

# LA APROPIACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LOS OBJETOS ARTESANALES EN LAS CULTURAS INDÍGENAS (MAZAHUA Y OTOMÍ) DEL ESTADO DE MÉXICO<sup>1</sup>

*Mtra. Ana Aurora Maldonado Reyes*

*Dr. Héctor Paulino Serano Barquín*

## **Resumen**

La preservación de los valores simbólicos de la cultura material, que identifica a los grupos étnicos que se encuentran asentados en el Estado de México, es uno de los factores a considerar en el desarrollo local desde la sustentabilidad cultural y se pone de manifiesto en la importancia de las realizaciones artesanales y la trascendencia que esta actividad tiene en la economía de la región. El objetivo de esta investigación es, analizar las dimensiones estéticas de los objetos artesanales mazahuas y otomíes, así como su aportación para la sustentabilidad del diseño, que se alcanza mediante una metodología en la que interactúan la estética, la semiótica y los procesos identidad/apropiación en los objetos artesanales analizados dentro de la propia etnia. Los objetos artesanales que se abordan en esta investigación están elaborados con materiales endógenos, que consumen un mínimo de energía en sus procesos de manufactura, y pueden reintegrarse a la naturaleza fácilmente, no propician daños al medio ambiente y particularmente pueden transitar a las generaciones posteriores por su propia relevancia ritual o simbólica, situación que los distingue de otros objetos artesanales que presentan limitadas connotaciones semánticas y diversidad de reinterpretaciones, por su escaso uso ritual. Para los fines de este estudio, dichos materiales de elaboración se circunscriben a piezas realizadas en barro, lítica y en textiles naturales. Esta necesidad de

---

<sup>1</sup> M.D.I. Ana Aurora Maldonado Reyes. Maestra en Diseño Industrial Universidad Autónoma del Estado de México Facultad de Arquitectura y Diseño. Tel. 017222140414 ext .153. [eurekaana@gmail.com](mailto:eurekaana@gmail.com)

<sup>1</sup> Dr. Héctor Serrano Barquín. Doctor en Historia del Arte. Universidad Autónoma del Estado de México. Facultad de Arquitectura y Diseño. Tel. 017222140414 ext 137. [hector\\_sb2005@yahoo.com.ar](mailto:hector_sb2005@yahoo.com.ar)

repensar y revalorar los aportes indígenas pretende contribuir con una mayor comprensión y respeto por los valores de las etnias, a la vez que enfatizar la conveniencia de prolongar las posibilidades de uso de ciertas artesanías, extender su permanencia y conservación ya que también constituyen bienes patrimoniales con valores estético y sustentable. Al valorar estos objetos desde su potencial simbólico, incluso desde su sacralidad implícita, podrían extender sus periodos de vida y consumo, lo que también contribuiría a su conservación patrimonial.

**Palabras clave:** Identidad, Artesanía Diseño

**Abstract:** The symbolic values' preservation of a material culture that distinguishes State of Mexico's native groups is a key factor to consider in the local development from a cultural sustainability point of view, which manifests the importance of handicrafts realization and its transcendence in regional economy. The purpose of this research is to analyze the esthetical dimensions of the *mazahuas* and *otomies* handcraft objects and their contribution for design sustainability. This objective can be reached by a methodology wherein interact esthetics, semiotics and the identity/appropriation processes of the handcraft objects analyzed inside the ethnic group.

The handcraft objects that are mentioned in this research are made of endogenous materials that consume a minimum energy in their manufacturing processes and therefore can be easily reintegrated to nature without environmental damage. Particularly, they can pass to the future generations by their own symbolic or ritual relevance which distinguish them from others handcraft objects that present limited semantic connotations and a variety of reinterpretations by their minimum ritual use. Therefore on this study those materials are limited to pieces made of clay, stone and natural textiles.

The necessity of rethinking and revalue indigenous contribution has the intention to contribute to a major comprehension and respect for ethnic values, as well as the convenience of prolonging the use of certain handicrafts and extend their permanence and conservation because they also are heritage assets with their own values of sustainability and esthetic. In other words, when these objects are valued from their symbolic potential or even from their innate sacredness, they could extend their life and consume periods which at the same time it would contribute to their patrimonial conservancy.

**Key words:** Identity, Handcrafts, Design.

**Palavras-chave:** Identidade Artesanato Design

## Introducción

Las complejas definiciones y argumentaciones que en estos tiempos plantea la sostenibilidad o sustentabilidad<sup>2</sup>, así como la necesidad de introducirla dentro de temáticas multidisciplinarias y la ampliación de sus horizontes de un primer nivel de abordaje, exigen hoy en día que la tarea investigativa sea considerada como un eje transversal y sea involucrada dentro los procesos cotidianos del trabajo académico.

