

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área de concentración: Diseño, tecnología y educación

**Elementos identitarios y de diseño  
de los bordados mazahuas de artesanos en la  
comunidad de Jocotitlán, Estado de México.  
Un análisis desde el proceso de producción.**

Idónea comunicación de resultados que  
para obtener el grado de Maestría presenta:

**Shiadani Espadín Dávila**

**Tutora: Mtra. Alma Rodríguez de la Peña**

Ciudad de México, diciembre de 2022

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área de concentración: Diseño, tecnología y educación

**Elementos identitarios y de diseño  
de los bordados mazahuas de artesanos en la  
comunidad de Jocotitlán, Estado de México.  
Un análisis desde el proceso de producción.**

Idónea comunicación de resultados que  
para obtener el grado de Maestría presenta:

**Shiadani Espadín Dávila**

Tutora: **Mtra. Alma Rodríguez de la Peña**

Lectora: **Dra. Ma. Isabel Arbesú Ga.**

Coord. del área: **Dr. Jorge Alberto Pacheco Mtz.**

Ciudad de México, diciembre de 2022

## RESUMEN

A pesar del entorno globalizado que promueve la homogeneización de las expresiones culturales identitarias; en el territorio mexicano, la artesanía ha logrado mantenerse viva como un ejemplo de adaptación a las cambiantes condiciones del entorno, ya que, aun cuando los modos de vida se han transformado, esto no ha impedido que los artesanos fusionen, adapten y reinventen sus saberes y prácticas; permitiendo con ello que su labor persista, no sólo como objetos que brindan sustento económico, sino también como emblemas de identidad cultural que hablan de quién los produce y del momento sociocultural en el que surgen.

A través de un enfoque cualitativo y de la revisión teórica de los conceptos de identidad cultural, diseño y producción artesanal, esta investigación se propone analizar los procesos de producción artesanal de los bordados elaborados en el municipio de Jocotitlán, Estado de México, con el fin de identificar los elementos identitarios mazahuas presentes en ellos, así como su posible relación con el proceso de diseño.

Con el fin de alcanzar los objetivos planteados se realizaron entrevistas en profundidad a tres de las artesanas bordadoras más conocidas del polígono de estudio. La información obtenida de sus vivencias se analizó mediante los métodos TAVI, caso de estudio y triangulación teórica.

Los resultados obtenidos evidencian los cambios y permanencias que han experimentado las entrevistadas en su actividad artesanal a través del tiempo; al igual que permiten mostrar el impacto de la globalización en su trabajo, por medio de la reciente incorporación del celular y el internet en sus actividades diarias. Lo anterior establece las bases para la realización de futuras investigaciones, que permitan entender las nuevas dinámicas de trabajo artesanal en un entorno cada vez más conectado y que a su vez, contribuyan a impulsar el desarrollo de este sector en los nuevos contextos.

**Palabras clave:** bordados mazahuas, identidad cultural, proceso de diseño, proceso de producción artesanal, artesanía, globalización y Jocotitlán, Estado de México.

## AGRADECIMIENTOS

**¡GRACIAS!**

### Mis Amores

#### **ALEX**

Por las risas, tu compañía, tus consejos, los abrazos y por siempre ser mi luz cuando todo se ponía oscuro, ¡te amo!

#### **YAMILE**

Por ser mi inspiración, mi guía, por siempre creer en mi y animarme a ser mejor ser humano.

### Familia

#### **ESPADÍN-DÁVILA**

Por ser mi soporte desde siempre, por amarme con mis fortalezas y errores, por sus enseñanzas y alentarme a volar.

### Profesores

#### **ALMA RODRÍGUEZ E ISABEL ARBESÚ**

Por su tiempo, su escucha, sus consejos, enseñanzas y correcciones, siempre sinceras, oportunas y amorosas: ¡logramos un gran trabajo!

#### **A TODAS Y TODOS LOS QUE CONOCÍ DURANTE LA MAESTRÍA**

Por todo su esfuerzo para compartir su conocimiento durante la pandemia, por ayudarme a reforzar, cuestionar o cambiar mis ideas sobre la realidad que nos rodea.

