



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“DEL ROSTRO A LA IMAGEN DE LA MUJER MAZAHUA EN MÉXICO”

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES
CAMPO DISCIPLINARIO: GRÁFICA

PRESENTA:
SILVIA RODRÍGUEZ RUBIO

DIRECTOR DE TESIS:
DR. VÍCTOR MANUEL FRÍAS SALAZAR (FAD)

SINODALES:
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)
DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES (FAD)
MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDÍA RUIZ (FAD)
MTRA. MARIA DEL ROCÍO LOBO PÉREZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2021.



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1	
Origen, rasgos generales y situación social indígena	5
1.1. Revisión histórica de la presencia indígena en México	5
1.2. Políticas indígenas	14
1.3. La cotidianidad de la mujer mazahua en el México contemporáneo	19
CAPÍTULO 2	
Morfología y anatomía de la mujer mazahua	22
2.1. La importancia de la morfología facial	25
2.2. Las determinaciones antropométricas y el perfil biológico psicológico de los mazahuas	26
2.3. El rostro estereotipado de la mujer mazahua	30
CAPÍTULO 3	
La mujer mazahua en las artes plásticas	34
3.1. La conciencia nacional en la obra de Diego Rivera	35
3.2. La representación de indígenas en los murales de la SEP	43
3.3. La indumentaria de la mujer mazahua como símbolo de su identidad	45
3.4. La postproducción en el conocimiento ancestral	48
3.5. La mujer mazahua en la plástica	49
CAPÍTULO 4	
Producción plástica	57
4.1. La interacción como discurso de la vida, entre lo real y la interpretación	58
4.2. Propuesta artística en torno a la mujer mazahua	61
a) Acercamientos creativos a la cultura mazahua	62
b) La naturaleza en la imagen de la mujer mazahua	67
c) Técnicas mixtas, sus procesos y obras definitivas	75
Conclusiones	86
Bibliografía y fuentes de referencia	90

INTRODUCCIÓN

México está conformado por una sociedad con un poder centralizado y una marcada división social del trabajo basada en una participación diferenciada en la producción, la riqueza social y el consumo. Es posible identificar un sector de la población que constituye la clase gobernante que dirige y organiza a la sociedad, a la que el antropólogo y etnólogo Guillermo Bonfil Batalla (2010) llamó “México imaginario”¹. Este grupo permanece separado de las actividades agrícolas y de la producción de bienes al considerarse de menor valor social en el marco de un complejo aparato político. La composición étnica tiene consecuencias reflejadas en la diferenciación social basada en los distintos grupos que habitan el territorio nacional; la organización familiar, la división del trabajo, los mecanismos de integración social y los procesos de movilidad han tenido una marcada estigmatización en función de prejuicios raciales.

Los pueblos originarios enfatizan la grandeza de su pasado prehispánico, pero su grandeza ha quedado atrás viviendo siglos de discriminación, invisibilidad, y racismo a pesar de que sus códigos simbólicos y estéticos pertenecen a la memoria colectiva. Estos conflictos -aunque relacionados con la marginación, la criminalidad, la pobreza y la baja escolaridad- nos permiten identificar las repercusiones en el ámbito del arte, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX cuando, a raíz de la Revolución Mexicana, las políticas gubernamentales buscaron la consolidación de una unidad nacional que no contemplaba el respeto a la diversidad cultural.

¹ La obra de Guillermo Bonfil Batalla es relevante para esta investigación ya que incorporó a la pluralidad de la cultura nacional a los indígenas y a los sectores emergentes en el panorama social, como los vendedores ambulantes y campesinos migrantes. Con ello dio origen al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con el objetivo de entender el origen de la civilización mesoamericana, su influencia cultural en otros ámbitos de la sociedad nacional y su resiliencia ante un proyecto neoliberal. En 1979, Bonfil Batalla impulsó la creación del Instituto Nacional Indigenista y creó el Museo Nacional de Culturas Populares; en 1987 publicó el libro *México profundo: Una civilización negada*, y fue un activo colaborador de la Academia Mexicana de Derechos Humanos, relacionada a un pensamiento nacionalista que respaldaba la reforma agraria en cuanto a educación rural y políticas indigenistas

Fue entonces que el arte se volvió un medio de propaganda para enfatizar las raíces culturales de una nueva sociedad homogénea anclada en el mestizaje; con ello se logró el financiamiento y un importante impulso por parte de la Escuela Mexicana de Pintura que, con sus murales, dio un rostro al México de la época.

Mi interés en esta investigación se inspira en la población indígena y en los ciudadanos que habitan y comercian en el centro de la Ciudad de México. A través de una metodología cualitativa basada en la observación *in situ*, pude recrear y hacer una interpretación personal a través de la gráfica de un fragmento de la cultura mazahua originaria del Estado de México, y específicamente de la mujer mazahua con base en la atmósfera que la envuelve al nacer y crecer. El objetivo es remitirme a su entorno natural, a su herencia cultural, a la riqueza expresiva que contiene su artesanía con base en el color que permea su cosmos cotidiano, y que se ha desvanecido ante una política neoliberal y su imagen traducida en un estereotipo.

Para el desarrollo de esta tesis, por una parte, realicé un rastreo bibliográfico que contextualiza el origen de la etnia y puntualiza sobre su imagen presente y relevante desde su entorno. El paradigma empleado para ello fue la deducción con énfasis en lo histórico; este recorrido nos muestra cómo algunos artistas mexicanos como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Francisco Zúñiga apelan al estereotipo de la mujer indígena y la han plasmado de acuerdo con la caracterización de su tiempo y espacio; otros, como Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero propusieron distintas imágenes de mujeres indígenas para transmitir significados diversos, desde terrenales hasta espirituales sin dejar de reconocer su presencia a través de la historia de México. Entre estos creadores sobresale Diego Rivera, toda vez que en su obra mural se expresa el estereotipo indígena que, posteriormente, fue retomado por otros artistas y, desde entonces, constituye el rostro de nuestros pueblos originarios. Para dar seguimiento a la investigación realicé una inspección visual *in situ* al edificio de la Secretaría de Educación Pública y examiné los murales que Rivera plasmó.

Posteriormente identifiqué los aspectos anatómicos, morfológicos y expresivos que la imagen indígena implica, ya que para enfatizar su fenotipo como una “expresión dominante” cada etnia tiene sus propios rasgos aunados a otros que marcan un mestizaje (Gombrich, 1999). Los estereotipos obedecen a una lectura que, por distintos factores, un grupo social elabora a partir de un contexto determinado. Diego Rivera plasmó la idealización de los indígenas en sus murales, y sintetizó a las mujeres mazahuas con trazos redondeados; esta es la imagen que se popularizó y convirtió en estereotipo por las emociones y sentimientos que comunica: ternura, amor, lucha y trabajo; dichos valores se le atribuyen a los indígenas en el momento histórico inmediatamente posterior a la Revolución Mexicana.

El vestido tradicional femenino también es una preservación cultural de la etnia, la identifica y le da identidad. Según las crónicas de la Conquista, el colorido de la vestimenta mazahua tiene origen azteca ya que ellos utilizaban colores intensos registrados en los códices. Los mazahuas sostienen que los tonos representan a las flores, a los campos fértiles y las plantas silvestres. Bajo esta premisa es que finalmente produzco un conjunto de estampas cuya temática es la imagen y el entorno de la mujer mazahua a partir de su fenotipo antropológico.

En el capítulo 1, hago referencia a la presencia indígena en la Ciudad de México, las políticas indígenas que se han creado y las formas en que se han aplicado; también me refiero a las vivencias de la mujer mazahua en el México contemporáneo. En el capítulo 2, describo los estudios antropométricos y el perfil biológico de los mazahuas a manera de introducción y justificación al trabajo plástico presentado posteriormente. En el capítulo 3, reviso brevemente la obra de artistas que han trabajado con la mujer mazahua y describo cómo ha sido su interpretación acerca de ella. Finalmente en el capítulo 4 presento mi propuesta plástica, la cual es una interpretación de la imagen mazahua y su entorno a partir de la implementación de diversos materiales y nueva tecnología.

CAPÍTULO 1

ORIGEN, RASGOS GENERALES Y SITUACIÓN SOCIAL INDÍGENA

Dentro del panorama cultural de la Ciudad de México, la presencia de las imágenes indígenas es constante. A simple vista podemos identificar a personas que pertenecen a algún grupo étnico, tanto por su lenguaje como por su vestimenta y color de piel. Entre ellos destacan las mujeres mazahuas, mejor conocidas como “las marías”, quienes con frecuencia se dedican al comercio ambulante de dulces, artesanías y flores, y se han convertido en el paisaje urbano desde hace varias décadas.

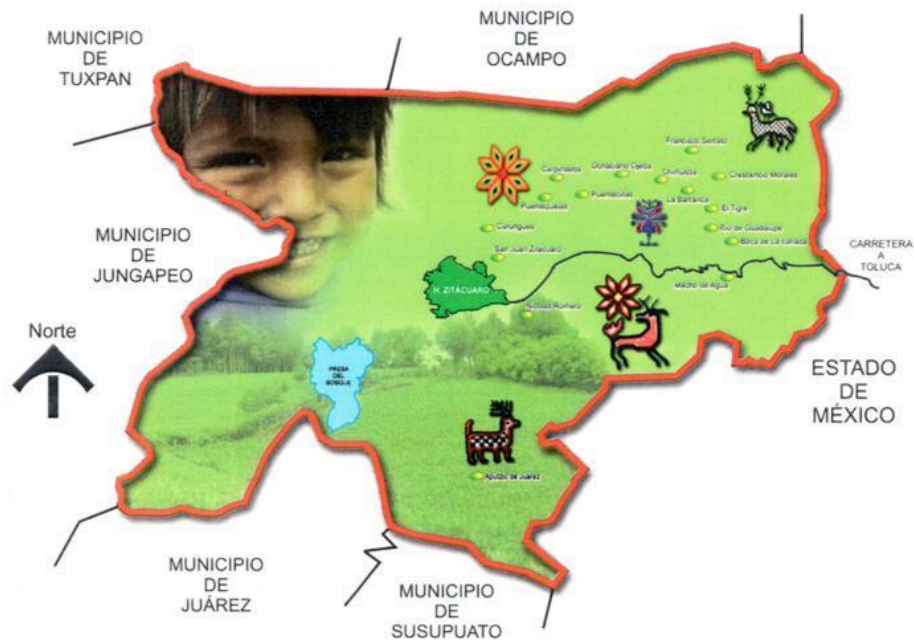
1.1. Revisión histórica de la presencia indígena en México

El origen de los mazahuas se relaciona con la migración chichimeca desde Chicomoztoc (“lugar de las siete cuevas”) encabezada por Xólotl² en el siglo XIII; los mazahuas eran uno de los grupos acolhuas que llegaron poco después que los chichimecas. Posteriormente se crearon vertientes que dominaron casi toda la cuenca de México, por ejemplo los otomíes rodearon el Estado de Hidalgo, los mazahuas hacia el Estado de Toluca, los matlatzinca en Tlaltenango y los tlahuica en Morelos.

La palabra *mazahua* proviene del náhuatl y su origen está vinculado con Mazatecuhtli, su primer caudillo conocido; no obstante, hay estudiosos como Fray Bernardino de Sahagún que consideraron que el vocablo significa “gente de venado” (Oehmichen Bazán, 2005, p.77). A su llegada al Valle de México en 1379, los mazahuas fueron sometidos por la Triple Alianza (México-Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan), luego por los acolhuas, los tepanecas, y finalmente fueron tributarios de los mexicas hasta 1521 cuando los españoles tomaron el control de la comunidad.

² También conocido como el dios perro; guía y caudillo chichimeca; hermano gemelo de Quetzalcoatl. En la cosmogonía náhuatl, Xólotl es el animal que guía al inframundo y acompaña en el recorrido por el Mictlán (Secretaría de Cultura, s. f.).

Los mexicas fueron el pueblo originario más numeroso del Estado de México y su presencia está distribuida en las regiones noroccidental y centro-occidental de dicha entidad en trece municipios: San Felipe del Progreso, Villa Victoria, San José del Rincón, Donato Guerra, Ixtapan del Oro, Villa de Allende, Almoloya de Juárez, Ixtlahuaca, Temascalcingo, El Oro, Jocotitlán, Atlacomulco y Valle de Bravo. De acuerdo con la evidencia arqueológica, fue en San Felipe del Progreso donde establecieron sus primeros asentamientos; en el año 2000, los habitantes mazahuas del pueblo sumaron 52,612 de los cuales 28,054 eran mujeres y 24,558 hombres (Oehmichen Bazán, 2005).



Área donde se concentra la mayor población mazahua en el Estado de México.
 Imagen retomada de Carmona Romaní (2005).
 Fotografía de: Celia Carmona Romaní y René Ortiz Tapia.

La etnia mazahua ha enfrentado diversos tipos de marginación y su cultura ha sido considerada de poco valor, por ello escasean los objetos arqueológicos mazahuas tanto en acervos de museos como en manos de coleccionistas particulares. Esto se debe a que los asentamientos, tanto de centros ceremoniales como urbanos, no fueron fastuosos aunado a que fue hasta fines del siglo XIX y principios del XX cuando se desarrolló su rescate arqueológico (Oehmichen

Bazán, 2005). La oficialización del español como lengua nacional y la migración temporal o definitiva a centros urbanos, también ha provocado la paulatina desaparición de la lengua mazahua en las generaciones más recientes; sin embargo la población mazahua aún conserva algunos rasgos prehispánicos propios de la base cultural mesoamericana.

Para Bonfil Batalla (2010, p. 121 y 122) la historia de “los indios” inicia con la instauración del régimen colonial en el territorio que actualmente conocemos como la República Mexicana. Al obtener el poder, los españoles les nombraron como “los otros”, ya que no eran grupos particularmente identificados y en virtud de la imposición de una organización en la cual había una división tajante en los habitantes conformada por los españoles (colonizadores con el control político, social y económico), y los indígenas (colonizados que fueron sometidos a través de distintos tipos de violencia y mano de obra del nuevo sistema económico).

A pesar de representar la mayoría de la población y de que, en algunos casos, los antiguos jefes políticos (llamados a partir de entonces “caciques”) fueron útiles para establecer y posteriormente mantener el dominio español, su situación de inferioridad era evidente (Bonfil Batalla, 2010, p.122):

La categoría del indio implica desde su origen una definición infamante: denota una condición de inferioridad natural, inapelable, porque en aquel clima ideológico lo ‘natural’ solo podía ser entendido como designio inescrutable de la providencia divina. El indio (cazcán o mayo, otomí o azteca) era necesariamente inferior al europeo blanco y cristiano, y esa inferioridad lo destinaba a una posición subordinada dentro de la sociedad (...).

Desde el periodo de la colonización europea, la religión ha sido un elemento importante de control ideológico mediante el cual se da legitimación moral al sistema de control predominante. Por sus prácticas religiosas y cosmovisión, el indígena fue considerado intrínsecamente malo y manipulado por el demonio, con lo cual el conquistador justificó el sometimiento, la persecución y la violencia contra él.

La violencia en todas sus variantes es utilizada para someter al indígena desde entonces y hasta nuestros días. De 1519 a 1605 la población indígena disminuyó en casi un 70%, y este periodo es considerado por algunos especialistas como “la catástrofe demográfica más brutal que se conoce en la historia” (Bonfil Batalla, 2010, p.127). Los factores que provocaron dicha reducción son diversos: la violencia guerrera, las epidemias provocadas por enfermedades nuevas traídas por los conquistadores (el matlazáhuatl o tifus exantemático se presentó en 32 ocasiones durante la Colonia), las condiciones de esclavitud inicial y el trabajo forzado en las encomiendas, el alcoholismo, los suicidios colectivos, el aborto sistemático, la abstinencia conyugal, las peleas entre los propios indígenas y los castigos corporales. La colonización aprovechó algunas formas locales de autoridad prehispánica aunque eliminó la mayor parte de la organización social mesoamericana así como la mayoría de los dirigentes, sacerdotes, militares y sabios. La estratificación mesoamericana fue unificada en un solo nivel encabezado por los mediadores o caciques quienes se hispanizaron o se absorbieron en la comunidad, único espacio posible para la cultura mesoamericana (Bonfil Batalla, 2010).

Como parte de esta organización asimilada por los españoles durante la Colonia y debido a la influencia de la religión católica, surgieron las cofradías, mayordomías y cargos religiosos con las características que hasta nuestra época tienen dentro de la organización social de las comunidades indígenas: un sistema de cargos anuales para servir a los templos con obligaciones de financiamiento para las fiestas religiosas. Originalmente estas estructuras tenían a su cargo las cajas de la comunidad, en las cuales se reunían los tributos y se reservaba una pequeña parte para situaciones extraordinarias y para festividades religiosas. La religión católica resultó ser un eficaz instrumento de dominio que aprovechó las formas sociales de organización a escala local. El trabajo evangelizador se apoyó en las antiguas autoridades para controlar los pueblos y las distintas regiones; incluso adoptó las festividades mesoamericanas de cada barrio o pueblo a través

del patronazgo de los santos católicos, y los pequeños templos de las deidades locales se convirtieron en el centro de la identidad de la comunidad.