Para el caso de esta investigación, la sustentabilidad cultural y otros criterios sustentables relativos a los modos de producción artesanal indígena, principalmente de áreas rurales, se refieren a la viabilidad de ampliar la vida de ciertos objetos artesanales que tienen connotaciones de uso muy por encima de la practicidad momentánea de la mayoría de ellos, pero dentro del contexto del diseño y la perspectiva cultural. En este trabajo se apela a aquellas piezas artesanales de la región de estudio que contienen simbolizaciones que superan cualitativamente tal utilidad práctica y por lo mismo, pueden ser re-elaborados con otra perspectiva de uso más duradero y con la implicación de importantes valores culturales, artísticos y patrimoniales. Antes de la globalización no era tan necesaria una narrativa organizadora para la sociedad, ya que “cada etnia era más fácil de agrupar en los textos escolares, los discursos oficiales, en la literatura o el arte (en) visiones de lo nacional, lo local, lo étnico (...) creemos menos en los orgullos nacionales, sino que vivimos en interdependencia planetaria y no tenemos un relato que organice estas interacciones cotidianas” (García Canclini, 2011) ya que no hay una visión de conjunto, pero el arte y la artesanía por extensión, pueden ser entendidos como parte de un “movimiento que capta signos sin pretender dictaminar para siempre el sentido en que estos signos se moverán” (García Canclini, 2011) Esta movilidad en la percepción, apreciación o significación y valoración de ciertas piezas, también es asunto del que se ocupa la semiótica.

Por otra parte, las etnias mazahua y otomí —como otras en la entidad y el país— representan comunidades excluidas, en ocasiones en situación de miseria y discriminación, ya que siguen representando el sector más empobrecido y marginado de la sociedad, el relativo interés

---

<sup>2</sup> Las diferencias semánticas y políticas de ambos términos han sido revisadas ampliamente en textos como los de cómo los de Guillermo Foladori y Naína Perri (2005) y otros.

suscitado en años recientes, ha llevado a replantear la cuestión indígena y a revalorar los modos de vida y prácticas tradicionales de los pueblos indios, que sin duda dan cuenta de su existencia y justifican su lucha por el reconocimiento de sus derechos y su cultura.

Esta necesidad de repensar y revalorar los aportes indígenas, en este caso, los de orden cultural y diseñístico, plantea una reinterpretación que pretende contribuir a una mayor comprensión de las etnias predominantes del Estado de México, a la vez que enfatizar la conveniencia de prolongar las posibilidades de extender la permanencia y conservación del uso de ciertas artesanías y objetos representativos, ya que también constituyen bienes patrimoniales con valor estético, dentro de diversos niveles y escalas. Al valorar algunos objetos desde su potencial simbólico o incluso desde su sacralidad implícitas, algunas de estas piezas podrían extender sus periodos de vida y consumo, como ya se mencionó, lo que también contribuiría a su conservación patrimonial, al quedar como improntas en el imaginario colectivo del mexicano.

La preservación de los valores simbólicos de la cultura material, que identifica a los grupos étnicos que se encuentran asentados en la entidad, es uno de los factores a considerar en el desarrollo local desde la sustentabilidad cultural y se pone de manifiesto en la importancia de las realizaciones artesanales y la trascendencia que esta actividad tiene en la economía de estas localidades. Como menciona Rigoberta Menchú “Los valores sobre los que los pueblos indígenas hemos construido nuestros complejos sistemas se fundan en la cooperación y la reciprocidad de la vida comunitaria...en la naturaleza, ética, espiritual y sagrada del vínculo de nuestros pueblos con toda la obra de la creación” (Elizalde, 2003: 127).

La forma de apropiación de los objetos en las culturas contemporáneas ha generado una pérdida de dimensiones estéticas en los objetos de diseño, que induce al consumismo y produce deshechos masivos por su baja durabilidad práctica o gusto estético; mientras que el análisis de los valores estéticos indígenas en la cultura material del artesanado, permite reconocer una aportación para la sustentabilidad cultural en el diseño contemporáneo.

Para los fines de esta investigación se realizó un análisis descriptivo de dichos objetos seleccionados por su riqueza simbólica y patrimonial. Para el análisis de los procesos de

apropiación se hicieron entrevistas a *informantes clave* que se identifican -y son propietarios- de los objetos analizados, de que además pertenecen a las etnias ya mencionadas.

Es indudable que existen comunidades artesanales en los municipios cercanos al Valle de Toluca con un alto reconocimiento local, regional, nacional y hasta internacional, en cuanto a la valía estética y de manufactura de los productos que configuran. Pero es un hecho que no ha podido concretarse, en opinión de los propios artesanos, una sustancial mejoría en su calidad de vida, ya que persiste la baja comercialización y la falta de valoración en los mercados nacionales e internacionales, de dichos productos.

## **Desarrollo**

El concepto de Sustentabilidad Cultural se asume como parte de una visión más integradora del desarrollo sustentable, entendido aquí como la conservación tanto de los sistemas naturales como de los culturales que sustentan la existencia humana, considerando que la relación que el ser humano tiene con el ambiente se da dentro de una cultura a nivel simbólico. Así la conservación de las culturas como portadoras de valores, técnicas y prácticas características de una región generan la sustentabilidad de la misma y conforman la identidad de las poblaciones. Cabe preguntarse si la cultura es una dimensión que abarca la lo económico, lo social y el ambiente que definen a la sustentabilidad o si es un cuarto elemento que la conforma, de cualquier manera es esencial el considerarlo. De manera que dentro de los principios de política cultura la identidad cultural quedó fundamentada así: *“Cada cultura representa un conjunto de valores único e irremplazable, ya que las tradiciones y formas de expresión de cada pueblo constituyen su manera más lograda de estar presente en el mundo. La afirmación de que la identidad cultural contribuye, por ello, a la liberación de los pueblos... Todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás...Las peculiaridades culturales no obstaculizan, sino que favorecen, la comunión en los valores universales que unen a los pueblos”*. (UNESCO, 2008)