### Entrevistadas

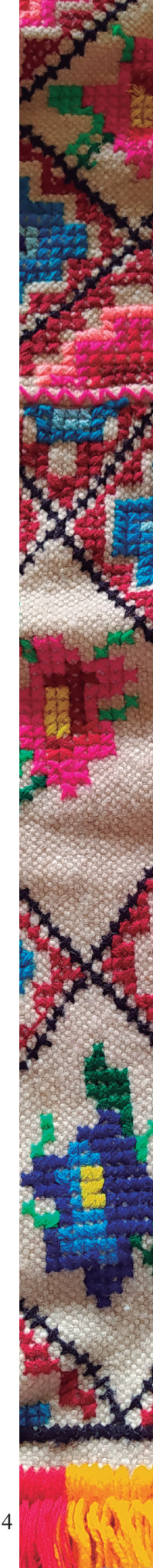
#### **ARTESANAS: ESTER, JULIA Y REINA**

Por confiar en mi y compartirme sus vivencias y conocimientos, pero sobre todo por su tiempo, paciencia y disposición, ¡admiro su trabajo!

### Amistades

#### **LAS NUEVAS Y LAS QUE PERMANECEN A TRAVÉS DE LOS AÑOS**

Por la compañía, las risas, la escucha, los ánimos y los consejos que me han regalado en los momentos oportunos.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
Objetivo general	9
Objetivos particulares	9
<b>1. CAPÍTULO 1: “IDENTIDAD, DISEÑO Y PRODUCCIÓN ARTESANAL”</b>	<b>12</b>
<b>1.1. Antecedentes</b>	<b>12</b>
<b>1.2. Marco teórico</b>	<b>13</b>
1.2.1. Identidad cultural	13
1.2.2. El diseño y sus procesos	17
1.2.3. Producción artesanal	20
<b>1.3. Procedimiento metodológico</b>	<b>25</b>
1.3.1. Tipo de investigación	25
1.3.2. Enfoque y método de análisis	25
1.3.3. Selección del referente empírico	26
1.3.4. Técnicas de recolección	27
1.3.5. Recopilación documental	27
<b>2. CAPÍTULO 2: “JOCOTILÁN Y SU GENTE DE VENADO”</b>	<b>30</b>
<b>2.1. La gente de venado</b>	<b>30</b>
2.1.1. Contexto histórico	30
2.1.2. Contexto contemporáneo	31
<b>2.2. Jocotilán: “lugar junto al Xocotépetl”</b>	<b>36</b>
2.2.1. Medio físico	36
2.2.2. Contexto histórico	37
2.2.3. Contexto social contemporáneo	38
<b>3. CAPÍTULO 3: “LA ACCIÓN DE BORDAR”</b>	<b>42</b>
<b>3.1. Precisiones metodológicas</b>	<b>42</b>
3.1.1. Análisis de la información recabada	43
<b>3.2. Presentación de los casos</b>	<b>44</b>
3.2.1. Artesana Tsinsú	44
3.2.2. Artesana Jiasú	45
3.2.3. Artesana Tsiseje	46
<b>3.3. Dinámicas de trabajo en la vida cotidiana: proceso sincrónico</b>	<b>47</b>
3.3.1. Artesana Tsinsú	47
3.3.2. Artesana Jiasú	50
3.3.3. Artesana Tsiseje	52
<b>3.4. Dinámicas de trabajo a través del tiempo: proceso diacrónico</b>	<b>54</b>
3.4.1. Artesana Tsinsú	54
3.4.2. Artesana Jiasú	59
3.4.3. Artesana Tsiseje	64
<b>4. CAPÍTULO 4: “MANOS QUE HABLAN A TRAVÉS DEL TIEMPO”</b>	<b>71</b>
<b>4.1. Permanencias identitarias</b>	<b>71</b>
<b>4.2. Cambios</b>	<b>74</b>
4.2.1. Artesana Tsinsú	74
4.2.2. Artesana Jiasú	75
4.2.3. Artesana Tsiseje	77