Durante la guerra de Independencia, los indígenas fueron forzados a participar y muchos de ellos murieron en batalla. Por otro lado, los criollos (españoles nacidos en América) legitimaron su posición social y política mediante dos pilares ideológicos: el guadalupanismo y la apropiación del pasado precolombino. No obstante, esto no significó la dignificación del indígena sino únicamente la idealización del pasado mesoamericano para justificar la importancia de lo americano. La intención de los criollos era simplemente legitimar su origen, sin embargo el México contemporáneo heredó esas concepciones contradictorias acerca del mundo indígena. En palabras de Bonfil Batalla (2010, p. 147): “La capacidad para disociar al indio de ayer del indio de hoy es una alquimia mental que perdura hasta nuestros días”.

El proyecto del México independentista no incluía una mejora en las condiciones de vida de los indígenas y tampoco contemplaba cambios en la estructura social de dominación. Bonfil Batalla señala que solamente en la Constitución de Apatzingán -síntesis del pensamiento del insurgente José María Morelos y Pavón- se hubiera podido tener un esquema de mayor participación para la mayoría de la población, ya que proponía a la parroquia como unidad básica de organización política. Sin embargo esto planteaba la continuidad del exclusivismo católico y no una integración de las formas culturales mesoamericanas.

Una de las zonas geográficas que a partir de esa época ofreció mayor resistencia en la lucha por la conservación de las culturas originarias, fue el territorio norte de México. Aún antes de los problemas con Estados Unidos que conllevaron la pérdida de una buena parte del territorio nacional, la colonización de esta área representó un problema constante pues la mayor parte de la población se encontraba en el centro del país. Para llevar habitantes a esta región, a la

“gente de razón” se le ofrecieron distintos beneficios y a miles de indígenas se les llevó por la fuerza; por ello es que el indígena del norte es considerado “el más peligroso”. Durante el siglo XIX se divulgó el mito del “indio bravo”: aquel acostumbrado a la guerra y que aparecía de la nada para destruir la estabilidad de las “personas de bien”; además requería de grandes extensiones de tierra que defendía a pesar de pertenecer a pequeñas comunidades. Debido a estas ideas, los indígenas eran vistos como una amenaza y la respuesta fue clara: la guerra y el exterminio. Se usó la fuerza para someterlos reprimiendo a los yaquis y permitiendo su destrucción durante la guerra de las castas en Yucatán. Otra herramienta sería la leva pues se pensaba que “el cuartel civiliza al indio” (Bonfil Batalla, 2010, p. 148).

En el resto del país, los indígenas fueron marginados al implantar la idea de una identidad nacional única que no incluía a las culturas minoritarias. Tampoco se reconoció su diferencia de criollos y mestizos, por lo que no fueron respetados como comunidades libres y se les incluyó -sin ser consultados- en el proyecto de la nueva nación. Debían “hacerse mexicanos” y someterse tanto a la ley como a las condiciones sociales que se establecieran; en caso contrario, serían considerados traidores a la patria y perseguidos para evitar poner en riesgo la soberanía.

El proyecto económico que se delineó para el naciente Estado, heredero de las reformas borbónicas, fue con base en la propiedad privada y no en la comunal, que era propia de las culturas mesoamericanas. De hecho: “...la propiedad comunal de la tierra en las comunidades indias resulta ser un obstáculo que debe removerse de inmediato” (Bonfil Batalla, 2010, p.152). El proceso de destrucción de la propiedad comunal de la tierra inició en 1824 en la Ciudad de México, continuó en el estado de Michoacán en 1827 y fue institucionalizado con las leyes de Reforma; aun así el 40% de los pueblos indígenas conservó su propiedad comunal hasta 1910 (Bonfil Batalla, 2010).

Durante el segundo imperio y contrario a lo que representa la opinión oficial, Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota de Bélgica consideraron que los indígenas eran la mejor gente del país y crearon una comisión formada por mexicanos y europeos para estudiar sus condiciones de vida. Adicionalmente, tomaron medidas para evitar su explotación: decretaron la abolición de las penas corporales, la jornada laboral se redujo y la servidumbre por deudas se limitó. Desafortunadamente, con la caída de Maximiliano, estas medidas quedaron sin vigor y no tuvieron ninguna repercusión en el estado de las cosas.

La mayor parte de la población siguió viendo al indígena como una desgracia para la patria y se decidió que la única manera de solucionar el problema era “mejorar la raza” de los pueblos originarios con la atracción de inmigrantes europeos y propiciar un mestizaje eugenésico. Debido a este enfoque y a fines del siglo XIX, fue cuando se generalizó la imagen del indígena como enemigo del progreso y la prosperidad, pues este quería que las tierras fueran de todos los mexicanos y no solo del ciudadano emprendedor: “...del indio solo cabía esperar abulia, odio taimado y traición a la vuelta de la esquina. Era un ciudadano indeseable, aunque fuera la mayoría” (Bonfil Batalla, 2010, p.156). El modo de vida mesoamericano fue considerado ofensivo.

En 1889, el Congreso Pedagógico reconoció la capacidad intelectual del indígena así como la disposición para integrarlo a las escuelas. Sin embargo, hubo un obstáculo para ello: el desconocimiento del idioma español. A iniciativa de Ignacio Manuel Altamirano, se decidió educar al indígena para integrarlo a la civilización occidental usando sus propias lenguas; la escuela se vio como la única oportunidad de civilizar al indígena y darle alguna utilidad para el país, pues las culturas originarias eran consideradas como “abyectas y bárbaras” (Loyo, 2003, p. 13). En Chihuahua, incluso, se llegó a sugerir una política insensible: que los rarámuri entregaran sus hijos a las familias adineradas para que tuvieran la oportunidad de civilizarse y regenerar su grupo étnico. La oposición a respetar la cultura indígena fue numerosa y se decidió inútilmente imponer el uso de la lengua

española; pero la educación como sistema unificador del indígena fracasó y se pensó que solo restaba una forma de resolver la situación: ocultarlo. Entre otras acciones, se prohibió el uso del calzón de manta y el funcionamiento de pulquerías dentro de las ciudades, permitiendo su presencia únicamente en la periferia.

El inicio del siglo XX no fue más benéfico. México se asumió como un país mestizo y, en consecuencia, se decidió que era necesario tener una población homogénea que integrara las identidades diferentes. El mecanismo propuesto para lograrlo fue buscar la inmigración de población caucásica -se denostaron otras identidades por considerarlas perniciosas, como el caso de los chinos- para que hicieran mestizaje con los indígenas y así mejorar sus características (Bonfil Batalla, 2010). En 1909, Andrés Molina Enríquez publicó el libro *Los grandes problemas nacionales* donde señaló que los indígenas debían ser asimilados a través del mestizaje pues, además de su desorganización y de estar divididos, solo se preocupaban por su subsistencia. En mayo de 1911, se propuso la creación de escuelas de instrucción rudimentaria para enseñar español y operaciones aritméticas básicas a los indígenas en dos años pero, independientemente de sus deficiencias, solo se abrieron unos cuantos planteles después de seis meses.

Durante el régimen surgido después de la Revolución Mexicana, se justificó la necesidad por lograr la homogeneidad de la nacionalidad mexicana en torno a un proyecto económico de tipo industrial; esto significó el apropiamiento cultural del pasado prehispánico por parte de la población mestiza. En 1916 el primer antropólogo profesional mexicano, Manuel Gamio, publicó *Forjando patria*, texto en el que expuso las ideas básicas del indigenismo en México y que abarcó la visión del indígena durante casi todo el siglo XX. Con la influencia del relativismo estadounidense, propuso que los distintos tipos de una manifestación cultural no debían ser analizados con la misma escala de valores, sino que cada uno de ellos debía entenderse y calificarse de acuerdo con los contextos a partir de los cuales se desarrolla. Gamio reconoció la diversidad de culturas en México, no obstante

admitió que los pueblos originarios presentaban un atraso cultural encontrando que la cultura occidental contaba con un mayor desarrollo evidente en la ciencia, la tecnología y la religión. En virtud de ello, Gamio se reconoció como parte de la civilización occidental y pensó que el proceso de desindianización debía ser paulatino e implicar que los mestizos “se indianizaran” un poco. Estas ideas fueron una constante de la política en materia indígena desde entonces hasta -por lo menos- la década de los años setenta.

Gamio concluyó que en materia indígena, el proceso de civilización occidental lograría un desarrollo evidente en la ciencia, religión y tecnología (Monroy Huitrón, 1985). En 1917, con su nombramiento como director de antropología de la Secretaría de Agricultura, Gamio diseñó un proyecto de desarrollo comunitario en Teotihuacán, Estado de México, y dio a conocer los resultados en 1922. El plan tenía contradicciones pues mientras Gamio proponía que se conservaran las lenguas indígenas, la meta era “el acercamiento racial, la fusión cultural, la unificación lingüística y el equilibrio económico” (Loyo, 2003, p. 170). Sin embargo, el programa educativo estaba basado en un estudio previo de las condiciones culturales de la comunidad y resultó exitoso. Por desgracia, al abandonar el cargo, el plan no tuvo seguimiento a pesar de estar previsto para su aplicación en doce zonas del país, y la publicación de los resultados provocó mucha polémica e impactó en la iniciativa para la educación de José Vasconcelos.

A pesar de la influencia de los postulados de Manuel Gamio, las Misiones Culturales y las Casas del Pueblo sirvieron como instrumentos de la política educativa de Vasconcelos en materia rural e indígena, y tuvieron como objetivo la alfabetización así como la erradicación de los elementos culturales perniciosos o causantes del atraso. Más tarde, ya durante el periodo presidencial del general Plutarco Elías Calles, los objetivos de las Misiones Culturales y Casas del Pueblo cambiaron y, más que proyectos integrales vinculados a las necesidades y aspiraciones de las comunidades rurales e indígenas, se volvieron un tipo de escuelas primarias. Incluso cambiaron de nombre y a partir de entonces fueron

conocidas simplemente como “escuelas rurales”, y su objetivo fue anular la distancia evolutiva que separaba a las comunidades originarias de la época actual para sumarlas a la vida civilizada moderna e integrarlas y unificarlas a una identidad mexicana, con la intención de homogeneizar a la población.

En 1918 el ex Subsecretario de Instrucción, Alberto J. Pani, dio a conocer una encuesta sobre educación en la que predominó su idea sobre la situación de los indígenas: “son un lastre para el país, el origen de buena parte del atraso de este y un obstáculo para la unidad nacional” (Loyo, 2003, p. 24). En ese panorama adverso y como caso aislado, destacó la opinión de Lisandro Calderón, maestro de Chiapas, quien afirmó que el indígena no se interesaba en la educación que se le ofrecía porque iba en contra de sus necesidades e intereses. Ocho años después, el presidente Calles inauguró la Casa del Estudiante Indígena cuyos fines estaban señalados en el Decreto que les dio origen: “La institución tiene fundamentalmente por objeto anular la distancia evolutiva que separa a los indios de la época actual, transformando su mentalidad, tendencias y costumbres, para sumarlas a la vida civilizada moderna e incorporarlos íntegramente dentro de la comunidad social mexicana” (Monroy, 1985, p. 151). Es posible considerar esta medida como el final del deseo de unificar la identidad mexicana asimilando a todas las comunidades originarias (Álvarez, 2012).

1.2. Políticas indigenistas

Algunos especialistas como el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla o el lingüista Miguel León Portilla resaltan que en México los indígenas no solo sufren marginación sino que su existencia ha sido negada desde la época de la Colonia hasta muy entrado el siglo XX. De ahí la trascendencia de los cambios en las políticas gubernamentales y modificaciones constitucionales.

El cambio de políticas gubernamentales acerca de los indígenas ha sido constante y la ausencia de parámetros precisos señala la discriminación e

ignorancia en que se ha mantenido por largo tiempo a los indígenas desde el enfoque del Estado. En la población indígena migrante al centro de la Ciudad de México persiste una resistencia a perder sus tradiciones y como un sentido de protección realizan su actividad de intercambio comercial con su vestimenta original para protegerse de los abusos de la autoridad.

Muchos pueblos originarios ofrecen otras posibilidades de desarrollo social a partir de sus cosmovisiones y modos de vida, y en muchas ocasiones cuentan con alternativas de desarrollo con mayor respeto al entorno ecológico. En este milenio y ante la pandemia por la COVID-19 no podemos soslayar la integración de los indígenas a un proceso de orden global, y que hoy en día luchan por su supervivencia ante una amenaza de salud que el contexto global ha configurado. Es un momento donde es preciso reflexionar sobre el regreso a la naturaleza, y donde estos grupos originarios realizan acciones para preservar la vegetación. La vida dio un gran giro y fragmentó a las comunidades en un confinamiento que dividió las relaciones y ha generado grandes contrastes poblacionales. Sin embargo, la integración de saberes no se ha perdido, tampoco el conocimiento de la naturaleza, ni el manejo del suelo; aunque la etnia entiende que está inmersa en un proceso de colonización de la modernidad, en momentos ha recurrido a la ingeniería tecnológica para reinterpretar o modificar un concepto desde el medio donde se origina, involucrando la parte cultural y social.

Las cifras obtenidas para calcular la cantidad de población indígena en México son inconstantes y poco claras; de hecho la información de los censos se refiere a ellos en términos ambiguos como “hablantes de lenguas indígenas” pero no identifican a qué grupo étnico pertenecen. Para esta investigación debí recurrir a datos recabados por diferentes instituciones, ya que la información está dispersa y fluctúa según la fuente. En el censo correspondiente al año 2000 se identifica que el 7.1 de la población mexicana es hablante de lenguas indígenas (6,044,547 habitantes) (INEGI, 2021) y de ella 133,430 hablan el mazahua (INAH, 2021). En el censo de 2010 se precisa que el 6.7% de la población mexicana habla una

lengua indígena (6,695,228 habitantes) (INEGI, 2021) y 136,717 personas son hablantes de mazahua (INPI, 2021; SIC México, 2020). En la Encuesta Intercensal 2015 (INEGI, 2021) se hace un análisis más extenso de las distintas identidades étnicas que abarcan a los diferentes grupos indígenas nacionales incluyendo a los afrodescendientes y afromexicanos, y se menciona que hay un 6.6% o poco menos de siete millones de la población total en México que habla una lengua indígena; de ellas, 147,088 son hablantes de mazahua (INALI, s.f.). Finalmente en cifras más recientes obtenidas a través del censo 2020, se estima que un 6.2% de la población mexicana habla una lengua indígena (un total de 7,177,185 habitantes) y de ella el 42.3% son hablantes de mazahua: 132,710 personas específicamente (CEDIPIEM, 2021).

De acuerdo con las últimas reformas constitucionales, México es un país multicultural y pluriétnico y desde 2011 se reconoce la presencia de diversas identidades indígenas que han sobrevivido a más de cinco siglos de marginación cultural. Como parte de estas políticas inclusivas, las autoridades tanto federales como locales han diseñado programas que hacen visibles a estas comunidades y las integran plenamente al desarrollo económico y social del país, conservando sus rasgos culturales para evitar la pérdida de esa riqueza. No obstante, eso no significa que los núcleos de población indígena reciban un trato equitativo ni que se hayan borrado las marcas de esos años de agravio.

En la década de los años cuarenta, en México se crearon políticas indigenistas y un modelo de desarrollo económico que permanece en la actualidad, en los que la cultura indígena es una fuente de recursos con poco o ningún valor. Entre la década de los ochenta y el año 2000, el Estado abandonó su papel de benefactor social y se instaló en una dinámica de apertura de mercado e inserción a la globalización económica; apareció el Tratado de Libre Comercio (TLC) y surgió el modelo neoliberal.

El levantamiento armado del primero de enero de 1994 dirigido por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas obligó a una reformulación de la política indígena. Esto produjo que los migrantes indígenas en la Ciudad de México reivindicaran con más fuerza su identidad cultural (López Pardo, 2019), e incluso algunas organizaciones indígenas urbanas se adhirieran a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona donde proclaman (Comunicados EZLN, 1994-2005) :

En el mundo vamos a hermanarnos más con las luchas de resistencia contra el neoliberalismo y por la humanidad (...)

Vamos a buscar, y encontrar, a alguien que quiera a estos suelos y a estos cielos siquiera tanto como nosotros.

Vamos a buscar, desde la Realidad hasta Tijuana, a quien quiera organizarse, luchar, construir acaso la última esperanza de que esta Nación, que lleva andando al menos desde el tiempo en que un águila se posó sobre un nopal para devorar una serpiente, no muera (...)

Y esta fue nuestra sencilla palabra dirigida a los corazones nobles de la gente simple y humilde que resiste y se rebela contra las injusticias en todo el mundo. ¡Democracia! ¡Libertad! ¡Justicia!.

Desde las montañas del Sureste Mexicano.

Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. México, en el mes sexto, o sea en junio del año de 2005.

Este hecho motivó a que las políticas aplicadas por el gobierno federal en materia de pueblos originarios se modificaran; la creación de libros de texto en lenguas indígenas así como el impulso de políticas educativas más incluyentes parecen indicar, por primera vez en mucho tiempo, que la pluralidad y la diversidad de los grupos indígenas son parte de la integración cultural de México.

Sin embargo, aunque desde el año 2000 existe un organismo de asuntos indígenas dependiente del Poder Ejecutivo, la falta de precisión en los marcos normativos y el limitado desarrollo económico de los pueblos originarios hacen que

el contacto con la cultura mestiza y occidental sea todavía muy confuso. El Estado ha reducido su presupuesto para atender las demandas sociales de la población indígena y la migración ha implicado que las mujeres mazahuas abandonen sus comunidades, provocando la pérdida de las identidades propias de sus pueblos. Esto les impone una vida de aislamiento y pobreza, y se vuelven vulnerables y víctimas de malos tratos y abusos por parte de las autoridades y la población mestiza (Oehmichen Bazán, 2005, p.144). El desplazamiento forzado de las comunidades indígenas provoca grave daño tanto para ellas -porque pierden su identidad y su cultura además de que son discriminadas en las ciudades- como para la cultura nacional.