Ciertas prácticas productivas de las diferentes culturas están fundadas en la simbolización del ambiente, en el caso de la cultura occidental como propiedad y motivo de dominación y control. En el caso de las culturas tradicionales en creencias religiosas y en significados sociales

asignados a la naturaleza, esto ha generado en ambas culturas diferentes formas de apropiación y percepción, que generan reglas sociales que controlan el acceso y uso del ambiente promueven practicas de gestión de ecosistemas y patrones de producción y consumo de recursos. Una comunidad respetuosa de la naturaleza está conformada de modo que sus formas de vida, de negocios, de economía, de estructuras físicas y de tecnologías no perturben la capacidad innata del medio para sostener la vida, las causas de la mayora de nuestros problemas presentes, tanto medioambientales como sociales, tienen sus raíces en nuestros sistemas económicos. (Leff, 2002) La tarea para los países del primer mundo es minimizar los consumos ya que en promedio están consumiendo el 80% de los recursos que los países producen con solo el 20% de la población. La tarea para los países en desarrollo -entre ellos México- es mitigar la pobreza; en estos pases vive el 80% de la población mundial y consume el 20% de los recursos más del 54% de la población vive con menos de 2 dólares diarios.

### **Metodología de análisis**

La cultura surge al confluir tres variables: “una colectividad, que toma un entorno natural y crea un entorno artificial, [...] es entonces un conjunto estructurado de maneras de pensar, sentir y obrar más o menos formalizadas que aprendidas y compartidas por una pluralidad de personas, sirven de modo sónico y simbólico a la vez” (Sánchez Valencia, 2003: 20), que diferencia y da identidad a una colectividad. Por cultura material es necesario entender todo lo creado por el hombre organizado en forma de sistema. El sistema de la cultura comprende tanto los elementos que se suelen agrupar bajo el nombre de cultura material, las manufacturas, así como los designados como cultura no material.

Así el objeto (artefacto) puede entenderse como cultura material, como un discurso formal que surge para representar condiciones culturales específicas y para mediar situaciones sociales que corresponden con ideologías. El objeto es un constructo que revela las estructuras cognitivas de un grupo y la forma es un hecho social de convivencia. El objeto conlleva cierta significación, sus elementos morfológicos poseen características signos, es un significante como una materialización estable, estática, uniforme y coherente hacia un destino establecido; en su condición de proyectado implica una designación al usuario como invitación hacia un ideal para la transformación de su realidad, en lo tecnológico como manifestación de una manera del hacer, en lo funcional como satisfactor de las necesidades del hombre y soporte del

discurso social, en lo económico como recurso y resultado de los medios de producción y distribución y lo estético como un consecuencia descriptiva de la sensibilidad, costumbres, ritualidades y gusto colectivo.

De acuerdo con Jirí Cermý (2002) hay tres métodos semióticos principales el de interpretación, el de análisis lingüístico y el de formalización. Los métodos semióticos, sobre todo los de interpretación y de análisis lingüístico, suelen aplicarse con frecuencia en la descripción de los distintos fenómenos que forman un sistema ordenado. Es por ello que hoy tenemos p. ej. La semiótica de la literatura, del teatro, cine, televisión, pintura, escultura, arquitectura y el resto de las artes, la semiótica de los mitos y religiones, de fenómenos sociales tales como, el folklore, la moda, las organizaciones sociales, , relaciones políticas, y hasta la semiótica de los juegos, ceremonias, ritos, o incluso de los productos industriales o de artesanía, etc. (Černý, 2002).

Iconológico: Se refiere método analítico interpretativo de los aspectos metafísicos: Simbólicos, semiológicos, estéticos y expresivos de la obra plástica. Es una interpretación crítico-filosófica sobre los fundamentos y contenidos morfológicos, modales, estilísticos y técnicos: Es una hermenéutica es una interpretación iconológica (Sondereguer, 2006: 403). Los objetos vistos a través de la semiótica como método de análisis son textos en los cuales pueden interpretarse lo acontecido en el contexto que los creó; son signos y como tales emiten mensajes. Son también un testimonio de una determinada época histórica a partir de ellos se puede entender la cosmovisión de una determinada cultura. La semiótica de Pierce no es un método para analizar el signo en sí, sino que consiste en interpretar el proceso de significación (Schaffhauser, 2000:132). Así es preferible dar cuenta de vida al signo que clasificarlo. Tanto lo otomí como lo mazahua no son una forma fractal de lo indio. Cada rasgo de su identidad entra en relación dialéctica con su propia alteridad el uso del vernáculo en el medio otomí no es el mismo en Temoaya que en Temascalcingo. Cada rasgo de la identidad otomí o mazahua es parte del universo de la vida social que, no sólo rebasa lo étnico sino que también supera las fronteras nacionales. Significa que ningún rasgo en si puede caracterizar la identidad otomí, cada uno de ellos es solo reflejo de una identidad étnica. Iconografía suele considerarse como el estudio y significado de las imágenes y es base para la comprensión del arte, la historia y las tradiciones como la producción de artesanía.

