrey McCafferty, “Spinning and weaving as female gender identity in post-classic Mexico”. En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*, 19 – 41. Austin: University Of Texas Press, 1991.
- Morales Sales, Edgar Samuel, *Color y diseño en el pueblo mazahua: Introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes mazahuas*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1988.
- Oehmichen, Bazán Cristina, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Investigaciones de Género, 2005.
- Martínez Ramírez, María Isabel,” Los diseños en la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXVIII, Número 109 (2016): 135-170.
- Parker, Roszika, *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Gran Bretaña: I.B. Tauris, 2010.

Segota Tómac, Dúrdica, *Valores plásticos del arte mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Stresser-Péan, Claude, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Vázquez Parra, Ignacio. 2011. Fajas mazahuas. Arte y simbología, *Artes de México* 102.

Vizcarra Bordi, Ivonne, *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades*. Toluca, México: Instituto Mexiquense de la mujer: Universidad Autónoma del Estado de México, 2002.



## VIDEOS

-“Confecciona Leticia Delgado Vestimenta Mazahua en Villa de Allende”, Video de YouTube, 2:08, publicado por “PRI Edomés”, 12 de Julio del 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=qvqchj2rl5g>



## WEB

Bob Freund, “Mazahuas”, Mexican textiles, <http://www.mexicantextiles.com/grouppages/groups/mazahua/lo:majuarez/index.htm> (consultada el 13 de agosto de 2018).

Bob Freund, “Mazahuas”, Mexican textiles, <http://www.mexicantextiles.com/grouppages/groups/mazahua/tres:puentes/index.htm> (consultada el 13 de agosto de 2018).