Como se aprecia, siglos de negación y marginación han propiciado un desconocimiento casi total de las culturas originarias de nuestro país. Cuando se decidió de nueva cuenta usar la escuela como medio de unificación cultural, no se sabía qué criterio utilizar para definir a las y los educandos: "...se preguntaban si lo que distinguía realmente a un indígena eran sus características lingüísticas, otras expresiones culturales como religión, instrucción, ocupación, vestimenta, su manera de producir, o bien sus rasgos físicos" (Loyo, 2003, p. 168). Desafortunadamente estas dificultades permanecen casi un siglo después. Las cifras mencionadas al principio de este apartado son un reflejo de ello y denotan el problema que se enfrenta: se desconoce ahora, como entonces, la cantidad precisa de población a atender.

Ante dicho desconocimiento existieron dos posturas principales acerca de las medidas a tomar. Por un lado, se pensó que la población indígena era un problema que debían resolver los blancos y los mestizos; por el otro, se consideró que el indígena debía ser asimilado y adaptado a la civilización occidental y europea, incuestionablemente superior. Esto no beneficiaba al indígena pero sí buscaba homogeneizar culturalmente a la población imponiendo valores de la cultura occidental; el filósofo y educador José Vasconcelos fue el mejor exponente de los llamados "integracionistas" (Bonfil Batalla, 2010, p. 168 y 169).

1.3. La cotidianidad de la mujer mazahua en el México contemporáneo

La Ciudad de México es un crisol de la diversidad cultural; es posible observar en sus calles las diferentes identidades étnicas que conforman la sociedad mexicana. Sin embargo, de entre los diferentes pueblos originarios que habitan esta zona, los indígenas mazahuas son quizá uno de los grupos más numerosos y fáciles de identificar.

En el desarrollo de nuevos esquemas de integración social, la presencia de las mujeres indígenas da lugar a comportamientos de forma subrepticia y callada, y otras veces abierta y desafiante. Ellas son emblemas de los derechos indígenas en las ciudades: utilizan su visibilidad étnica para luchar por sus derechos frente a las instituciones del Estado, comparten condiciones de exclusión y pobreza con otros indígenas que no son de su comunidad, y crean resistencia ante los prejuicios y discriminación de los ciudadanos.

La migración femenina a la ciudad y su incorporación a ocupaciones distintas del trabajo doméstico han modificado la contribución económica que las mazahuas hacen al sostenimiento de sus hogares. Este es un elemento trascendental pues, tradicionalmente, la tenencia de la tierra y la sucesión de bienes por vía patrilineal las excluía de la posesión de recursos y limitaba sus ámbitos de decisión en sus lugares de origen. En la actualidad, la mujer mazahua tiene un papel relevante en los ámbitos familiares, sociales y económicos; dentro de su comunidad la rutina tradicional comienza a las cinco de la mañana para preparar el desayuno de su familia antes de que salga el sol, luego debe preparar el nixtamal y echar las tortillas al comal. Ella siempre tiene doble labor: labrar la tierra y atender a los hijos; por la tarde, en sus ratos libres, se dedica al tejido y al bordado de textiles que luce en las fiestas y que dona a la parroquia local o comercia el fin de semana en el mercado. En la ciudad ellas ganan cierta independencia económica y logran una relación de género más igualitaria, pues pasan la mayor parte del día fuera del hogar y manejan los recursos económicos que obtienen con su trabajo.



Enhebrado que las mujeres mazahuas realizan en sus telares.
Imagen retomada de Carmona Romaní (2005).
Fotografía de: Celia Carmona Romaní y René Ortiz Tapia.

La ciudad contribuye a que las mujeres mazahuas generen nuevas formas para relacionarse entre sí y con los varones de sus grupos de pertenencia. Ellas prefieren congregarse en comunidades de miembros con su mismo origen; estos sitios no escapan al entorno de exclusión con mote infamantes como “la marranera”, sector de origen mazahua ubicado entre las colonias Paseos de Taxqueña y Campestre Churubusco, en el sur de la Ciudad de México. Las personas residentes en este sector viven en un espacio delimitado dentro de casas de autoconstrucción con andadores muy reducidos que separan cada una de las manzanas; su actividad comercial -un tanto desorganizada- está integrada en la misma colonia y sus festejos terminan con peleas entre ellos mismos; estas personas suelen sentirse acosadas y marginadas a partir de su interacción con otros habitantes de la ciudad, por lo que su proceder es agresivo; su trabajo es esporádico y, por lo general, se dedican al pequeño comercio.



“La marranera”

Este asentamiento lleva por nombre oficial: Santa Martha del Sur. Está ubicado en la alcaldía Coyoacán, y fue otorgado por el presidente Luis Echeverría para asegurar votaciones en pro de su partido en la década de los setenta, y para integrar a una parte de la población mazahua en un sector particular. Imagen retomada de Google Maps, 2021.

Muchos de los problemas que viven las mazahuas en la ciudad se originan no solo por ser mujeres sino por ser indígenas. Al igual que los hombres de sus grupos de pertenencia, ellas están sujetas a procesos de clasificación social que implican una constante valoración de los atributos que las identifican y definen ante los otros en situación de marginalidad social. Las mujeres mazahuas están más expuestas a sufrir violaciones y acoso sexual pues con frecuencia ignoran sus derechos o por vergüenza no denuncian este tipo de delitos; las vivencias y la marginalidad de estas mujeres se marcan en las diferentes líneas y aspectos de su rostro, lo que permite crear imágenes con mucha riqueza expresiva.

CAPÍTULO 2

MORFOLOGÍA Y ANATOMÍA DE LA MUJER MAZAHUA

La migración indígena hacia el centro histórico de la Ciudad de México modifica la actitud inicial de esperanza con la que el sujeto llega a la capital, en una lucha por la supervivencia. Son bien conocidos los frecuentes conflictos que se generan a diario en el Zócalo y la resolución de estos puede encontrarse en las políticas de inclusión, es decir, en asumir la interculturalidad y la multiculturalidad como una integración a nuevas relaciones políticas, económicas y culturales. La migrante indígena endurece su proceder ante el impacto de la ciudad, situación que se refleja en su rostro; con el transcurso del tiempo, las coincidencias en su gesto logran transformar sus características morfológicas.

El rostro es la primera imagen que perciben nuestros sentidos desde el nacimiento; refleja emociones en una situación biomecánica donde los músculos ubicados en la palanca ósea modifican la cara. Su percepción cambia según la época que se vive, ya que la persona desarrolla tendencias que responden a su realidad como si el rostro fuera el espejo de su alma, comunicando sus vivencias con el gesto. Los artistas lo tomamos como una metáfora expresiva para transmitir significados y mimetizar expresiones, gestos y actitudes: lo imitamos y lo trivializamos llevándolo a un dibujo virtual; la expresión es, pues, la interacción de la forma y el movimiento que surge de una dialéctica.

Siendo la cabeza y el rostro los símbolos más distintivos del individuo, la identidad de cada persona se manifiesta en signos variables y permanentes. La cabeza y el cuello están compuestos por varios músculos que dan movilidad y expresividad al rostro; de acuerdo con Graaff (1999), el carácter de la expresión se marca por el músculo frontal, el occipital, el superciliar, el orbicular de los párpados, el nasal, el orbicular de los labios, el elevador superior de los labios, el músculo cigomático, el risorio de Santorini, el triangular de los labios, el cuadrado del mentón, el mentoniano, el cutáneo del cuello y el buccinador.

La expresión facial y corporal está marcada por líneas que reflejan emociones diversas como el dolor, la reflexión o la angustia, mismas que comunican no solo las experiencias actuales sino también aquellas obtenidas a lo largo de la vida. Cada etapa vivida determina la expresión que tendrá una persona, intrínseca a las características tanto físicas como emocionales del individuo y los retos aparejados. Es por ello, por ejemplo, que los adultos mayores son más difíciles de interpretar ya que su imagen tiene menos tono muscular pero una complejidad emocional más rica.



Los rasgos del rostro son herencias que se transmiten por generaciones.
Imágenes retomadas de Carmona Romaní (2005).
Fotografías de: Celia Carmona Romaní y René Ortiz Tapia.

La cara del ser humano abarca desde el nacimiento del cabello en la parte frontal, hasta la punta de la barba que se ubica en el músculo mentoniano. La palabra *cara* proviene de la latina *faz-facies*, y se refiere a la parte visible de los objetos. María E. Rodríguez (2000, p. 153), especialista en Odontología y Ortodoncia de la Universidad de Madrid, precisa:

El rostro tiene gran valor para el conocimiento del individuo y puede ser considerado el órgano de la expresión, pues es donde mejor se reflejan los sentimientos y las emociones, incluso constituye un revelador mapa descriptivo de la personalidad y temperamento de una persona, es el reflejo de su propia identidad y el principal rasgo físico de reconocimiento social, gracias al cual es conocido, apreciado o repudiado.

La multitud de variaciones observadas en los rostros se deben principalmente a la capacidad humana de percibir cambios muy sutiles en la forma, tamaño y proporción de las partes duras y blandas, así como las diferencias de textura y color en los tejidos blandos que recubren la cara (Rodríguez, 2000). La expresión del rostro es un vehículo de comunicación donde se interpretan los distintos signos de apariencia y las siguientes tipologías:

- Horizontalidad: sinónimo de equilibrio físico-emocional.
- Tensión de carácter expansivo, movimiento hacia afuera: propio de individuos alegres y abiertos.
- Proyección hacia la tierra: expresión abatida y movimientos tristes.
- Marcado por la verticalidad: son personas contrarias al equilibrio.

En la expresión de las emociones se aprecia el gesto como un problema biomecánico debido a que los cambios que se perciben en el rostro son resultado de las contracciones musculares provocadas por los impulsos nerviosos; cuando estos movimientos se repiten constantemente o persiste tensión en los músculos involucrados, el rostro se modifica o transforma. En comparación con las personas jóvenes y como mencionamos anteriormente, la faz de las personas mayores pierde su tono muscular y las líneas de expresión se vuelven más profundas.

2.1. La importancia de la morfología facial

Monika Matschnig (2011), especialista en lenguaje corporal, afirma que las investigaciones científicas han concluido que la personalidad de los seres humanos se conforma tanto por determinaciones genéticas como por los condicionamientos sociales. Para interpretar las distintas expresiones en un rostro es necesario el desarrollo de la sensibilidad para percibir el hecho expresivo, dentro de la complejidad que este pudiera tener. Para ello, es necesaria la práctica y destinar un tiempo para realizar observaciones que permitan afinar la técnica empleada y la intuición, y así decodificar las señales impresas en la faz.

La expresión es la interacción de la forma y del movimiento propio, tanto de la anatomía como de la fisiología del rostro. Lo expresivo y su interpretación surgen de un proceso dialéctico entre el sujeto y el intérprete, para lo cual se han originado dos tipos de signos:

- a) Permanentes: aquellos que muestran algunas constantes, como la edad, el género y la identidad étnica.
- b) Variables: se refieren a aquellos que se adquieren por el contacto social, como la diversidad cultural, los criterios genéricos y la apariencia.

Mientras estamos vivos, los individuos adquirimos variantes en nuestra expresión: apariencia que va ganando tiempo y perdiendo corporeidad en esa dualidad de la vida. Todo aquello que brilla también posee una sombra, un lado oscuro, incluyendo la apariencia humana, ya que esta sufre una transformación hasta perder la expresión y sumarse a una imagen a la que todos llegamos en vida y en silencio.

Matschnig (2011) señala que hay cuatro tipos básicos de personalidad: el hacedor, el sentimental, el realista y el visionario. Aunque la autora está convencida de que no hay tipos puros sino mezclas de ellos con base en los cuales los individuos actúan dependiendo de la situación, alguno de estos tipos de

personalidad siempre predominará por encima de los demás, ya que cuenta con características físicas propias tanto faciales como corporales por las cuales es posible identificarlo. Se reitera que, usualmente, las personas tienen características mezcladas lo que permite intuir la complejidad en las personalidades resultantes y descifrar al individuo bajo la subjetividad en la expresión del rostro.

Para captar las motivaciones del sujeto es necesario observar el rostro, considerando su lugar de origen, su grupo étnico y su historia de vida. La Teoría de Le Senne plantea tres tipos caracterológicos como punto de partida para el estudio de la conducta del ser humano a través del rostro: la emotividad, la actividad y la resonancia. A partir de ellos se trabaja con particularidades de la personalidad, mismas que están basadas en la dicotomía de sujetos primarios y secundarios.

La fisonomía es el aspecto particular del rostro de una persona y resultado del fenotipo o conjunto de caracteres hereditarios. Los rasgos representativos de la sociedad mexicana se resumen -en su mayoría- como: tez morena, ojos medianos -generalmente de color café-, cejas regulares, nariz mediana, boca mediana, cara ancha (braquicéfala o cuando el ancho es aproximadamente la misma proporción que el largo), cara alargada (dolicocefala o cuando la anchura es menor que el largo), cara media (mesocéfala o cuando existe un óvalo de rostro bien proporcionado), cabello lacio y oscuro.

2.2. Las determinaciones antropométricas y el perfil biológico psicológico de los mazahuas

La gente que habita y transita en la Ciudad de México tiene semejanzas relativas en cuanto a su actitud, ya que muchos de ellos llevan en los genes la herencia mexicana: etnia lo suficientemente astuta y ambiciosa para competir dentro del marco regional por nuevas demandas y mejores oportunidades, tanto que

dichos pueblos originarios aún habitan en el territorio de México (Matschnig, 2011). Ellos buscan ser incluidos en actividades de producción global y no podemos soslayar el mestizaje con otras identidades étnicas como la africana, la europea y la asiática, las cuales también han dejado huellas palpables en la población.

A partir del estudio de los distintos elementos que identifican en el ámbito biológico a los indígenas mazahuas, es posible describir lo siguiente:

- Existe una frecuencia muy elevada del grupo sanguíneo O y una presencia muy reducida del factor Rh negativo.
- Hay una frecuencia muy elevada en los dermatoglifos de presillas y relativamente elevada de torbellinos (40% en el género masculino), que se traducen en un índice de intensidad de la huella dactilar con un patrón superior a 13 líneas (presillas) marcadas en las yemas de los dedos.
- Existe una presencia significativa de dicrómatas (tipo de daltonismo).
- Antropométricamente, los mazahuas poseen los siguientes rasgos: cráneos braquicéfalos con la misma proporción tanto de alto como de ancho; nariz cóncava recta con punta roma y pequeña; boca regular; cabello lacio y oscuro -en el caso de la mujer generalmente es largo-; tez de color rojizo a moreno claro.
- Además de contar con todas las particularidades del fenotipo, la mujer mazahua presenta rasgos especiales distintos a los del hombre como la obesidad androide, es decir, una marcada adiposidad en la parte superior del tronco (que está más desarrollada) sobre todo en la zona dorsal y ventral, así como extremidades superiores con mayor tono muscular. Estas características se conforman debido a la carga extraordinaria de tareas que recaen sobre ella en el marco de su organización social (tareas domésticas, agrícolas, atención de la crianza de los hijos y, en las épocas recientes, ejercicio del comercio).



Fotografías del entorno mazahua donde se combinan elementos de la naturaleza.
Fotografía de: Ratzel Hernández.

Estos datos muestran la composición genética de los mazahuas, grupo de individuos que mantienen un alto grado de características ancestrales aunque con un porcentaje pequeño de incorporación de elementos hereditarios ajenos (Gutiérrez, 2016). Una descripción antropométrica del rostro femenino de la identidad étnica mazahua se complementa con las diferentes expresiones logradas a partir de la dinámica muscular, teniendo como elemento fundamental a los músculos del rostro. De igual modo, las características somáticas de los mazahuas, específicamente de las poblaciones de San Felipe del Progreso y el Oro en el Estado de México, nos muestran lo siguiente:

- En esta zona hay una población con un índice significativo de adiposidad.
- El desarrollo de la masa ósea es notable y se aprecia en la anchura del codo de los individuos.
- Las mujeres presentan una mayor acumulación de grasa subcutánea con curvas ascendentes con mayor perímetro muscular en comparación con los hombres, aparentemente debido a la sobrecarga de obligaciones sociales.
- Después de los 12 años, se evidencia que la acumulación de grasa en la mujer y en los hombres disminuye significativamente, por lo cual soportan de mejor manera las agresiones ambientales.
- El mazahua es generalmente de baja estatura (un promedio de 160 centímetros). Como resultado de cierto grado de mestizaje, los individuos que viven en la Ciudad de México presentan una mayor talla y altura del tronco.
- Un aspecto importante es que, desde la época prehispánica hasta nuestros días, los valores antropométricos de la población mazahua han permanecido casi inalterados.

En la población mazahua encontramos características psicosociales específicas: son un grupo étnico que se fue conformando de acuerdo con sus costumbres y mitos, y con sus necesidades básicas como su alimentación y

vestimenta; son silenciosos y de aspecto melancólico; madrugadores pero duermen temprano; se tiene la percepción común de que el mazahua es desconfiado y vengativo, sobre todo con los mestizos. A los mazahuas la naturaleza les da elementos para construir un sentido de pertenencia hasta donde su vista alcanza.