4.2.4. Análisis de los cambios	78
<b>4.3. Elementos de diseño</b>	<b>80</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>85</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>89</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Imagen 1. La mujer mazahua.</i>	32
<i>Imagen 2. Tela de lana tejida en telar.</i>	33
<i>Imagen 3. Motivos y puntadas mazahuas.</i>	34
<i>Imagen 4. Sobrecama (ejemplo de la distribución jerárquica). Fuente: Abraham, 2015</i>	34
<i>Imagen 5. Detalle de los "ruedos", bordados en puntada trencilla. Fuente: Artes de México, 2011.</i>	35
<i>Imagen 6. Indumentaria mazahua (mujeres).</i>	35
<i>Imagen 7. Mapa de ubicación de Jocotitlán. Méx.</i>	36
<i>Imagen 9. Celebración de la fiesta patronal (Jocotitlán, Méx.).</i>	39
<i>Imagen 8. Procesión al cerro Xocotépetl, diciembre (Jocotitlán, Méx.).</i>	39
<i>Imagen 10. "Corredor artesanal" (portales), Jocotitlán, Méx.</i>	40
<i>Imagen 11. Izquierda y centro, mapa de puntos para bordar nuevas figuras; derecha líneas guía y contornos de la figura.</i>	49
<i>Imagen 12. Punto de venta de la A. Tsinsú ("Corredor artesanal").</i>	50
<i>Imagen 13. A. Jiasú bordando muestra de camino mazahua.</i>	51
<i>Imagen 14. Punto de venta de la A. Jiasú.</i>	52
<i>Imagen 15. Quechquémetl realizado por la A. Tsiseje.</i>	54
<i>Imagen 16. Primer gabán realizado por la A. Tsinsú.</i>	57
<i>Imagen 17. Quechquémetl de rosas en punto de cruz.</i>	57
<i>Imagen 18. Capa charra con estrellas mazahuas en puntada trencilla.</i>	59
<i>Imagen 19. Estrella y camino mazahua por el frente (izquierda). Estrella y camino mazahua por el revés (derecha). Autoría: A. Jiasú. Material: estambre sobre lana.</i>	62
<i>Imagen 20. Quechquémetles diversos en colores, formas y tamaños. Material: estambre sobre acrilán. Autoría: familia Jiasú.</i>	63
<i>Imagen 21. Raíz de zanacoche (jabón natural).</i>	65
<i>Imagen 22. Muestra de macramé hecha por la A. Tsiseje. Material: estambre. Fuente: elaboración propia, 2022.</i>	65
<i>Imagen 23. Detalles del primer gabán realizado por la A. Tsiseje. Estrella mazahua en punto de cruz (izquierda). Puntas de macramé (derecha). Material: estambre sobre lana.</i>	66
<i>Imagen 24. Detalle de quechquémetl de flores, bordado en punto de cruz. Autoría: A. Tsiseje. Material: algodón sobre lana. Fuente: elaboración propia, 2021.</i>	67
<i>Imagen 25. Variaciones de estrella mazahua, bordadas en colchas matrimoniales.</i>	68
<i>Imagen 26. Mantel bordado con punto de cruz a medio punto. Autoría: A. Tsiseje. Material: algodón sobre algodón.</i>	69
<i>Imagen 27. Suéter bordado y confeccionado por la A. Tsiseje. Muestra: camino mazahua. Material: estambre sobre lana.</i>	70
<i>Imagen 28. Ruana bordada con flores, estrellas y camino mazahua.</i>	74
<i>Imagen 29. Quechquémetl con gorro bordado con estrella y camino mazahua. Autoría: A. Jiasú.</i>	76
<i>Imagen 30. Quechquémetl bordado con estrella y camino mazahua. Autoría: A. Tsiseje.</i>	77

## INTRODUCCIÓN

La globalización es hoy en día un proceso paulatino que incide en la vida de todas las personas; modifica y determina sus expresiones socioculturales, productivas, políticas y ambientales (Serrano, 2015, p. 59). Adicional a lo anterior, el sistema capitalista, respaldado en la idea del comercio sin fronteras, favorece la acumulación de la riqueza privada y/o corporativa por medio del control de los capitales; al igual que a la masificación y estandarización de los mercados que, en consecuencia, benefician la homogeneización cultural.