Sus objetos tienen una serie de patrones compositivos que han sido elaborados a través de siglos de observación, tanto del cosmos, como de la vida y sus ciclos, (Sonderguer, 2000) generando un lenguaje que se reflejó en toda la cultura material; entre otras manifestaciones, en la cerámica y en los textiles, creando una concepción estética. Los diferentes diseños originados desde las desde las culturas prehispánicas siguen siendo empleados por las etnias indígenas, y caracterizan a una estética particular. Los mazahuas, otomíes a través de sus costumbres y producción material, han preservado símbolos, imágenes y colores que siguen siendo parte de su concepción estética. Esta producción, elaborada a mano, se ha transmitido de generación en generación,

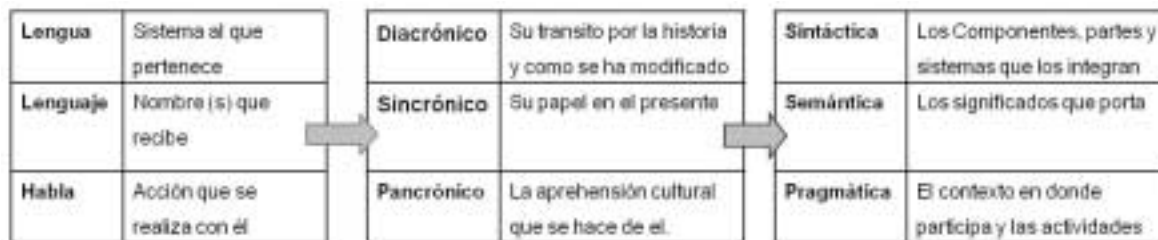
Así el objeto visto como parte de las manifestaciones culturales de una sociedad es un mediador entre el hombre y el mundo, sus formas, su aprehensión a través de las manos, de los ojos, nos habla de una disposición estética que comunica, signos, símbolos, por lo tanto puede hablarse de un lenguaje de los objetos, en la medida en que estos no son sólo portadores de una función, sino también de una tradición, una significación y un contexto que los elabora y sirve como instrumento lingüístico y de comprensión del entramado de un ambiente social.

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

La función de un objeto se convierte, en el signo de esa misma función y da nombre al sujeto, por ejemplo: molino-molendera como una función (transitiva) que sustenta siempre un sentido, al cual se lo da también el contexto (intransitiva), en donde fue elaborado este objeto. Como comenta Todorov (Todorov, 1991, pág. 248) "La paradoja del lenguaje intransitivo es que las expresiones que sólo se expresan a sí mismas, pueden estar, más aún están al mismo tiempo cargadas del más profundo sentido" " la alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo". De



manera que tomando los tres niveles, el esquema<sup>3</sup> de análisis del objeto/artefacto queda como sigue:



**Tabla 1: Elementos de análisis**

La sintáctica o sintagmática del lenguaje en los objetos tridimensionales a nivel de configuración podemos observarla de la siguiente forma:

Elementos conceptuales: Punto, Línea, Plano, Volumen. Elementos de Relación: Posición, Ritmo, dirección, Movimiento. Elementos Sensoriales: Figura, Tamaño, Color Textura Temperatura, Consistencia, peso transparencia, Brillo, Sonido, Olor, Sabor. Elementos Constructivos: Materiales, partes, Uniones, vértices, fillos, caras.

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

Estructura: Gobierna la manera en que una forma es construida o la manera en que se une una cantidad de formas, es la organización espacial general. La apariencia externa de una forma puede ser muy compleja mientras que su estructura interna puede ser muy simple, o viceversa, a veces la estructura interna de una forma puede no ser inmediatamente percibida, una vez descubierta la estructura la forma puede ser mejor comprendida y apreciada. (Wecius, 1995)

### **La secuencia sahumar-sahumerio-saumador: síntesis de un objeto sagrado**

De lo anterior se hace necesario reflexionar y analizar las elaboraciones simbólicas que al derredor del sahumador y la acción de sahumar ocurren en algunas de las etnias indígenas de México actualmente, manifestando una eficacia simbólica en diferentes contextos, externos

---

<sup>3</sup> Para los dos objetos artesanales restantes: la lítica (metate y molcajete) y el textil (ceñidor), en el texto completo de la investigación, se realizaron otros dos grupos de esquemas y cuadros similares a los del sahumario; se omiten en esta ponencia por motivos de extensión.

(sanación, festivos y religiosos) o íntimos, dentro el ámbito doméstico, (como son los altares). Como se mencionó anteriormente, todo objeto –en este caso el sahumero– puede ser estudiado desde su semántica, sintáctica y su pragmática, esto es:

Tiene una estructura sintáctica, una construcción de sí mismo que nos remite a los elementos que lo componen cuenco, base espacio y en algunos caso asa, pero también material, forma, acabado, estructura, orden.

La relación con el contexto, para la interpretación de este objeto cultural, como lo es el sahumero, se proponen, de acuerdo con la teoría saussureana, tres momentos estereotómicos: diacrónico, sincrónico y pancrónico. En el diacrónico se revisó el sahumero en distintos momentos históricos y decir que es un elemento (simbólico) que ha acompañado al ser humano desde la prehistoria. En el sincrónico veremos cómo las distintas culturas étnicas que hoy pueblan nuestro Estado tienen sahumeros y los utilizan cotidianamente. El uso y la interpretación del sahumero como objeto simbólico está plagado de mitos que ancestrales y que las etnias mantienen a través de sus costumbres y prácticas lo cual se revisó en el momento pancrónico.