2.3. El rostro estereotipado de la mujer mazahua

En la Ciudad de México la importación de cultura y modas extranjeras han facilitado la asunción de una identidad que prescinde de los rasgos autóctonos mexicanos. En vista de ello, es necesario retomar las características auténticas de la imagen del mexicano para elaborar una reconstrucción fisonómica referente a nuestra identidad, a las etnias originarias y a los rostros de México, y así entender y apreciar el rico contexto en el que vivimos y donde existe el mestizaje.

Ciertamente podemos decir que antes de la Revolución Mexicana, las referencias al tema indígena eran difusas. Sin embargo a mediados del siglo XIX surgió una idealización de lo indígena con la literatura del Romanticismo, específicamente con Manuel Altamirano quien en obras como *El zarco* identificó a los personajes buenos como indígenas y a los malos como de raza blanca. La deuda de la Revolución con el campesinado -indígena casi en su totalidad- buscó ser saldada con la obra del pintor mexicano, Diego Rivera, y estuvo inspirada en las expresiones populares y en una interpretación de las distintas etnias de nuestro país.

Samuel Ramos (1986) estableció que la crisis de la Revolución de la segunda década del siglo XX determinó la necesidad de crear una conciencia nacional con una personalidad propia. A su regreso de Europa, Diego Rivera encontró como fuente interpretativa de nuestra nacionalidad al indígena y la utilizó para reivindicar ese mundo antes ignorado y despreciado. La intención de Rivera fue poner su propuesta artística al servicio de la justicia para distintos pueblos

originarios de México; su formación lo orilló a buscar un equilibrio entre lo real y las necesidades de composición y aplicó normas racionales en el ordenamiento de la fantasía y la emoción. Dados los determinantes contextuales que correspondían a sus dimensiones de espacio y tiempo, él plasmó de manera idealizada los rasgos de los distintos grupos étnicos mexicanos, como una construcción simbólica y cultural.

Frente a los murales de Diego Rivera observé que los rostros de algunas mujeres indígenas fueron trabajados a partir de un círculo³. Aunque las proporciones resultan aniñadas y pareciera que el macizo facial no se desplaza, en realidad sí lo hace; las figuras femeninas no tienen un cuello perceptible, característica observable en las mujeres mazahuas. Si bien todavía es posible encontrar estas características en las comunidades étnicas de la Ciudad de México -pues la mujer mazahua tiene el rostro mesocéfalo o de proporción regular, es decir, entre braquicéfalo y dolicocefalo-, es preciso recalcar que la imagen plasmada por el pintor respondió a la ideología del momento histórico en que vivió, y ya no corresponde a la realidad ni a las consideraciones filosóficas del siglo XXI.

El problema con la mujer indígena creada por Diego Rivera es que, dada su reproducción, se han generado imágenes diversas que los artistas y diseñadores siguen duplicando aún en la actualidad. La postproducción del trabajo artístico de Rivera ha despojado, muy probablemente con fines de armonía estética, cualquier

³ Diego Rivera recurrió constantemente a una mujer de origen indígena como modelo: Luz Jiménez. Ella apeló a todas esas mujeres que a través de los años llevaron consigo sus raíces étnicas y cuyo origen estuvo en la creación de alianzas antes de la Colonia. Jiménez identificó a sus antepasados como chichimecas, quienes se asentaron en Milpa Alta. Diego Rivera la plasmó en su obra mural de la Secretaría de Educación Pública como “la maestra rural”. Otros artistas de la Escuela Mexicana de Pintura también tomaron su imagen como modelo: Jean Charlot, Fernando Leal (en su obra “La escala de la vida” en la Secretaría de Salubridad y Asistencia de México, SSA), David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco (con su obra “Cortés y Malitzin” en el Antiguo Colegio de San Ildefonso).

Existen dos libros que dan fe de la existencia de la indígena, Luz Jiménez, cuya imagen fue plasmada en infinidad de obras:

- INBA, CONACULTA. (2000). Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965 [libro-catálogo]. CONACULTA/INBA/Casa estudio Diego Rivera y Frida Khalo.
- Horcasitas, F. (2019). De Porfirio Díaz a Zapata, Memoria náhuatl de Milpa Alta. IJ-UNAM.

elemento de realidad, borrando las características físicas reales de la mujer indígena -en las que se refleja su experiencia de vida-, y sus características psicológicas adoptadas a partir de las experiencias, emociones y vivencias, mismas que constituyen su morfotipo o apariencia externa.

De acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española, la palabra *estereotipo* significa “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. El rostro de la mujer indígena de Diego Rivera fue convertido en estereotipo, ya que los artistas, diseñadores y artesanos se basaron en los rasgos que el guanajuatense interpretó en la mujer mazahua y copiaron todas las características que se le atribuyen al indígena. Al esquematizar la imagen de la mujer mazahua y hacerla reproducible, la convirtieron en un cliché, mismo que integraron a un contexto contemporáneo con buen tino pues el rostro añado, sus trenzas con listones de colores y su vestimenta original se convirtieron en un elemento visualmente atractivo. Al ser reproducible, el cliché cumple una función que integra identidad, cultura y armonía; la esquematización que diversos artistas mexicanos realizaron de la mazahua envuelve -de cierta manera- la idiosincrasia del mexicano.

En un mundo globalizado donde la movilidad es cada vez mayor en cualquier lugar del mundo, se puede identificar el origen de la imagen mazahua. De esta forma apareció la muñeca Lele como ícono cultural: surgida en plena época colonial como resultado del encuentro y mezcla entre las culturas mazahuas, otomí y española. Se cree que en sus inicios era moldeada en barro para ser utilizada con fines religiosos.



Muñeca Lele en Madrid, España (2019).
Fotografía retomada de: <https://mxcity.mx/>



Imagen sintetizada de la mujer mazahua realizada por ellas mismas,
con telas y listones de colores, y que han traspasado fronteras.
Estas muñecas se pueden encontrar en venta en las calles de la región
centro de la Ciudad de México como representación de la cultura mexicana,
y son vendidas como artesanía.
Fotografías realizadas por Silvia Rodríguez Rubio

CAPÍTULO 3

LA MUJER MAZAHUA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

La mujer indígena y su entorno han sido un elemento importante a plasmar entre los artistas mexicanos, considerando su fisonomía, postura, constitución antropométrica y apariencia. Por ello, en el presente capítulo revisamos cómo diversos artistas plásticos han abordado el tema particularmente dentro de las expresiones artísticas del siglo XX. En este terreno también es determinante la producción de trabajos que realizan únicamente las mujeres desde su comunidad como una herencia transmitida generacionalmente; ellas crean diferentes expresiones de una naturaleza que les pertenece y donde estructuran las imágenes bajo la observación y esquematización de la forma, provocando que el aspecto biológico se intrinque con sus bordados textiles.





Mercado de Artesanías mazahuas en Valle de Bravo, Estado de México.
Fotografía de: Ratzel Hernández.

3.1. La conciencia nacional en la obra de Diego Rivera

Después de la Revolución Mexicana, la población mestiza se apropió del pasado prehispánico; la finalidad no fue la reivindicación de la cultura mesoamericana -marginada y excluida desde la época de la colonización española-, sino la justificación de la necesidad por lograr la homogeneidad de la nacionalidad mexicana en torno a un proyecto económico de tipo industrial. Esto significaba la intención por destruir a las comunidades indígenas y su apropiación cultural.

Diego Rivera estuvo en Europa de 1907 a 1921 gracias a una beca otorgada por el gobierno de México; el afortunado guanajuatense vivió intensamente la experiencia y participó en lo más encendido de la búsqueda de las artes visuales. De manera brusca se adhirió a las insurgencias capitales de la

Escuela de París⁴, donde convivió con Picasso, Modigliani y Lipschitz. Allí también adquirió los cimientos definitivos para su formación y afianzó su sensibilidad artística, social y política; de manera ávida testimonió la crisis del sistema político y social de occidente que se manifestó con la Segunda Guerra Mundial, y alternó con artistas de nacionalidades diversas, así como con los revolucionarios rusos.

Su acercamiento con la obra de los primitivos renacentistas en Italia le dio a Rivera la clave de cómo penetrar en las profundidades de lo nacional; su viaje (realizado de 1920 a 1921) lo hizo madurar y lo fortaleció para consagrarse en el camino que intuía. Rivera aceptó que este contacto con los pintores del Renacimiento determinó la técnica y el aspecto que su interpretación artística de la Revolución Mexicana tendría: grandes murales al fresco. Pero mientras Rivera se encontraba con los pintores más eminentes, México transitaba por la fase más cruenta, caótica, convulsiva y popular, de una transformación que aspiraba a llevar al país a una época nueva. Es probable que, a pesar de estar lejos, este movimiento generara en Rivera sentimientos profundos que lo llevaron a reencontrarse con su tierra en julio de 1921. La experiencia obtenida lo orientó y lo definió en obras y esfuerzos tanto artísticos como políticos.

En esa época, y como consecuencia de la Revolución Mexicana, los estudiantes de la Academia de San Carlos tomaron paulatinamente una actitud política más participativa e insertaron su producción artística en ese contexto. Así, surgió el muralismo con el fin de articular el arte con la política y romper con los mitos academicistas burgueses; de este modo, cuando Vasconcelos encaró el proyecto de la Secretaría de Educación Pública, encargó la realización de los murales del nuevo edificio a un grupo de pintores revolucionarios que desde 1910 lo habían solicitado: Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma y Dr. Atl.

⁴ Las primeras décadas del siglo XX constituyeron la época más sobresaliente de la Escuela de París cuyas postrimerías pueden fijarse, sin mayor arbitrariedad, en torno a 1937, año en que Picasso pintó su obra *Guernica*.

A fines de 1919, Diego Rivera era maestro de dibujo de uno de los hijos de Alberto J. Pani. El pintor externó al entonces embajador de México en Francia, su deseo por regresar al país y colaborar al proyecto posrevolucionario con su obra; el embajador se ofreció como intermediario con José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México (UNAM), para que ese sueño se hiciera realidad. En un primer acercamiento, el rector le hizo llegar dos mil pesos a Rivera para que emprendiera un viaje de estudio por Francia e Italia, y volviera a México como parte de ese apoyo (Rivera Marín, 1993).

El retorno de Diego Rivera a México tuvo como artífice a José Vasconcelos⁵, quien era un pensador visionario que estaba consciente que la función de la Secretaría de Educación Pública (SEP) era consolidar a los habitantes del país en una sociedad volcada hacia la universalización cultural, es decir, educar con base en la cultura occidental para sostener un proyecto económico al estilo europeo. La alfabetización, la adopción del español como lengua nacional única y el acceso a la vanguardia cultural fueron sus estrategias educativas para desaparecer las divisiones que persistían en la sociedad mexicana. Las distintas visiones, problemas y aspiraciones que habían confluído en la lucha debían unificarse para lograr la estabilidad política y con ello, alcanzar el tan ansiado crecimiento económico. La SEP debía alinearse a esta identidad no solo en la educación, sino también en la construcción de su sede.

A pesar de la confianza que José Vasconcelos tenía en Diego Rivera, no le concedió encargos murales de inmediato, sino que lo nombró consultor y dibujante del Departamento de Bibliotecas, donde realizó pequeñas tareas de ilustración. Posiblemente quería comprobar que el enfoque del guanajuatense coincidía con lo

⁵ José Vasconcelos fue el mejor exponente de la política de incorporación del indígena a la vida nacional; sin embargo, esta posición ideológica era ambivalente pues admitía y negaba al indígena simultáneamente. Por una parte reconocía su aportación a la vida nacional pero también le negaba el derecho a conservar su cultura, pues eso detenía el crecimiento nacional. Para el intelectual oaxaqueño “incorporar al indio” significaba hispanizarlo. La historiadora Engracia Loyo (2003, p. 168-169) insiste sobre el punto: “Aunque, de manera ideal, el filósofo pensaba que todas las razas debían coexistir, resultaba evidente su intención de que los mexicanos absorbieran a los indígenas. Así se consolidaba una sociedad con formación europea” (Bonfil Batalla, 2010, p. 169); estas contradicciones permearon el criterio que siguió en toda la obra mural que encargó.

que él buscaba, es decir, con una obra de carácter didáctico y universal aunque centrada en la cultura popular mexicana. Quizá Vasconcelos percibía que la idea de un “nuevo arte” debía formarse en Rivera y coincidir con el entendimiento inicial entre ellos (Rivera Marín, 1993, p. 153). A fines de noviembre de 1921 y siendo Secretario de Educación Pública, Vasconcelos invitó a Rivera para acompañarlo a un viaje por Yucatán. Estos periplos tenían la intención de que el pintor -que había estado fuera de México por tanto tiempo- se familiarizara con la realidad nacional; finalmente, Rivera lo convenció de otorgarle el encargo de su primer mural: “La Creación”, realizado a la encáustica en el anfiteatro Simón Bolívar, en lo que actualmente es el Museo de San Ildefonso en la Ciudad de México (Rivera Marín, 1993). Adicionalmente, Vasconcelos le financió un viaje por el Istmo de Tehuantepec, con el objetivo de que el pintor reflejara esa realidad en las obras que haría posteriormente. El impacto que este recorrido dejó en el muralista fue determinante, pues a partir de ello desarrolló el retrato del rostro indígena -principalmente mazahuas- que puebla todos los trabajos que pintó, así como una parte de su obra de caballete.

Pronto se tomó la decisión que el rostro indígena y la cultura mesoamericana aparecerían en los grandes murales y, a manera de libros, enseñarían y se identificarían con las masas que no sabían leer ni escribir, y que eran mayoritariamente indígenas. Si bien Vasconcelos pensó que los murales debían ofrecer una visión universal del arte, esta debía estar cimentada en las dimensiones sociales y políticas del México posrevolucionario. Las figuras femeninas, así como el tratamiento del color y la técnica, son similares a las obras del Renacimiento que Rivera había estudiado en Italia antes de regresar a México, esto no coincidía con la idea que el Secretario de Educación tenía de las obras que deberían integrarse en los murales pues presionó para que la obra mural solicitada al guanajuatense se alejara de su estética europeizante.

Las mujeres indígenas de Rivera obtuvieron tal complejidad que mientras acarician con ternura las cabezas de sus hijos, simultáneamente empuñan las

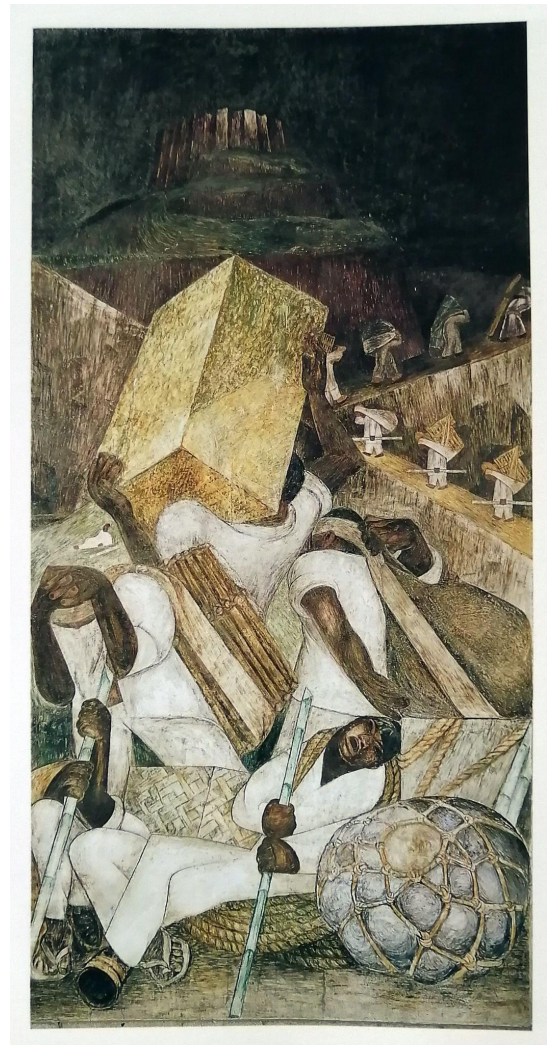
armas para la guerra. Si bien es innegable la belleza de estas mujeres, no se puede obviar que quizá la mayor parte de ellas son mazahuas por la redondez del cráneo; esta suposición cabe toda vez que los indígenas mazahuas, debido a la cercanía que sus zonas de asentamiento tienen con la Ciudad de México, ya poblaban el entorno urbano y el centro histórico donde Rivera ejecutó una buena parte de sus murales.

Muy probablemente la construcción de esta idealización estuvo influida por el pensamiento de Vasconcelos puesto que se inspira en lo indígena, pero no es lo indígena. A pesar de esta observación, es evidente que uno de los grandes aciertos de la pintura mural de Diego Rivera fue la propuesta donde recupera el México mayoritario; para ello privilegia al indio y desatiende a lo virreinal con una convicción antihispánica. De este modo, esos rostros idealizados se dan cita en diferentes espacios donde conviven y son apropiados; los murales sintetizan la creación de una identidad nacionalista que da forma a un cuerpo colectivo propio.

Engracia Loyo opina que la elección de Diego Rivera como parte del grupo de artistas que darían imagen a los planteamientos educativos y filosóficos ya señalados de José Vasconcelos, resultó la más adecuada. Su velocidad de trabajo y su mixtura entre lo europeo -que representaba las concepciones ideológicas de Rivera⁶- y lo indígena permitieron que la mayor parte de la obra mural de la Secretaría de Educación Pública quedara en sus manos. No obstante que el Sindicato Técnico de Obreros, Pintores y Escultores, había encomendado algunos tableros de la SEP a Jean Charlot (pintor francés que se adhirió al movimiento muralista de México), a Amado de la Cueva y a Xavier Guerrero, Diego acaparó con su fuerza productiva y absorbió el resto de la obra: 239 tableros que abarcaron una superficie de mil 585 metros cuadrados (Krauze, 2003); estas obras fueron realizadas entre 1923 y 1928 (Coronel Rivera, 2003).

⁶ Al respecto cabe señalar su afición al estudio de lo hermético, sobre todo de la teosofía de Helena Blavatsky y de la masonería, influencias ya estudiadas por el historiador y crítico Renato González Mello.

Rivera se había opuesto a la decisión de incluir a Charlot, a de la Cueva y a Guerrero, por considerar que la multiplicidad de estilos y concepciones perjudicaba la unidad del conjunto. Aun así, se asignaron cuatro paneles en los que dos fueron para Jean Charlot y dos para Amado de la Cueva; Xavier Guerrero, por su parte, realizó algunas pinturas en los dinteles (sobrepuestas) de las puertas de la SEP. Efectivamente la diferencia entre estos murales y los de Diego Rivera es notoria.



"La lavandera" y "Los cargadores", paneles creados por Jean Charlot.



“Los Santiagos” y “El torito”, paneles creados por Amado de la Cueva.



Pintura mural de Xavier Guerrero.

De acuerdo con Enrique Krauze, la Revolución Mexicana fue la doctrina filosófica que sirvió de base a la obra de Rivera ya que fue interpretada con una carga de idealismo social y materialismo histórico. Su adherencia al *trotskismo* provocó que Siqueiros lo juzgara con saña en el artículo “Rivera’s counter-revolutionary road” en la Revista *New Masses* publicada en Nueva York el 29 de mayo de 1934. Después de tacharlo de *snob*, folklorista, indigenista, arqueologista y chauvinista, le recriminó haberse sometido al gobierno-patrón del trabajo mural, haber idealizado al indio y al campesino, prestarse al flujo de la demagogia oficial y no haber comprendido que la pintura mural llevaba de cualquier manera a un peligroso oportunismo pues la auténtica revolucionaria pertenecía a la sociedad del futuro.

A pesar de la opinión de Siqueiros, Diego Rivera creó las primeras obras murales que han identificado a México en el arte moderno, y que incluyen aspectos de la vida mexicana, su gente, sus colores, sus formas, su pasado prehispánico, sus ambiciones y esperanzas del pueblo en busca de una mejor existencia.

Para Luis Cardoza y Aragón, la obra de Diego Rivera en el edificio de la SEP estaba fuertemente influida por el arte de las vanguardias de principios del siglo XX; comparó con Gauguin su gusto por lo indígena, los desnudos y la exuberante vegetación, así como el color de la tez y las proporciones de las tahitianas con nuestras indígenas (Echegaray, 2003). Cardoza y Aragón afirmó que el redescubrimiento de lo popular, lo indígena y lo precortesiano se relaciona con el gusto europeo de principios del siglo XX por las artes africanas y polinesias: “A Rivera, posiblemente, por su idoneidad visual y conceptual, por tales lecciones europeas, lo cautivaron las milenarias artes indígenas, hoy universalmente admiradas” (Echegaray, 2003, p. 175). Abundando sobre ello, Echegaray cita a Octavio Paz: “El arte moderno en occidente, que nos ha enseñado a ver lo mismo una máscara negra que un fetiche polinesio, nos abrió el camino para comprender el arte antiguo de México” (Echegaray, 2003, p. 176). Luis Cardoza y Aragón

insistió en que los murales de Rivera guardaban tanto elementos prehispánicos como la noción de la proporción del arte de principios del siglo XX.

Sin embargo, no todas las opiniones acerca de la obra mural de Rivera han sido positivas. Al respecto, destaca la opinión de D. H. Lawrence (2000, p. 54) vertida en su obra *La serpiente emplumada* y que coincide en cierto sentido con algunos aspectos ya señalados:

El artista tenía gran fuerza. Pero su obra estaba inspirada por el odio. En los frescos advertía simpatía por el indio, pero desde el punto de vista ideal y social, no el impulso generoso de la sangre. Aquellas figuras planas de indios eran símbolos de un socialismo moderno y de la anarquía. Los aprovechaban para esto.

Es importante no dejar de lado que la imagen propuesta por Diego Rivera para la mujer indígena mexicana se inscribe en el marco de las opiniones de la época: aunque se hablaba de la trascendencia de la huella indígena en nuestro país, una de las finalidades del proyecto vasconceliano de alfabetización y educación para adultos en zonas rurales era justamente la consolidación de una identidad nacional única. La base de ella sería la unidad lingüística en lengua española y la asimilación a la cultura occidental de las comunidades indígenas, aspectos que se sintetizan en la imagen del indígena de los murales de Rivera. Bajo estas circunstancias podemos ver a Diego Rivera como un hombre dotado de una inteligencia poco común y como un visionario hacia nuevas formas del entendimiento social y cultural.

3.2. La representación de indígenas en los murales de la SEP

La Revolución Mexicana estuvo conformada por un conjunto de sublevaciones y de facciones que enarbolaron diferentes luchas, las cuales consagraron el triunfo del México mestizo por encima de sus orígenes indígenas y criollos; la clase media urbana quedó al frente del proyecto nacional, fue conformada por mestizos, pero fue relegada durante el Porfiriato.

La Revolución fue vista como un corte hacia el futuro: el mestizo y su dominio fueron percibidos como la consecuencia lógica de la historia basada en un pasado indígena glorioso (Bonfil Batalla, 2010). El régimen surgido a partir de entonces se inspiró en el mundo prehispánico entendido como la base del mestizo; las imágenes indígenas idealizadas, estereotipadas, se reprodujeron una y otra vez en los murales que la Escuela Mexicana de Pintura plasmó en los edificios públicos; a pesar de esto, la reivindicación del indígena no se alcanzó y mucho menos se le incluyó en el proyecto postrevolucionario. Fue un impulso que perteneció al pasado; el presente era mestizo y se aspiraba a que se lograra la homogenización de lo mexicano (Bonfil Batalla, 2010, p. 168):

(...) lo que el México de la Revolución se propone es, por una parte, ‘redimir’ al indio, esto es, incorporarlo a la cultura nacional y a través de ella a la civilización ‘universal’ (es decir, occidental); y por otra parte, apropiarse de todos aquellos símbolos del México profundo que le permitan construir su propia imagen de país mestizo.

Las reivindicaciones ofrecidas a los indígenas estuvieron condicionadas a su inclusión en el México mestizo, es decir, a su desindianización, pues como decía José Vasconcelos: “primero son mexicanos, luego indios” (Bonfil Batalla, 2010, p. 169). Según Loyo (2003), el mismo Vasconcelos insistió en que la enseñanza del español era fundamental para su integración definitiva a México; de hecho, la Sociedad Indigenista Mexicana fue fundada en 1910 con el objetivo de estudiar las culturas indígenas para castellanizarlas y abolirlas.

Ante la crisis de la Revolución de la segunda década del siglo XX, José Vasconcelos determinó la necesidad de crear una conciencia nacional y una identidad mexicana. En palabras del intelectual, es cuando aparece el “mito del mexicano mestizo” y en un análisis metafísico le denominó “la raza cósmica”, en un supuesto combinado de europeo e indígena que supera por fusión a esos dos elementos.

La deuda de la Revolución con el campesinado indígena buscó ser saldada casi en su totalidad con la obra de Diego Rivera, quien plasmó diferentes etnias de México con un estilo colorido para formar un arte popular y original. Al mismo tiempo, el artista creó una composición simbólica y cultural, e interpretó diferentes campos como modelo de vida en una libertad de expresión de una realidad cotidiana. Dadas estas condiciones, se generalizó un movimiento a favor de la educación de los indígenas y varias entidades federativas legislaron en la materia. Pero los resultados fueron pobres: las leyes fueron letra muerta y los maestros eran escasos y con poca preparación (Loyo, 2003).

3.3. La indumentaria de la mujer mazahua como símbolo de su identidad

Las enaguas, los huaraches, el rebozo, las trenzas decoradas con listones en colores llamativos y los collares a juego con los aretes exuberantes son características que identifican a las mazahuas y que preservan sobre todo las mujeres mayores, principalmente con fines ceremoniales y a veces comerciales. Las mazahuas caminan por las calles acompasadamente ondeando sus faldas; son las de la figura pesada de torso corto y ancho a causa de las agotadoras faenas tanto domésticas como agrícolas que imponen el trajín de cargar grandes pesos durante largas distancias.

El vestido tradicional femenino es una de las más importantes preservaciones culturales de la etnia; los adornos son de origen autóctono a pesar de tener una influencia europea (Morales Sales, 1988); el traje se forma por una falda de manta blanca rematada con bordados zoomórficos o florales; encima de esa falda se ponen otras más de satín; los colores más populares son el amarillo, el rosa intenso, el morado, verde, lila o azul rey. Las enaguas, que en ocasiones se forman con hasta cuatro faldas de distintos colores, se sujetan con una faja de lana muy larga hecha a mano que se enreda varias veces alrededor de la cintura; la blusa que usa es del mismo material y color que la segunda falda o en un color contrastante. La joyería que acompaña a la vestimenta es un collar de cuentas de

papelillo con siete cuentas grandes; se completa con grandes arracadas de filigrana y cintas en las trenzas que pueden ser de color rojo, verde o guinda (Oehmichen Bazán, 2005).

Se dice que el colorido de la vestimenta mazahua tiene origen azteca. De acuerdo con las crónicas de la Conquista, los vestidos aztecas también integraban colores muy intensos y ello está registrado en los códices: penachos, taparrabos, túnicas, blusas y pulseras eran famosos por sus colores vibrantes. Asimismo, los indígenas mazahuas sostienen que estos tonos representan las flores de los campos fértiles y las plantas silvestres.

El vestido mazahua utiliza fundamentalmente colores primarios y secundarios en contraste, aunque en ocasiones emplea el mismo color en diferentes tonalidades; el intenso colorido del vestido tradicional mazahua ha generado diversas explicaciones mestizas por considerarlo natural y motivador a nuevas propuestas en el diseño textil contemporáneo. Las versiones más comunes son realizadas con retazos de telas finas que les proporcionaban los mestizos como saldos, y se las vendían muy baratas. No obstante, en las condiciones contemporáneas de acceso a las ciudades, todo parece indicar que aprenden a contrastar y/o combinar esos colores desde la influencia de su comunidad, pues el mismo esquema de uso del color se conserva aún en la ropa occidental (Morales Sales, 1988, p. 79), que usan con mayor frecuencia las y los jóvenes.

A pesar de la identificable gama de tonalidades que las mazahuas emplean, las combinaciones elegidas jamás llegan a ser desagradables al ojo. En el vestido se contrastan colores que se complementan (tres o más tonos) sin que se perciban como exagerados. Adicionalmente, entre un tono y otro hay elementos que atenúan el impacto visual como los encajes -generalmente blancos- y los rebozos en tonos grises. Existen combinaciones que son agradables a la vista, por ejemplo, el rojo junto al naranja da mayor luminosidad al primero, o el violeta

junto al verde, que los hace parecer más oscuros; en ambos casos, son combinaciones que pueden encontrarse en la naturaleza.



Vestido tradicional que la misma mujer mazahua diseña.
Imágenes retomadas de Carmona Romaní (2005).
Fotografía de: Celia Carmona Romaní y René Ortíz Tapia.

Los atuendos mazahuas se completan con cintas y prendas bordadas, como el ceñidor o cinturón. Los diseños contienen representaciones de la naturaleza, fundamentalmente animales y vegetales; las flores y las grecas aparecen al azar, para completar el adorno principal. De igual modo, en ocasiones las representaciones se repiten constantemente. En otros casos, prendas textiles conocidas como “quechquemiti”, tienen figuras geométricas y flores muy elaboradas (Morales Salas, 1988); estos bordados siguen las mismas reglas de uso del color que el resto del vestido. Cabe precisar que, como en otros grupos étnicos, la mujer es la responsable de confeccionar la vestimenta tanto femenina como masculina en su comunidad, siendo esta otra de sus funciones sociales.

3.4. La postproducción en el conocimiento ancestral

Históricamente las etnias se sostienen bajo un trabajo donde la preservación de su entorno natural está en conservar la vegetación, para lo que realizan acciones a partir de esquejes: tallos o gajos que se plantan en la tierra para multiplicarla a modo de injerto. Esto es una forma de resistencia de una cultura para preservar su simbología ante una conformación de elementos heterogéneos que aparecen en nuestra vida cotidiana. La contemporaneidad puede ser una alternativa que perturba todas las formas en las que estamos involucrados: las sociales, políticas y creativas, y que por lo general se materializan y sugieren otros posibles usos de técnicas y herramientas a nuestra disposición.

Y desde estas prácticas de postproducción, predomina la globalización en una inmensa mixtura. Aquí es donde los artistas se involucran, proponen nuevos usos para las obras, se apropian de todos los códigos de la cultura y los habitan. La instauración de procesos y prácticas permiten pasar de una cultura de consumo a una cultura de la actividad y del almacenamiento disponible de signos con prácticas de responsabilización en las formas y en el funcionamiento social. Las propuestas nutren un imaginario colectivo y los artistas las reactivan habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los *copyrights*, las marcas, los productos y las firmas. Ellos consideran a la cultura mundial como una caja de herramientas y como un espacio narrativo abierto. Las obras de arte se juzgan en función de los vínculos que se producen dentro del contexto específico en el que se debaten, porque el arte es una actividad que consiste en crear relaciones con el mundo (Bourriaud, 2009). Así es como, de una forma u otra, esos vínculos con el espacio y el tiempo se materializan.

Desde esta perspectiva se observa cómo las formas en una etnia originaria -como la mazahua- se van desdibujando para crear una lectura desde el color y obtener una solución con una base filosófica, basada en la observación *in situ* del paisaje, textura, materiales, fenotipo e iconografía que preservan. Esta experiencia

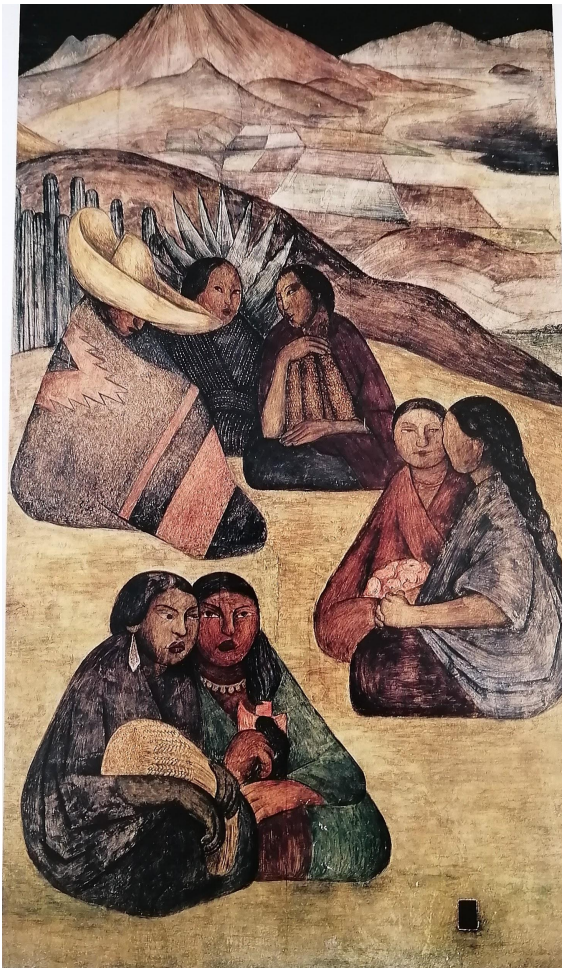
está orientada a un proceso biológico donde se desarrolla un artificio que permite procesar y analizar sus realidades para reinterpretar un concepto. Este se origina vinculando un activismo biotecnológico desde las formas de producción en el campo textil, donde las materias primas parten de una exploración de diversos métodos de manipulación especulando con materiales a través de distintos insumos. Algunos de ellos son los biopolímeros, los vegetales, los frutos y las plantas vinculados al conocimiento científico, artístico y ancestral para desarrollar nuevos materiales con uso utilitario.

3.5. La mujer mazahua en la plástica

Diego Rivera creó un estilo indígena mexicano y lo plasmó de manera idealizada como una construcción simbólica y cultural. Por su fenotipo, la mayor parte de las mujeres indígenas plasmadas en los murales de la Secretaría de Educación Pública están inspiradas en las mazahuas e incorporan características observables en ellas, como sus rostros aniñados y un cuello poco perceptible.



Rostros de etnias originarias que acuden cotidianamente al centro de la Ciudad de México.
Fotografía realizada por Silvia Rodríguez Rubio en la calle de Moneda con la calle de Seminario en el año de 2017.



La cosecha



El tianguis

Fragmentos de los murales de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública. Diego Rivera exaltó con ternura al indígena y representó a las mujeres mazahuas identificándolas a través de sus rostros. En sus frescos aplicó matices muy sutiles y los colores con mucha luminosidad y contraste. En esos murales, Rivera plasmó un lenguaje simbólico y objetivo (año 1923).