La palabra Sahumar proviene de la etimología latina suffumare, de sub, abajo, y fumus, humo (1). Sinónimo: sahumear (DF) (2), limpiar con sahumero" (Universidad Nacional Autónoma de México, 2009)

De acuerdo con Casirer El nombre "Es un primer factor de constancia y permanencia. La identidad del nombre es el primer grado y la anticipación de la identidad del concepto lógico" (Cassirer, 1998) así sahumero se le llama al objeto (Sahumador) en donde se coloca el carbón caliente, en donde se quema esta composición de hierbas secas también denominadas sahumero y comúnmente copal, resina del árbol muy usada en todo México para ser quemada en el sahumador: a continuación se presentan algunos de los nombres que se le da a este objeto:

<b>Sahumador</b>	Objeto para quemar el sahumero
<b>Copleara</b>	Objeto donde se pone el copal
<b>Bracero</b>	Objeto para poner brazas (carbón caliente)
<b>Popochcomitl</b>	Olla que humea, un vientre

<b>Incensario</b>	Donde se pone el incienso
En Mazahua <b>na tonsú tonsú, tr'onsú</b>	Un sahumero, copal, placenta (Aulex, 2010) Mazahua-Español
En Otomí <b>t'uts'i nthant'i</b>	Copal, sahumero. curación con humo (Aulex, 2010) Otomí-Español

**Tabla 2: Nombres del sahumero en diferentes lenguas.**

Como podemos observar en estos nombres hay palabras que significan tanto el objeto, como la acción, como el incienso que provoca el humo, además hay algunas que nos remiten a cuencos, ollas, vientres, fuego interno, corazón, incluso en otomí se dice igual placenta y sahumero, lo cual nos lleva a pensar en el carácter femenino del sahumador, otras nos remiten al vientre o al útero, otras al corazón con lo cual se relaciona el objeto (sahumador) con partes del cuerpo humano, principalmente femenino. “Donde el lenguaje ejerce mayor influencia es en la estructura fenoménica de la percepción” (Cassirer, 1998).

Si se asume que el lenguaje vive en un mundo de denominaciones y de símbolos fonéticos en los cuales se enlaza un cierto significado y al enlazarse producen una multiplicidad de vivencias sensibles, de la misma manera la materia tomada como lo meramente indeterminado anterior a toda determinación, tiene que recibir su determinación de la forma que se asocia y se imprime a la materia. Forma y Materia son ahora determinantes del ser – sahumero– entidades ontológicas. Son dos polos que se encuentran en una posición irreductible y que es una correlación metódica.

La composición estructural del Sahumero es: cuenco, base, asa y los elementos decorativos, sin embargo podemos observar que estas partes configuradas de manera diferente, la cual puede presentarnos una variedad de sahumeros que nos habla en el campo de la semántica de las maneras en que cada una de las etnias de concibe este objeto desde su contexto

Eje sintáctico →	Cuenco	Base	Asa	Adornos	Material
Eje Paradigmático ↓	Cerrado	Una corta	Por encima del cuenco	Con adornos	Barro Negro
	Abierto	Una larga	En el cuenco	Sin adornos	Barro rojo
		Tres patas	En la Base	vidriado	Barro blanco
			Sin asa	mate	Otras arcillas

**Tabla 3: Partes del sahumero y sus alternativas paradigmáticas.**

“A cada pueblo dios le dio su lenguaje, su comida y su barro” artesana Otomí

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

Eje sintáctico →	carbón	Sahumerio mezcla	humo	tela	ocote	Fuego Cerillos
Eje Paradigmático ↓	Natural	Copal	Negro	Paliacate	Viruta	Madera
	Prensado	Mirra	Blanco	Algodón rojo	Astilla	Plástico
	otros	Compuestos varios	Denso	otra	otro	Encendedor
		Otra	suave			

**Tabla 4: Partes de la acción de sahumar u sus alternativas paradigmáticas**

Teniendo todos estos elementos se procede a encender el *sahumador*, en el paso (1) se coloca en el piso del cuenco dos astillas de *ocote* formando una cruz –en la parte del simbología se profundizará en esto–, (2) se coloca el *carbón* natural en trozos grandes que se sitúan al derredor del cuenco del sahumero, procurando dejar el centro vacío en donde (3) se coloca un manojo de astillas de *ocote* que se encenderán con un *cerillo* de madera (5) deberá encender todo el *ocote* produciendo fuego, que a su vez calentará y encenderá el carbón, cuando deje de haber fuego y que el carbón quede encendido, es el momento en que el sahumador está encendido (6) se puede poner el sahumero *copal* o otras plantas secas, que producirá humo blanco en este momento el sahumero está “*activado*”; es decir listo para el ritual o ceremonia. Cada uno de los elementos que componen la acción de sahumar, (palabras, imágenes, formas, acciones), están llenas de significado, que toma coherencia dentro de la cultura que hace esta práctica, la acción de sahumar es un ritual que tiene un sentido, que -como se ha mencionado-

tiene que ver con lo femenino, desde la época prehispánica “el manejo del sahumador ha sido dado a las mujeres” (Manjarrez & Montaña, 2010: 137) las sacerdotisas, mujeres que se dedicaban a servir en los templos “llevaban escobas para barrer y un incensario de barro e incienso que llamaban copalli blanco” (de Sahagún, 1946: 275).

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

No hay metáfora que no esté pegada a la estructura vital de sus protagonistas. La metáfora existe porque es existencial para sus actores, crea una nueva pertinencia semántica en donde se hace explícita la diferencia entre semántica y semiótica. Eliade (1986) afirma que el pensamiento simbólico hace que podamos identificar, asimilar unificar, planos heterogéneos y realidades aparentemente irreductibles más aún la experiencia mágica religiosa, permite al hombre mismo transformarse en símbolo. Así la sahumadora es la portadora del fuego sagrado, de la vida, es sacerdotisa y guerrera, y como guerrera, tiene un "arma" especial y poderosa: el sahumador y el copal. Con dichos elementos es capaz de transmutar vibraciones, crear la armonía y generar la columna de humo, que inicia la conexión y comunicación con el cosmos, eje de energía que permite entablar un dialogo del cielo con la tierra.