La forma triangular que parece encerrar a las mujeres que presenta en su mural “La cosecha”, guarda un equilibrio en función de sus relaciones con otras figuras geométricas, ya que el triángulo simboliza la divinidad, la armonía y la proporción. Su significación está ligada a la naturaleza; con la punta hacia arriba simboliza el fuego y el sexo masculino; con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino (Chevalier & Gheerbrant, 1999).

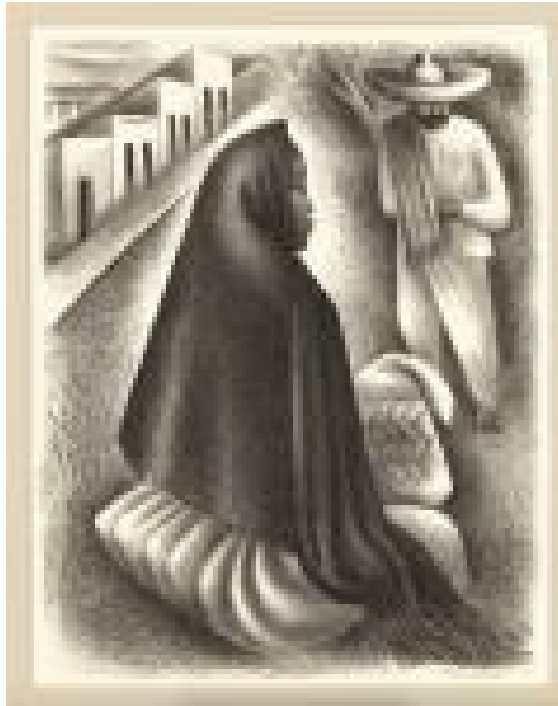


Vista y detalle de los murales de Diego Rivera en el primer patio de la SEP.
Fotografías realizadas por Silvia Rodríguez Rubio en el año de 2017.



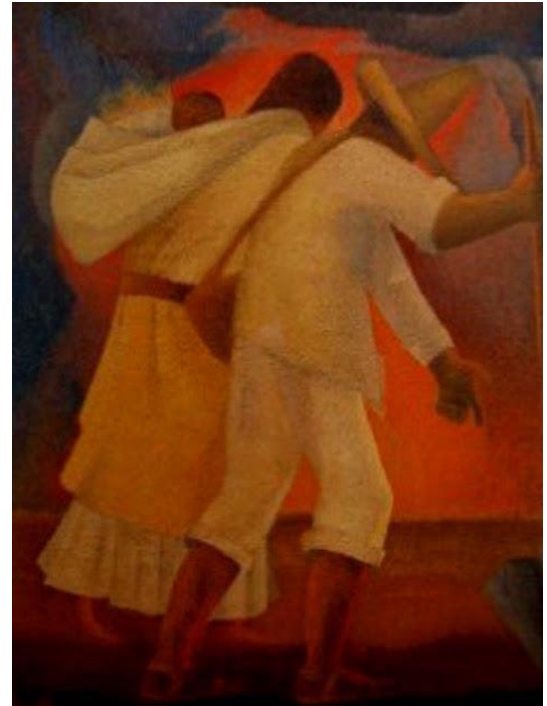
Autor: Leopoldo Méndez
Título: El Carrusel (para la película "Pueblerina")
Técnica: Grabado en linóleo.
Medida: 42x30.8cm.
Año: 1948.

De acuerdo con el escritor mexicano Rafael Carrillo Azpeitia, Leopoldo Méndez perteneció a la generación que sigue inmediatamente a la de los Tres Grandes (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros); Leopoldo se dedicó al grabado y representaba imágenes del pueblo. Carrillo Azpeitia hizo una analogía: "cuando Charles Baudelaire se refería a Daumier, con sus litografías y dibujos suscitaban ideas de color. Su lápiz contenía algo más que el negro para delimitar contornos. Hace que se adivine el color lo mismo que el pensamiento" (FCE, 1984, p. 4). Fue en esa técnica donde Méndez "descubrió la magia del blanco y del negro y de la gama de los grises"; "Leopoldo decía que los grises tenían color: que el ojo humano está acostumbrado a ver siempre color y lo crea donde no existe" (FCE, 1984, p. 4).



Autor: Miguel Covarrubias
Técnica: Litografía.
Año: 1943

En cuanto a la representación de la imagen de la mujer indígena, es notoria la referencia a la mujer mazahua, pues el tratamiento de la ropa la distingue, como son los pliegues de su falda y el indispensable rebozo, así como su postura pasiva sentada sobre sus piernas. La imagen se percibe entre fachadas de unas casas de México.



Autor: Fermín Revueltas
Título: El sembrador.
Técnica: Óleo sobre tela.
Año: 1920

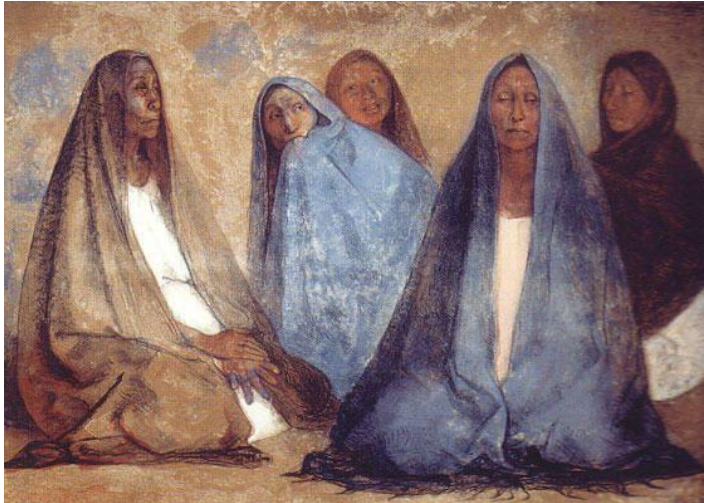
Fue un pintor con una ideología anticapitalista y arraigada a la realidad social mexicana, con una espontaneidad muy vigorosa.



Autor: Alfredo Zalce
Título: Escuelas, caminos, presas, programa y realización de los gobiernos
de Álvaro Obregón (1920-1923) y Plutarco Elías Calles (1923-1928).
Técnica: Grabado en relieve.
Medidas: 30.5 x 22 cm.
Año: 1948

Alfredo Zalce es un pilar del muralismo en México y también conservó la imagen iconográfica de la mujer indígena tratada por Diego Rivera en los murales de la SEP; Zalce es también un renovador de la gráfica mexicana.

Otros artistas de generaciones posteriores a la de Diego Rivera también fijaron su atención en el fenotipo de mujeres indígenas, como lo hizo en su momento Francisco Zúñiga. En sus esculturas, dibujos y pinturas, él realizó una serie de mujeres indígenas del sureste del país principalmente en poses en cuclillas. En su fenotipo se percibe la fortaleza de la mujer; también se observa la adiposidad desarrollada en la parte ventral y pélvica que las distingue. La forma se ha retomado y estereotipado haciéndola parte de una artesanía.



Imágenes de la obra de Francisco Zúñiga.

Otra artista que hace referencia a la mujer mazahua es Mariana Yampolsky, fotógrafa nacida en Chicago, Illinois en 1925, y nacionalizada como mexicana. Fue una de las primeras mujeres en formar parte del Taller de la Gráfica Popular y coeditora, junto con Leopoldo Méndez, de *Lo efímero y lo eterno del Arte Popular de México*.

Yampolsky fotografió realidades de la vida cotidiana y entornos de México; realizó fotografías en sus constantes visitas a los entornos de la cultura mazahua y logró la visualización de esas comunidades como el campo mexicano, el mundo indígena y retrató a la cultura popular como medio de conocimiento. Durante sus

viajes hizo una introspección para reflejar lo que veía con asombro; convivió con las etnias para -desde la empatía- identificarse con ellos y siempre privilegiar a las mujeres mazahuas por su involucramiento en la siembra, la cosecha, el cuidado de los hijos, el fomento a su cultura ancestral y su artesanía como herencia cultural entre mujeres. Yampolsky murió en mayo de 2002.



Grabado en relieve y fotografías realizadas por Mariana Yampolsky.

CAPÍTULO 4

PRODUCCIÓN PLÁSTICA

La motivación central que impulsó esta investigación fue la condición de los pueblos originarios dentro de las grandes ciudades. Este tópico aparece en virtud de una reflexión propiciada por los años de compartir con ellos el espacio del primer cuadro de la Ciudad de México, lugar en el que las y los indígenas transitan y habitan, volviéndose parte del contexto que protagonizan. Mi obra artística tiene como objetivo visibilizar esta situación y materializarla en imágenes, en un recorrido imaginario de su entorno y desde mi observación *in situ*. El rostro como símbolo de una persona, es una puerta invisible donde la imagen se transfigura sin dejar de manifestar su esencia.

En el tratamiento dibujístico sobre las placas de metal enfatizo las formas para alcanzar lo que Gombrich (1999, p.120) llama “la expresión dominante” o “la impresión original” en cada faz registrada. Las formas observadas despliegan las posibilidades de crear desde el lugar a modo de recuerdos propios y ajenos, que influyen en la integración del entorno general y recuperan los valores que emanan de una situación histórica. Este pensamiento se refuerza con la apariencia fantasmagórica que se plantea en varias de las obras propias, en las que recorro a recursos técnicos y digitales como las transparencias y veladuras; en ellas utilicé la descripción inicial que se refiere a un procedimiento expresivo para crear imágenes a partir de la selección adecuada de palabras e intervenir las formas:

- a) Prosopografía
- b) Etopeya
- c) Retrato

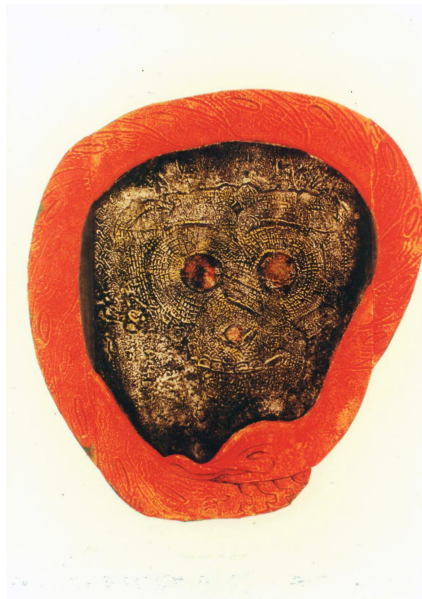
A partir de estas consideraciones codificamos la percepción de nuestros semejantes. Desde la aparición de la cámara fotográfica y otros dispositivos precursores, algunos artistas coinciden en que esta técnica es fundamental en la interpretación tanto en términos visuales como en una conformación subjetiva.

En esta investigación surge una interpelación desde el discurso de la vida donde la imagen es una huella de lo íntimo. Mi percepción visual *in situ* se aferra a los sentidos como un reconocimiento de nuestra identidad que logra relevancia en un mundo globalizado, donde las formas están disponibles para todas las manipulaciones para bien y para mal.

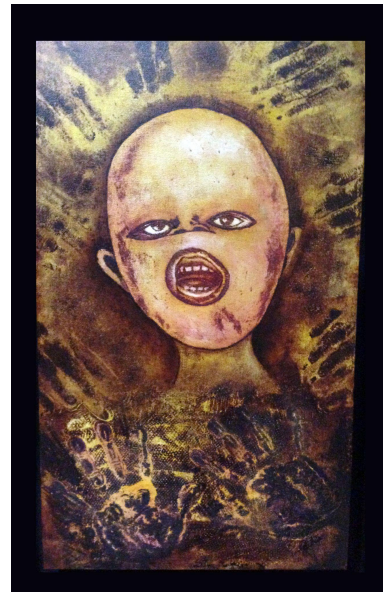
La propuesta artística que acompaña este proyecto de investigación tiene como finalidad elaborar una lectura más precisa y realista del fenotipo de esta comunidad, específicamente de la mujer. En virtud de ello, es necesario conocer algunas características de este grupo de mujeres pues su apariencia física está profundamente vinculada con la forma de vida de las indígenas mazahuas al interior de su sociedad.

4.1. La interacción como discurso de la vida, entre lo real y la interpretación

Inicié mi experimentación plástica interpretando la máscara prehispánica como una tradición en nuestro bagaje cultural y en el arte popular que hoy en día se transforma en una expresión artística contemporánea. Esta tradición incorpora lo perplejo del estridentismo en el color y refiere un sentimiento expresado a través de nuestras propias experiencias visuales del entorno, donde habitualmente se desarrolla la vida de las etnias originarias que nos dan identidad. La superposición de colores brillantes plasmada en nuestra artesanía tradicional nos recuerda a la vanguardia efímera del estridentismo.



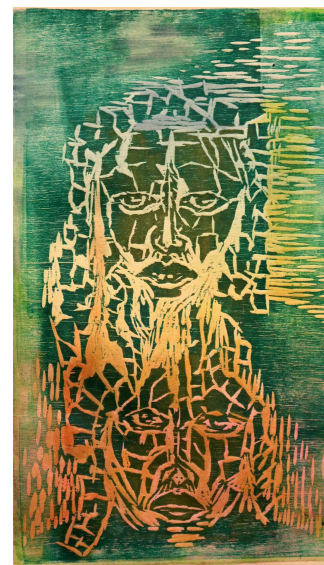
Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Serpiente de fuego"
Técnica: Epóxica sobre lámina negra
Medidas: 30 x 50 cm.
Año: 2000



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Xipe-Totec" (Regeneración de la tierra)
Técnica: Mixta
Medidas: 30 x 50 cm.
Año: 2000



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Hombres con poder terrenal"
Técnica: Xilografía
Medidas: 60 x 80 cm.
Año: 2000



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Susurros"
Técnica: Xilografía
Medidas: 20 x 40 cm.
Año: 2002



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Deidad solar"
Técnica: Técnica mixta
Medidas: 70 x 50 cm.
Año: 2016

Mi interpelación con la expresión artística en la estampa parte de emociones motivadas por la experiencia. En ellas sugiero la relación entre imágenes y sensaciones provocadas a través del color y el significado en cada representación de íconos tradicionales como una esencia de nuestra cultura, donde el color permea la totalidad del cosmos cotidiano y conserva un efecto brillante y permanente. Aunque la imagen visual es objetiva, en su traslado se vuelve subjetiva y la propuesta nos lleva a un entendimiento de una concepción cotidiana.

La experimentación plástica a través de la máscara prehispánica la desarrollé mediante una resina epóxica: producto industrial utilizado para cubrir muebles de metal e inclusive para dar color a los autos en hornos grandes, industriales y precalentados, donde la resina se les aplica con un pulverizador de arena o *sandblaster*. Estos polvos termofijos se funden y polimerizan con el exceso de calor; en esta acción el polvo se adhiere al metal. Una vez que se enfría

y solidifica, la resina presenta una excelente resistencia, dureza y flexibilidad. El uso de estos polvos se ha promovido porque cumplen con las normas ambientales y prometen nuevas formas de aplicación, además que logran una buena adherencia al metal a través de calor con baja temperatura, preferentemente en parrilla eléctrica; el ciclo de curado es de 10 a 15 minutos a 180° centígrados.

Los polvos termofijos se pueden recuperar como saldos en el proceso industrial, lo que representa una nueva aplicación y deviene en un proceso alterno de textura susceptible de aprovecharse en el proceso tradicional en la gráfica. Esta es una opción más económica y menos contaminante que las pinturas líquidas convencionales.

4.2. Propuesta artística en torno a la mujer mazahua

Cada época y sus condiciones forjan una imagen de su realidad, o al menos una interpretación de la misma. De igual forma, en el proceso creativo la selección de las técnicas son determinantes en las posibilidades de desarrollar y abordar la experimentación con procesos y materiales aditivos y alternos a las técnicas tradicionales. Esto permite que la imagen se enriquezca y genere texturas para integrar formas que se conjugan con la naturaleza y dejan huellas como un discurso de vida de un tiempo y espacio. Este trabajo busca reforzar el planteamiento gestual y expresivo, y nos proporciona la libertad de pensar y de expresar una realidad cotidiana a través de imágenes.

Apoyada en esta premisa, seleccioné diversos procesos que me motivaron a crear obra apoyada en la experimentación. Sin embargo, ante lo sorprendente de la pandemia por la COVID-19, no solo se fragmentaron nuestras relaciones, nuestra economía y nuestra salud, sino también nuestros pensamientos, nuestra sensibilidad y la percepción de las formas se desdibujaron. A pesar del confinamiento, la creatividad se fortaleció y -desde el encierro- nos condujo a

trabajar con lo que teníamos al alcance, logrando una imagen creativa donde la lectura desde el color me envolvió en una solución abstracta y filosófica, y con la que al final la imagen logró un valor propio.

Mi presencia *in situ* me permitió dar cuenta de la atmósfera que solo el ojo humano puede evaluar aunado a la percepción táctil del frío, el calor, el viento y el horario en que ocurre. Las formas naturales del entorno del espacio mazahua motivaron el desarrollo de mi obra en una interacción como discurso de la vida entre lo real y la interpretación. Para ello, me apoyo en materiales alternos y posibles de aplicar a las técnicas tradicionales, en busca de la transfiguración de una esencia invisible pero posible de interpretar bajo la observación de su bagaje cultural, mismo que los ha llevado a una permanencia en el tiempo.

a) Acercamientos creativos a la cultura mazahua

Inicié dibujando esquemáticamente, referenciando la imagen y el color como una pertenencia cotidiana de la vida cotidiana mazahua pues considero que con ello obtengo información y respuestas emocionales como una herramienta para definir mi obra plástica. Con base en la interacción con dicha etnia, hago una elección de colores que reflejan las necesidades del proyecto y de las imágenes propuestas; la recurrencia de la enfermedad del daltonismo en las comunidades mazahuas hace que los colores no estén sujetos a una organización cromática y su aplicación sea indeterminada. El esquema de color utilizado en este proyecto es de *choque*, es decir, combina un color con el tono que está a la derecha o a la izquierda de su complemento en el círculo cromático; generalmente los colores tienen saturación y son brillantes. El color y la forma utilizada por las mazahuas, dan sentido a mi proyecto que tiene una esencia formativa.

En la siguiente estampa (“Carrillón”) describo al color en términos de valor: su claridad u oscuridad, y la cantidad relativa de blanco o negro en un tono para lograr matices.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Carillón"
Técnica: Epóxica sobre lámina negra
Medidas: 59.5 x 45 cm.
Año: 2017

Carillón: Conjunto de campanas acortadas.
Estampa impresa a una tinta en la que se percibe la atmósfera que se da cuando la tarde se nubla, sopla el viento y cae la lluvia.

En "Alisios", la intención es lograr el movimiento constante y otras veces intenso que el viento provoca en la vegetación. La experiencia en el trazo gráfico fue muy enriquecedora porque el mismo material alterno y de resina epóxica me da la libertad de hacer el esgrafiado a mano alzada y acercarme al fenómeno antes mencionado.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Alisios"
Técnica: Epóxica sobre lámina negra
Medidas: 61 x 41 cm.
Año: 2017

Alisios: Vientos regulares que soplan constantemente.
El viento roza la hierba y las plantas, y crea un lenguaje propio de la naturaleza.
Simultáneamente el constante movimiento del viento crea formas del entorno.
Con la aplicación del proceso de resina époxica se puede expresar la libertad
en el trazo mediante el esgrafiado sobre la resina en polvo, antes del siguiente paso
que es el de fijarlo mediante calor a baja temperatura.

La estampa "Bordadura" es un acercamiento a la labor cotidiana de la mujer mazahua, donde es visible la riqueza textural de su artesanía y que en el campo de la interpretación creativa abre una puerta a lo imaginario en la percepción.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Bordadura"
Técnica: Epóxica sobre lámina negra
Medidas: 44.5 x 49.5 cm.
Año: 2018

Bordadura: Acción de bordar. Aquí se percibe la textura caprichosa que se logra al manipular la resina epóxica. Este material también nos permite registrar otras texturas formales en un tiempo breve, comparándolo con el proceso tradicional del grabado en hueco. El entintado y la impresión, sin embargo, se realizan con la técnica tradicional.

“Enramada” surge de la necesidad de conjugar lo que la autora observaba: textura, color y los elementos naturales. Esto me lleva a una reflexión de la riqueza natural que valoran esas etnias originarias y que, a través de la interpretación, me introduce aún más a su forma de ver su entorno.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: “Enramada”
Técnica: Epóxica sobre lámina negra
Medidas: 31 x 49 cm.
Año: 2018

Enramada: Conjunto de ramas espesas entrelazadas.
Es la conjunción de la naturaleza: agua, sol, vegetación y viento.

b) La naturaleza en la imagen de la mujer mazahua

Durante mi producción plástica hice observaciones muy personales acerca de la vestimenta mazahua relacionada con las flores propias de su entorno, específicamente las *Datura Brugmansia* también conocidas como Floripondio. Dichas flores poseen diferentes colores, además que son aromáticas y tóxicas inclusive al tacto.

El color y las formas de estas son determinantes para comunicar y simbolizar la percepción de la cultura mazahua, por ello las integré a mi obra creativa. A continuación presento algunos dibujos previos al desarrollo final de las estampas.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio

Título: "Flor de papel"

Técnica: Lápiz sobre papel

Medidas: 18.5 x 38.5 cm.

Año: 2020

Dibujo definitivo. Esta flor sugiere la forma y el movimiento acompasado de las enaguas en el caminar de la mujer mazahua.



Bocetos

La siguiente obra, "Acompasado", se relaciona con los faldones utilizados por las mujeres mazahuas, cuyas formas coinciden con la silueta de las flores que aparecen de manera silvestre en el entorno de su comunidad.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Acompasado" (caminado lento)
Técnica: Resina epóxica
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021

Otra característica propia de la imagen mazahua es el uso de los colores. En su vestimenta, las mujeres mazahuas emplean colores primarios que ellas mismas perciben en su entorno natural. En “Enhebrar” aludo a la textura de las telas y los encajes que ellas combinan en sus faldones; los colores elegidos para esta estampa refieren a lo estridentista de sus ropas, ya que sin ser una combinación apropiada basada en el círculo cromático, se percibe un resultado visualmente agradable.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: “Enhebrar” (ensartar)
Técnica: Resina epóxica.
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021

Gran parte de la población mazahua padece la enfermedad del daltonismo, la cual provoca que los colores rojos y verdes sean difíciles de distinguir y por ello prefieran el uso de colores saturados y luminosos. La obra “Aretillo 2” está inspirada en esa confusión óptica, donde el rojo se aprecia con mayor luminosidad junto a un color terciario que posiblemente se relacione al color verde.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: “Aretillo 2”
Técnica: Xilografía
Medidas: 40 x 60 cm.
Año: 2020

Aretillo 2: Flor originaria del estado de México.
Esta xilografía alude a la visualización daltónica hereditaria de algunos mazahuas que perciben los colores con intensa brillantez.

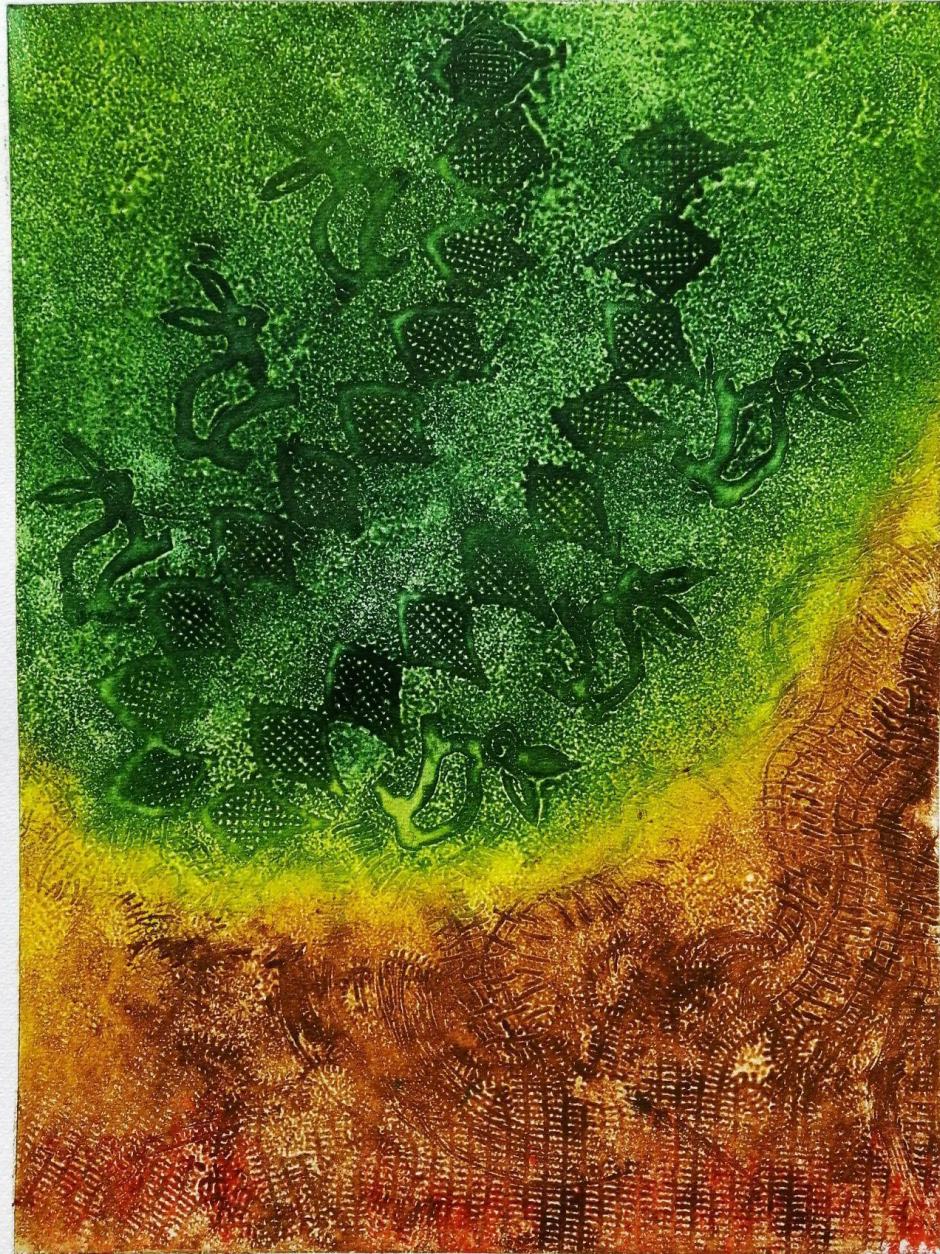
Además de las texturas y los colores, la producción textil y artesanal mazahua también emplea otro elemento representativo: los animales. Entre ellos destaca la presencia de venados y aves -específicamente el totó-, símbolos de la etnia mazahua. En las siguientes obras registro la flora y la fauna de los alrededores de la comunidad mazahua.



Fragmentos de bordados que representan al venado y al totó como símbolos de la cultura mazahua.

Imágenes retomadas de Carmona Romaní (2005).

Fotografía de: Celia Carmona Romaní y René Ortíz Tapia.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Mujer libre"
Técnica: Resina epóxica
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Ciervo de cuernos ramosos"
Técnica: Resina epóxica.
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021

c) Técnicas mixtas, sus procesos y obras definitivas

La planificación es necesaria para fundamentar el contexto de cada obra producida, ya que por naturaleza nuestros pensamientos están en constante transformación y la memoria es tan frágil que puede desvanecerse. Dentro de los bocetos considero necesario replantear las mismas formas varias veces hasta convencerme que la imagen responde a mi investigación; los bocetos son los procesos, es decir, los diálogos que dan origen a la actividad reflexiva de la obra.

Con el objetivo de destacar el entorno y la conformación e imagen de la mujer mazahua, busqué materiales alternos a las técnicas tradicionales de la gráfica que al aplicarlos me ofrecieran mayor riqueza textural y con las que pudiera crear propuestas renovadas de un tiempo y espacio. También recurrí al grabado en madera, ya que las vetas quedan impresas durante la estampación y con ellas rescato la notable influencia que la naturaleza tiene sobre los mazahuas.



Estas imágenes corresponden a bocetos de obras que estaban planeadas a realizarse con la técnica de serigrafía. Sin embargo, la contingencia sanitaria por la COVID-19 me forzó a recurrir a la intervención digital mediante Photoshop.

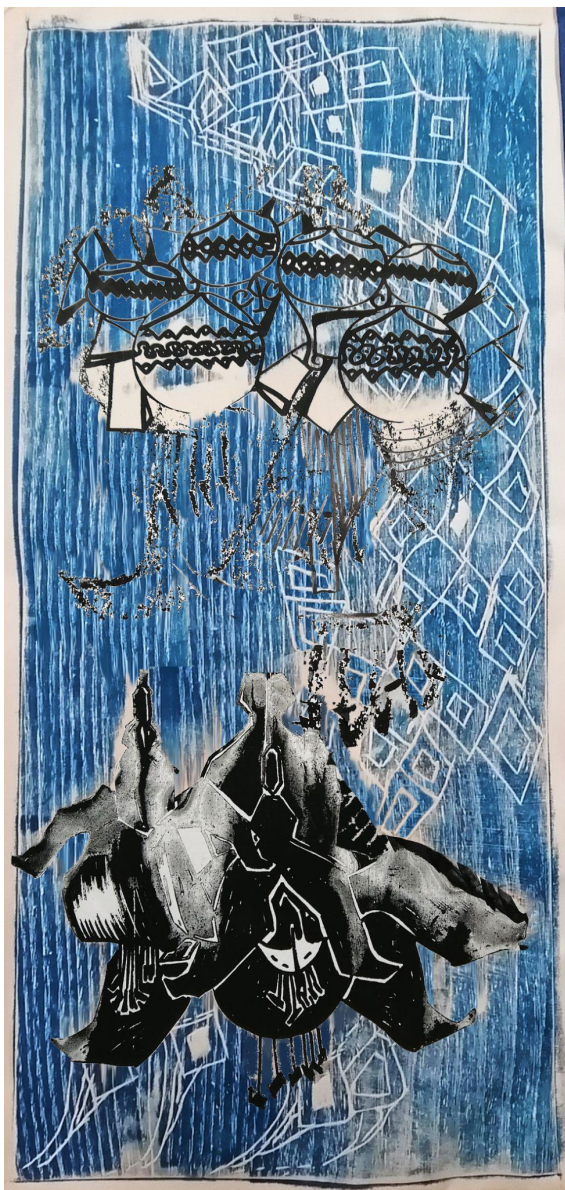
Durante el desarrollo de la producción plástica para esta investigación me enfrenté a los desafíos causados por el confinamiento debido a la pandemia por la COVID-19. Por ello, en el desarrollo de la obra “Aretillo 1”, recurrí al uso de Photoshop como tecnología de punta del siglo XX, y con ello concreté una imagen surgida de la mixtura de técnicas: serigrafía, xilografía e intervención digital.



Primer entintado en la matriz de madera para la creación de la obra “Aretillo”.



Espacio en blanco para colocar la imagen lograda en serigrafía.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Aretillo 1"
Técnica: Técnica mixta
Medidas: 18.5 x 38.5 cm.
Año: 2019

Aretillo 1: Flor originaria del Estado de México.
El proceso lo presento porque por primera vez recurro a la intervención digital a través de Photoshop para intervenir la estampa.

En mi producción plástica también incluyo el follaje natural entintado con base en un pensamiento del entorno mazahua. A continuación muestro el proceso de estampación de xilografía con aplicación de follaje, y donde realicé un símil de la serigrafía.



Se realiza el primer entintado en la xilografía por medio de un rodillo. Posteriormente se coloca el follaje propio del entorno mazahua y se realiza la impresión.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio

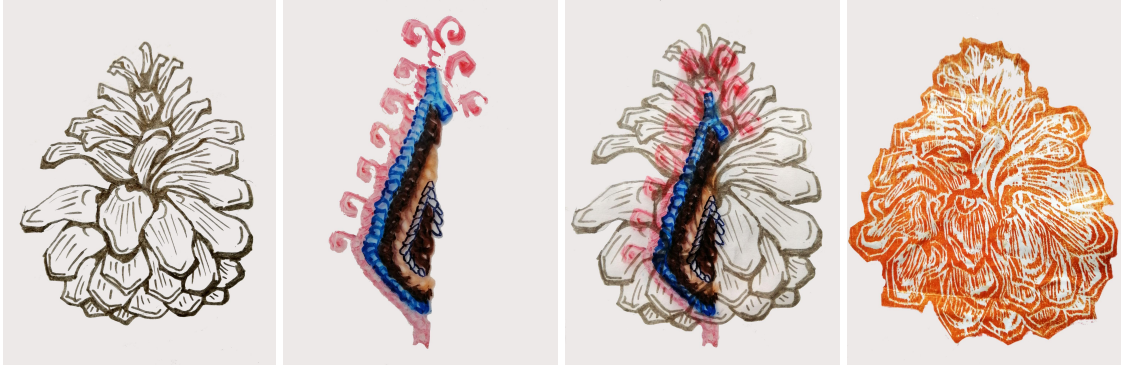
Título: "Follaje"

Técnica: Técnica mixta

Medidas: 18.5 x 38.5 cm.

Año: 2019

La vegetación en la florecencia del entorno mazahua.
Con el uso de follaje natural en la estampa busco dejar de manifiesto la capacidad de la mujer mazahua en la conceptualización y esquematización de la naturaleza. Para mi producción plástica realicé una búsqueda interpretativa de imágenes, donde sumé elementos para texturizar la estampa.



Estas imágenes pertenecen a bocetos para la realización definitiva de su estampación con xilografía.

Con la obra “Hebra” me remito al bordado de la mujer mazahua y a la visualización esquematizada de la naturaleza que le rodea. Para la estampación de esta imagen, primero entinté la xilografía y luego agregué hebras de algodón coloreadas previamente.



Esta imagen corresponde a la xilografía entintada previamente para su estampación.

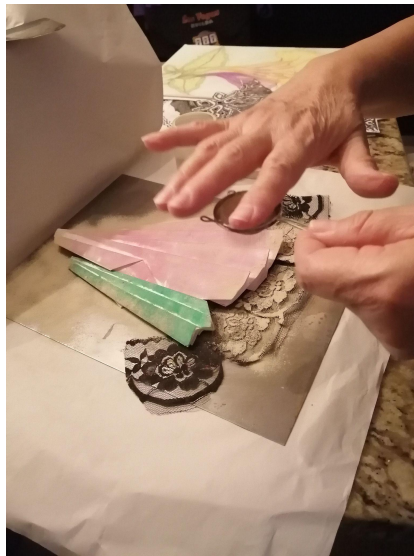


Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Hebra"
Técnica: Técnica mixta
Medidas: 18.5 x 38.5 cm.
Año: 2020.