### **El ceñidor o faja en la vestimenta femenina**

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

relacionadas con su cultura y en particular, con sus maneras de vestir. En sentido contrario, la mujer, como responsable de la educación de los hijos, incluso la de carácter religioso, también ha sido responsabilizada de conservar buena parte de las tradiciones, costumbres y desde luego, de preservar la indumentaria femenina, donde la falda y para el caso que nos ocupa, el ceñidor, reviste un conjunto de signos y símbolos de género que se describen en este apartado. En diferentes representaciones, imágenes o manifestaciones culturales, la mujer en contraste, es representada en actitudes de debilidad, de sometimiento, mostrando “sus” valores morales y la función social de la reproducción de la familia. En ocasiones ciertas mujeres aparecen fotografías en las que su vientre —como la moda también se lo exigía—, es protegido por abundante ropaje que por otra parte, la afirman o contienen dentro de los espacios cerrados o interiores, como obstáculo y clara reproducción de los ambientes familiares a los que estuvo confinada la mujer.

Así, las mujeres aparecen envueltas en complicadas vestimentas que confirman este orden y reafirman el control masculino sobre todo esos modos de comportamiento y sus actitudes corporales tendientes a su pasividad, modestia o incluso sumisión. Los vestidos representan en sí, todos estos “valores” para el orden social, por estas razones, los modos de vestir acusan sensibles confrontaciones, más que diferenciaciones, dentro del comentado binarismo de los géneros y donde se exhiben, no como elementos aislados, la presencia de vestidos complejos, representaciones culturales y otros objetos que determinan, en conjunto, la existencia de toda una atmósfera para cada individuo y en la que su representación personal básica o inicial resulta, en primer plano, la del género, misma que está fuertemente entrelazada con la identidad de clase y raza.

Las numerosas simbolizaciones de ciertos vestidos o formas de vestir de las mujeres acusan las oposiciones entre lo masculino y femenino y son o fueron visibles en cualquier comunidad del mundo occidental. El ceñidor, como complemento de la falda, también refleja la mayor parte de las simbolizaciones referidas; en particular, la longitud del mismo, sus motivos naturalistas, el tiempo requerido para su elaboración remiten a cierto tratamiento de “envoltura” para el atesoramiento de sus órganos sexuales a la vez que protegen buena parte del vientre que en ambos casos justifican la oposición a lo masculino y obstaculizan la erotización de esa anatomía que será dominada por el varón, padre, primero esposo después, quienes regularán

las actividades, actitudes y se asegurarán de llamarle la atención a “sus” mujeres en caso de que se aparten de los roles sociales históricos.

Por otra parte, el telar de cintura, imposible de relacionar con la actividad masculina, sugiere las largas horas de cuidados infantiles o de la permanencia de las madres en sus viviendas y que sobrevive aún con pocas alteraciones. Dentro de los diversos objetos elaborados bajo esta técnica, se tienen: carpetas, manteles, colchas y los ceñidores. Algunos ceñidores van de los 12 a 18 cm de ancho por un metro o hasta el 1.20 m de longitud, según sea el requerimiento, si fuere más funcional o más hacia la ornamentación. La constante relación de la mujer con el mundo natural, entre otras razones, por el rol de la procreación de la especie, también se expresa en esta artesanía, al enrollarse sobre la cintura sugiere envoltura o veladura para anteponerse a los hábitos de seducción que realizarán los varones.

El ombligo, en las tradiciones mazahua y otomí, además de la obvia centralidad corporal, representa la necesidad de cubrir, proteger y resguardar, no sólo por la implicación que en el cuerpo femenino conlleva para la procreación, sino como la significación implícita de una de las partes esenciales del ser humano, así como una forma de su conexión con el mundo, por lo que su sacralidad se “reviste” de diversas formas. En términos etimológicos y un que no exista una precisión total en el significado de la palabra México, algunas fuentes establecen su origen en los siguientes vocablos en náhuatl: Mexihco, Metztli-luna, Xlctli-ombligo, Co-lugar, "El lugar del ombligo de la luna" (Flores Cano, 1994: 15) o sea el vientre o el lugar de parto de la luna, que para este caso reviste importancia por derivarse de la centralidad territorial del señorío mexicana, o del mal llamado *imperio azteca*. En diversos pueblos mesoamericanos se privilegiaron algunos significados del espacio habitable, o incluso de las ciudades mismas al ocupar “la posición de *ombligo del cosmos*; concepto cosmogónico que describe el punto central o de conjunción de las cuatro direcciones cardinales” (Florescano en Barbosa, 2009: 9).