Hebra: Porción de hilo o estambre.

La resina epóxica es un polvo termofijo que se puede recuperar en los procesos industriales y se vende como saldo. Para trabajarla se espolvorea de manera uniforme extendiéndola sobre el metal utilizando un tamiz hasta obtener un espesor de un milímetro sobre la superficie; posteriormente se esgraffa y se lleva a un curado de 10 a 15 minutos a 180 grados centígrados. Su adherencia sobre el metal permite una resistencia excelente, dureza y flexibilidad en el estampado.

La elección de este proceso me permitió esgrafiar imágenes sobre una superficie de metal y realizar estampados a color. A continuación presento algunas fotografías del proceso de impresión de “Daturina”, obra que recupera los colores frecuentes en la vestimenta y tejidos mazahuas.



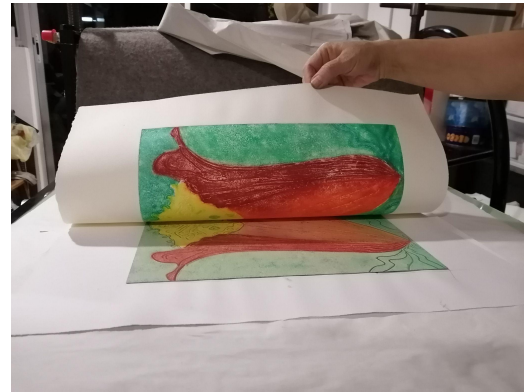
En placa espolvoreada se marca la textura para que se fije a la superficie del metal a través del calor.



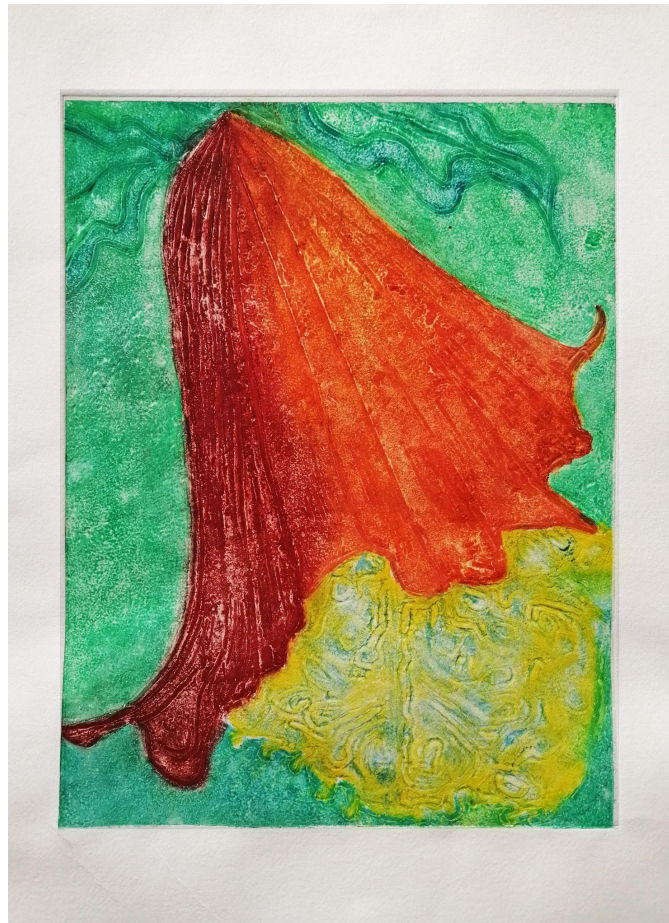
Posteriormente, la placa se entinta -generalmente por áreas- utilizando un símil a *la poupée* en el entintado tradicional del grabado en hueco.



Se muestra el avance del entintado antes de llevarlo a la estampación.



Se muestra la impresión final.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Daturina" (alcaloide que se extrae del extramonio, flores grandes a manera de embudo)
Técnica: Resina epóxica.
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021

“Encaje” sigue el mismo proceso de estampación que la obra anterior. En este caso, los colores coinciden con los aplicados en la vestimenta de las mujeres mazahuas; las texturas hacen referencia a los encajes, los pliegues de sus faldas y a los accesorios que incluyen en su imagen.



Estampación de la resina epóxica aplicada a una placa de metal.



Autor: Silvia Rodríguez Rubio
Título: "Encaje" (tejido muy ligero y labrado de hilo, de seda o lana)
Técnica: Resina epóxica.
Medidas: 24.5 x 33 cm.
Año: 2021

CONCLUSIONES

En el año 2000, por primera vez, se hizo referencia a las diferentes conductas racistas que prevalecían en la sociedad mexicana, pues hasta ese momento no eran visibles y se decía que en México no existía el racismo. En nuestro país persisten características étnicas que constantemente nos recuerdan la presencia del indígena, las cuales desafían la marginación a la que han sido sujetas desde hace 500 años por parte de los mestizos y mantienen, específicamente a la Ciudad de México, como un lugar de grandes contrastes que exaltan la riqueza cultural.

La identidad originaria mazahua es parte formativa de nuestra cultura. A pesar de ello, la capital permanece como un lugar inhóspito para los migrantes, tanto que en la actualidad la mujer mazahua preserva su indumentaria como una forma de resistencia y simbología de su comunidad e identidad (sus faldones, bordados, joyería y colores que les son tan propios y no los comparten fuera de su comunidad). El relegamiento también ha provenido por parte del público especializado pues fue hasta el año 2006 que su cultura empezó a ser investigada y documentada.

El arte vincula el espacio y el tiempo; es un proceso y práctica que permite pasar de una cultura de consumo a una cultura de la actividad. Los grupos étnicos nos dan identidad y nos ubican en un contexto heredado por la cultura mesoamericana, esto ha motivado a algunos artistas plásticos a difundir y recrear esas características convirtiéndolas en un valor de tipo cultural y artístico, insertando sus técnicas para que surjan nuevas formas de expresión. Los artistas plásticos también son testigos activos de los fenómenos sociales y políticos que acontecen en México; sus prácticas de postproducción se introducen en los códigos de cultura y sus propuestas se nutren de un imaginario colectivo, como un espacio narrativo abierto para crear relaciones con el mundo bajo la búsqueda de formas que se van desdibujando.

Diego Rivera es uno de los artistas plásticos más representativos para nuestra cultura y su trabajo creativo siempre involucró la coyuntura del país. Su experiencia visual fuera de México lo hizo revalorar el arte antiguo nacional y apropiarse de las virtudes del tema indigenista desde su origen hasta principios del siglo XX. Diego Rivera fue un visionario que estructuró nuevas formas para el entendimiento social y cultural en México; su creatividad la situó en un espacio y tiempo bajo un idealismo social y materialismo histórico.

La imagen de las mujeres mazahuas se volvió una constante en su obra plasmada en los murales de la Secretaría de Educación Pública. Esta manifestación plástica se retomó, se copió y se reprodujo desde entonces como paradigma de la mexicanidad; así es como la etnia se estereotipa y se crea una idealización de la misma. Si bien David Alfaro Siqueiros habría señalado que la propuesta mural de Vasconcelos, aceptada por Diego Rivera, era oportunista y se prestaba a una demagogia oficial, no reconoció y pasó por alto que realmente se estaba gestando un arte vanguardista de principios del siglo XX.

El rostro es el símbolo de una persona que refleja emociones diversas a través de pliegues que surcan la piel; esta imagen también se transfigura ante el impacto urbano pero sin dejar de manifestar su esencia. Con base en el análisis antropométrico presentado en el Capítulo 2 de este trabajo, afirmamos que el estereotipo de la mujer indígena creado por Diego Rivera se aleja de la riqueza expresiva que conlleva el rostro de la mujer mazahua. Si bien en algún momento este fue utilizado por el nacionalismo, hoy ese paradigma se aparta de la realidad ante una cultura global que permite una lectura más precisa del contexto actual.

Las mujeres mazahuas transforman sus telares, hilos y bordados en un símil de pinceladas, crean texturas y proponen colores en armonía, muchas veces alejados de la cromática tradicional. Ellas son muy intuitivas y el uso del color está más cercano a su emotividad y más alejado a un planteamiento científico.

A partir de dichas observaciones es que desarrollo mi obra plástica; en mi trabajo surge una parte muy subjetiva donde mi interpretación sobre las formas se desvanece y a partir de la postproducción encuentro materiales aditivos que se pueden usar como procesos para integrarlos a las técnicas tradicionales. Mi propuesta plástica es un acercamiento a un contexto de un espacio y un tiempo; con ella alcanzo la libertad gestual expresiva que imprime huellas en este camino de creatividad como vestigios de un discurso de vida; conformo una producción visual para interpretar una identidad y construir la imagen de la mexicanidad con base en el rico y diverso capital cultural de México.

A través de los íconos tradicionales como esencia de la cultura mazahua (venados, aves, la flor *Datura Brugmansia* y vegetación en general), presento una propuesta artística fundamentada en la observación de las formas geométricas y simétricas surgidas en los telares mazahuas, y de los pliegues y dobleces de las telas superpuestas en su vestimenta. Todos estos aspectos, sumados a las texturas de la cotidianidad mazahua, me motivaron a reflejarlos en mis matrices a estampar equilibrando las formas en el color y el color en las formas.

En el dibujo, como trazo inicial, visualizo la forma esquemática para referir una imagen y a través de su descripción desarrollo una narrativa. Luego, en la estampación o impresión sigo el mismo proceso de entintado que en el grabado en hueco y al mismo tiempo descubro una gran variedad textural con la posibilidad de aplicar color y enriquecer las imágenes. Este proceso experimental lo he llevado a cabo con diferentes enfoques de aplicación y posibilidades de uso.

El proceso plástico que enmarca esta investigación tuvo también sus desafíos pues debido al confinamiento a causa de la emergencia sanitaria por la COVID-19, me vi en la necesidad de realizar la estampación en medidas de mediano formato por el tamaño de la platina de mi tórculo. También aproveché lo

que tenía a mi alcance desde el encierro para crear formas como fragmentos de la vestimenta, de la artesanía mazahua y de su entorno.

Además de retomar aspectos históricos y tradicionales de la cultura mazahua y reinterpretarlos desde las artes, la presente investigación destaca la relevancia sociocultural de esta comunidad que desde siempre ha apreciado y valorado la naturaleza, y que se vuelve un ejemplo para todos nosotros en estos tiempos de crisis global. La propuesta plástica que aquí se presenta demuestra que es posible hacer una mixtura entre procesos y materiales para conformar un contexto como huella de vida, y desarrolla obras que van más allá del cliché de la cultura mexicana difundido dentro y fuera del país. Finalmente, confirmo que el confinamiento no representa una limitante para la creación artística sino que nos motiva a transformar el trabajo plástico bajo la esencia de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE REFERENCIA

- ÁLVAREZ, L.H. (2012). Corazón indígena: lucha y esperanza de los pueblos originarios de México. Fondo de Cultura Económica. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- BONFIL BATALLA, G. (2010). México profundo, una civilización negada. México: Debolsillo.
- BOURRIAUD, N. (2009). Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CALVO SERRALLER, F. (2008). Las apariencias también engañan. *Babelia*, suplemento semanal de *El País*. Ciudad de México.
- CARMONA ROMANI, C. (2005). Bordado tradicional mazahua de Michoacán. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de Michoacán.
- CENTRO ESTATAL PARA EL DESARROLLO INTEGRAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CEDIPIEM, 2021). Pueblos indígenas. Estadística. <https://cedipiem.edomex.gob.mx/estadistica>
- CHEVALIER, J. & Gheerbrant, A. (1999). Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder.
- COMAS, J. (1942). El hueso interparietal, epactal o inca en cráneos mexicanos. *Anales de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas*, 2(2). México.
- COMUNICADOS EZLN (1994-2005). Sexta Declaración de la Selva Lacandona. En Enlace Zapatista. Recuperado de: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-es/>

- CONACULTA (2003). Diego Rivera. Los muros en papel. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera.
- CORONEL RIVERA, J. R. (2003). Diego Rivera: Iniciador. En *Diego Rivera. Los muros en papel*. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes – Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura – Museo Mural Diego Rivera.
- CORONEL RIVERA, J. R. (2003). Diego Rivera: la génesis. En *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: Secretaría de Educación Pública.
- DAHLKE, R. (2011). El cuerpo como espejo del alma. Buenos Aires: Alhué.
- ECHEGARAY, M. A. (2003). Los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública: entre acostumbradas y nuevas lecturas. En *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública* (Col. Biblioteca Escolar). México: Secretaría de Educación Pública.
- FLORES GUERRERO, R. (1962). Historia General del Arte Mexicano. México-Buenos Aires[Hermes.
- GOMBRICH, E. (1999). La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Debate.
- GRAAFF, K. & Rhees, W. (1999). Anatomía y fisiología humanas. Teoría y problemas. México: McGraw-Hill Interamericana.
- GUBERN, R. (2001). Del rostro al retrato. *Anàlisi*, 27. Barcelona. www.bib.uab.es/pub/analisi.

GUTIÉRREZ, R. (2016). Racismo, antiguo como el hombre. Azote de la humanidad. *Gaceta UNAM*, 4 833. México: UNAM.

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH). (2021). Dirección de lingüística. <https://www.linguistica.inah.gob.mx/index.php/leng/91-mazahua#:~:text=El%20n%C3%BAmero%20de%20hablantes%2C%20de,127%2C826%20y%20en%202000%3A%20133%2C430>.

INSTITUTO NACIONAL DE GEOGRAFÍA, ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEGI). (2021). Banco de indicadores. Lengua indígena. <https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/?ind=6200240493&tm=6#divFV1005000039#D6200240493>

INSTITUTO NACIONAL DE LENGUAS INDÍGENAS (INALI). (s. f.). Indicadores básicos de la agrupación mazahua, 2015. https://site.inali.gob.mx/Micrositios/estadistica_basica/estadisticas2015/pdf/agrupaciones/mazahua.pdf

INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (INPI). (2021). Atlas de los Pueblos Indígenas de México. Mazahuas. <http://atlas.inpi.gob.mx/mazahuas-lengua/>

JAEN, M. T., Serrano, C. & Comas, J. (1972). Data antropométrica de algunas poblaciones indígenas mexicanas. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

KRAUZE, E. (2003). Vasconcelos y la aurora de México. En *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública* (Col. Biblioteca Escolar). México: Secretaría de Educación Pública.

- LAWRENCE, D. H. (2000). *La serpiente emplumada*. México: Distribuciones Fontamara.
- LÓPEZ PARDO, G. & Palomino Villavicencio, B. (2019). *Turismo de naturaleza en comunidades indígenas de México*. Ciudad de México: UNAM.
- LÓPEZ VELA, V. (2016). *Dallas: violencia y racismo, otra vez. La razón*.
- LOYO, E. (2003). *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1911-1928*. México: El Colegio de México.
- MANSILLA LORY, J. & Lizárraga Cruchaga, X. (2003). *Antropología física, disciplina plural*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MATSCHNIG, M. (2011). *El lenguaje del cuerpo*. Buenos Aires: Âgama Publicaciones.
- MONROY HUITRÓN, G. (1985). *Política educativa de la Revolución, 1910-1940 (Col. Cien de México)*. Secretaría de Educación Pública.
- MONTESINOS AYALA, D. (2004). *La expresión corporal. Su enseñanza por el método natural evolutivo*. Barcelona: INDE Publicaciones.
- MORALES SALAS, E. (1988). *Color y diseño en el pueblo mazahua. Introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes textiles mazahuas*. Toluca: Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades – Universidad Autónoma del Estado de México.
- OEHMICHEN BAZÁN, C. (2005). *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional

Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas-Programa Universitario de Estudios de Género.

PEASE, A. (2008). El lenguaje del cuerpo. Cómo interpretar a los demás a través de sus gestos. Barcelona: Amat editorial.

RAMOS, S. (1986). Diego Rivera (Colección de Arte, 4). Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México.

RIVERA MARÍN, G., Coronel Rivera, J. (1993). Encuentros con Diego Rivera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Siglo XXI Editores-Banco Nacional de Comercio Interior-El Colegio Nacional.

RODRÍGUEZ, M. (2000). La cara humana. *Ortodoncia clínica*. Madrid: Nexus Ediciones.

SANCHEZ RENERO, M. (2012). Mírame y sé color. <https://mastersofphotography.wordpress.com/tag/mexico/>

SCHÜNKE, M. (2011). Prometheus. Texto y atlas de anatomía. Madrid: Editorial Médica Panamericana.

SECRETARÍA DE CULTURA. (s. f.). El dios perro Xólotl. <https://www.gob.mx/cultura/articulos/el-dios-perro-xolotl?idiom=es>

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, SEP. (2003). Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública (Col. Biblioteca escolar). Secretaría de Educación Pública.

SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL (SIC México). (2020). Lenguas indígenas. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=47

VERGARA SILVA, F. (2013). Un asunto de sangre: Juan Comas, el evolucionismo bio-info-molecularizado y las nuevas vidas de la ideología indigenista en México. *Miradas plurales al fenómeno humano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

VILLANUEVA SAGRADO, M. (2010). Morfología facial. Estudios en población mexicana a través de fotografías digitales. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

WESTHEIM, P. (1991). Ideas fundamentales de arte prehispánico en México. México: Era.

XANDRÓ, M. (1994). Psicología del rostro. Método deductivo e inductivo para llegar al carácter a través del rostro. Madrid: Ediciones Xandró.