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

A lo anterior y en aspectos más técnicos, se adiciona el considerable peso de la “lí” o falda entablerada, de cerca de 3.5 kilos (*Artes de México*, 2011), a la que se adiciona el ruedo que suele llegar a los tobillos y que deben ser fuertemente sujetos a la cintura, es decir, a la altura del ombligo y su redondel. Lo anterior en cuanto a la connotación o significación femenina, mientras que en lo que respecta a médicos tradicionalistas o chamanes, esta ritualidad le resta representatividad de género y dicha especie de fajilla se vuelve un elemento protector contra los malos espíritus, a manera de escudo contra el mal de ojo y otros peligros de la magia negra que atentan en contra del brujo o chamán. Generalmente, el gusto de las mujeres es que la enagua esté ‘llorada’, para lograrlo no fijan bien el teñido de la lana del ruedo para que al momento de lavarla se despinte y manche la tela” (Maldonado Reyes, Serrano Barquín, & Varios, 2011). Por lo general, el color de los ruedos varía de acuerdo con la edad: las niñas usan el color rojo o su combinación con rosa o azul; las solteras usan el rojo y las señoras el negro, azul marino o turquesa (Mora, 2004). Una parte de las comunidades artesanales mazahuas del estado de México ha tomado cursos de tintes naturales, nuevos diseños, corte y confección, entre otros, pero mientras estas indígenas estén aleccionadas en la tradición familiar y habiten las áreas rurales, sin migrar, conservarán estas tradiciones, entre las que destacan los rituales de entintado de la lana, que constituyen, más que actividades artesanales, verdaderos ceremoniales femeninos ancestrales.

Los fuertes procesos de aculturación urbana y estadounidense atentan contra la permanencia de esta prendas femeninas, su uso en ocasiones, revela ciertas posiciones machistas que remiten a las mujeres a sus roles ancestrales, ya que unilateralmente se les impone a las indígenas de la entidad la conservación de esta y otras tradiciones relacionadas con el diseño, artesanía y vestimenta de forma unilateral. Este uso de fajas y faldas tradicionales encierra llamadas de atención de los varones para continuar con la sumisión femenina y acaso de violencia simbólica: “te voy a comprar telas para que te hagas una enagua vueluda poco debajo de la rodilla para que no te entre el frío, luego la faja encima de dos o tres pedazos, bien fajada para que sostenga la cintura ... (ya que) no somos de ciudad, somos de rancho; vámonos con tus vueludas” (Turok, 2011: 15).. Las limitaciones de la mayoría de las prendas femeninas han sido reiteradas por sociólogos como Pierre Bourdieu (2003), quien señala que tal vestimenta y sus accesorios son limitativos para la plena acción y desenvolvimiento de las mujeres, especialmente en los espacios exteriores.



## **Los bienes patrimoniales: arraigo, permanencia y trascendencia cultural**

Las festividades como las de muertos, dentro de innegables ceremoniales sincréticos, también van dirigidas a ritos de fertilidad, para celebrar el inicio de la siembra o el fin de la cosecha; Henning (1998, citado en Millán y Valle, 2003) coincide con esta apreciación al mencionar que en la zona otomiana los ritos de fertilidad se expresan en la existencia de gran número de plantas de maíz ya secas, en el tipo de comida ofrendada y copal. Algunos estudios afirman que en los oratorios se adoraban pequeñas estatuillas de barro, compuestas en su mayoría de figuras humanas y algunas zoomorfas: “son figuras de barro de color natural o pintadas en colores muy fuertes”. Galinier (1990). Hace más de medio siglo Jacques de Soustelle (1971) al investigar acerca de la familia lingüística Otomí-Pame visitó el valle de Ixtlahuaca y encontró que los elementos de la vivienda de las etnias otomí y mazahua se componía del espacio habitable —que él llamó choza— el pozo, el granero (sincolote) y el oratorio familiar. El propietario del oratorio, establece un tipo de compadrazgo con personas que le ayudan y éste en reciprocidad ofrece pulque, carne de guajolote, mole, tamales y tortillas a los que le ayudan en esta renovación.

Parte de estos rituales persisten hoy en día, pero la particular dinámica poblacional de la entidad, sus movimientos migratorios y los avances de otras religiones amenazan su persistencia. El culto a los oratorios en parte ha prevalecido como resultado de fuertes lazos regidos por los compadrazgos que se establecen para la celebración de fiestas comunales y ofrendas funerarias. Contradictoriamente es sabido que los oratorios provocan enfermedades, especialmente en los niños, por lo que su significación dentro de la tradición judeocristiana contemporánea no deja de resultar extraño, tanto el espacio en el que se materializan están tradiciones indígenas como las cruces— y las figuras de barro que junto a flores, ofrenda de comida, veladoras y cantos otorgan un sentido de misticismo que resulta aún poco comprendido.

Las estatuillas de barro que se mencionan fueron encontradas en 1974 en una colina al pie de un árbol sumamente frondoso, en los límites entre los municipios de Tianguistenco y Ocuilan, a unos centenares de metros del poblado de San Bartolo del Progreso, municipio de Tianguistenco; la zona estaba despoblada y los lugareños hablaban del conjunto de figurillas con sumo respeto al tiempo que con temor y sacralidad. La mayor parte de estos “ídolos”

estaban destruidos por las raíces del árbol y efectivamente, representan los personajes como lo refieren las citas anteriores: el músico, el jinete, el caporal, tal vez una deidad y cabe destacar la figura de un batracio que para los otomíes.

Estos restos de “ídolos” hacen probable que se trate de un oratorio a cielo abierto. Difieren totalmente de un Nacimiento católico porque no escenifican una imagen bíblica, sino que visten atuendos cotidianos, probablemente de fines del siglo XIX o principios del XX y el carácter festivo.

### **Conclusiones**

En la actualidad el ser humano en la cultura occidental se ha separado de la divinidad, pero paga un precio alto, ya que le falta espiritualidad. Ya nada es sagrado y con ello se ha perdido parte del sentido de la vida y la conexión espiritual y con la naturaleza. No se permite la vivencia de esos símbolos en su conciencia y los inhibe en el inconsciente; ello forma lo que Jung llamo la sombra, esto genera miedo y enfermedad. (Jung, 1992).

Las vivencia de una experiencia ritual, entendida por los practicantes de la sanación como macrocosmica mediante el sahumerio, permiten su conexión con un espacio sagrado por lo tienen una eficacia simbólica en la medida en que nos permite conectar con la madre, con ese espacio fértil, nutritivo y descargar lo que nos preocupa y así limpiar cuerpo y alma. Cubren un espacio que hoy ha sido olvidado y permiten, en la perspectiva de sus practicantes un mejor desarrollo del ser humano. Desde la perspectiva del diseño, estos espacios constituyen una parte relevante del patrimonio tangible e intangible de la entidad, las interacciones entre ellos, los objetos funcionales y los rituales, generan parte de su consideración como bienes patrimoniales; la fragilidad de dicho bienes patrimoniales ante los constantes cambios socioeconómicos de gran envergadura en el centro del país, hacen necesaria su revaloración y documentación, que es uno de los propósitos de la investigación de la que esta ponencia forma parte.

Al identificar procesos de apropiación de objetos tradicionales, en comunidades indígenas, como el caso de la mazahua, se posibilita establecer identidades colectivas, que propician un reconocimiento social en estas comunidades, y la comunicación de estos valores tradicionales,

que nos hacen viable el conocimiento de significados sociales asignados a la naturaleza y a tradiciones ancestrales relacionadas con los 4 elementos agua, fuego, aire y tierra como principios de la vida, permitiendo un uso respetuoso, así como la regulación de estos recursos del ecosistema.

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

Este reconocimiento, además de proporcionar al actor social distinguirse de los otros, debe ser reconocido por esos “otros”, posibilitando también esa identificación con el otro, promoviendo prácticas del ambiente, de gestión y patrones de producción y consumo de recursos basados en el uso sustentable de la tierra, donde el uso, reuso o deshecho de los objetos habla de la sustentabilidad y de un de un manejo ecológico de los objetos.

Aunque en este trabajo, solo se presenta esta primera etapa de la investigación, de han obtenido elementos de análisis para promover el uso de objetos tradicionales en otros ámbito de la sociedad. También como resultado de estas investigaciones se han elaborado diversos artículos para difundir el trabajo de los artesanos la cultura tradiciones de la zona de las diferentes etnias sustentabilidad cultural. Se han publicado libros que hacen un reconocimiento a los artesanos destacados, y al patrimonio cultural que producen así como la difusión de la obra de personas dedicadas a recrear las tradiciones de nuestro país.

## **Bibliografía**

**Aulex.** (12 de Mayo de 2010). *Diccionarios en Linea Aulex*. Recuperado el 6 de 12 de 2010, de Diccionario Español Mazahua: <http://aulex.org/es-maz/>

**Barbosa, A.** (2010). *La muerte en el imaginario del México profundo*. Cuernavaca: Juan Pablos Editor.

- Capra, F.** (2003). *Las conexiones ocultas, implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Cassirer, E.** (1998). *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CONACULTA - INAH.** (2002). *Aztecas*. Londres: Turner publicaciones.
- de Sahagún, B.(1946). *Historia general de las cosas de la nueva España*. México: Nueva España.
- Elizalde, A.** (2003). *Desarrollo Humano y Ética para la sustentabilidad* (1a ed.). Santiago de Chile, Chile: PNUMA.
- Flores Cano, E.** (1994). *Memoria Mexicana*. México: Fondo de cultura Económica .
- Foladori, G., & Pierri, N.** (2005). *Sustentabilidad?: desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*. México: Cámara de Diputados, LIX Legislatura, Estados Unidos Mexicanos.
- Galinier, J.** (1990). *La Mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomies*. México: UNAM- CEMC-INI.
- García Canclini, N.** (2011). "Arte postautónomo: cuando no todo está dicho". (P. Jesús, Ed.) *Reforma*. 9 de enero de 2011 Suplemento cultural.
- Jung, C. G.** (1992). *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona: Carait.
- Leff, E.** (2002). *Ética, vida y sustentabilidad*. México: PNUMA - ONU.
- Lovelock, J.** (2007). *La venganza de la tierra. La teoría de Gaia y el futuro de la Humanidad*. México: Paidós.
- Maldonado Reyes, A. A., Serrano Barquín, H. P., & Varios.** (2011). *Factores Contextuales del Diseño*. Toluca, México: UAEM.
- Mora Cantellano, M. d., Maldonado Reyes, A. A., & Villar García, M. G.** (Noviembre de 2010). Sistemas productivos en el sector artesanal. *Amecider 2010* . (Amecider, Ed.) Villa Hermosa, Tabasco, México.
- Sandoval Forero, E.** (2004). *La Organización social indígena Mazahua*. Toluca, Estado de México: UAEM.
- Schaffhauser, P.** (2000). En torno a la meseta purépecha, pragmatismo e identidad en México, en revista *Alteridades*,núm. 10 (020).
- Sondereguer, C.** (2006). *El Diseño Amerindio y su naturaleza creativa*. Barcelona: Nubuko.
- Soustelle, J.** (1971). *México Tierra India*. México: SEP.
- Todorov, T.** (1991). *Teorías del símbolo*. . Caracas: Editorial Monte Avila Latinoamericana.

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

[URL\\_ID=35393&URL\\_DO=DO=\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35393&URL_DO=DO=_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

**Vizcarra, I.** (2000). El taco mazahua, la comida de la resistencia y la identidad. *Latin American Studies Association* .

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

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