Si bien, el proceso globalizador ha propiciado un gran desarrollo científico y tecnológico, que se observa en los sistemas de producción y comunicación. También, a partir de su apropiación en la vida diaria, se ha impulsado la creencia de que para acceder a la modernidad hay que abandonar las prácticas y saberes de nuestros pueblos indígenas. Todo lo que no encaja con lo moderno, es señalado como obsoleto, subdesarrollado o inculto; lo que deja apreciar que, el modelo de progreso conduce siempre hacia adelante, en un camino ascendente que promueve el olvido de la historia (Serrano, 2015, p. 60).

Desde esta perspectiva, se concibe que lo precapitalista no es importante para la vida actual, pues su forma de producción -preindustrial- remite a un pasado contrario al progreso tecnológico del presente. Como es el caso de la artesanía mexicana que, desde esta postura, alude a un México con atraso industrial, marginado y pobre. De tal suerte que el ser nombrado artesano, lejos de ser un elemento de orgullo, favorece la discriminación, la exclusión y la vergüenza de quien porta dicho título (Novelo, 2002, p. 171).

A pesar de lo anterior, en el territorio mexicano la artesanía ha logrado mantenerse viva como un ejemplo de adaptación. Aun cuando han surgido transformaciones en los modos de vida, estas no han impedido que los artesanos fusionen, ajusten y reinventen sus saberes y prácticas; permitiendo con ello que su labor persista, no sólo como objetos que brindan sustento económico a más de un millón de personas (en el caso de México), sino también como emblemas de identidad cultural que, son reflejo material y simbólico del contexto social y ambiental en el que surgen. Expresan los cambios que han sucedido y suceden en la vida de los productores y las transformaciones que ha experimentado su cultura (Del Carpio, 2012, pp. 186-187).

Vista así, la artesanía no sólo es objeto, también es todo un proceso en el que se cruzan y entretajan las expresiones culturales del pueblo que las elabora; la pluralidad de estructuras

productivas que las hace particulares; y las diferentes acciones económicas y de comercio que surgen de ellas (Serrano, 2015, p. 65).

En virtud de este cúmulo de argumentos, surge el interés por visibilizar y reconocer aquellas prácticas culturales identitarias como la artesanía, en especial las de aquellas comunidades poco estudiadas. Así como por profundizar en sus transformaciones en el tiempo, las cuales, en ocasiones, sugieren una interrelación con otras disciplinas que también se enfocan en la creación de objetos, como lo es el diseño.

Derivado de este interés, nos ubicamos geográficamente en el municipio de Jocotitlán, Estado de México, ya que, de acuerdo con el Instituto de Investigación y Fomento para las Artesanías del Estado de México [IIFAEM] (2020, p. 49), este territorio es hogar de 315 artesanos, que viven y se expresan gracias a la producción de diversas ramas artesanales<sup>1</sup>, entre ellas destaca la artesanía textil con 147 artesanos en todo el territorio municipal.

Es importante subrayar que diversas fuentes documentales<sup>2</sup> coinciden en que durante la época prehispánica (siglo XIII), Jocotitlán fue el centro del poderío Mazahua, por lo que, a más de 500 años de conquista y más de 200 años de independencia, en él aún permean prácticas y saberes del pueblo mazahua, como la producción de bordados que retoman muestras y puntadas tradicionales sobre prendas también históricas como el rebozo, el gabán o el *quechquémetl*<sup>3</sup>.

No obstante, la cercanía con la Ciudad de México y las transformaciones<sup>4</sup> propias del paso del tiempo, han favorecido la fusión de la cultura global y la cultura local (Pedraza y Gómez, 2018, p. 59), generando con ello un estilo híbrido<sup>5</sup> de producción y expresión a través de sus manos expertas.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el Instituto de Investigación y Fomento para las Artesanías del Estado de México (IIFAEM), en su publicación Ramas Artesanales del Estado de México, en el estado mexiquense se trabajan 13 ramas artesanales que son: alfarería y cerámica, textiles, madera, cerería, metalistería, orfebrería y joyas, fibras vegetales, papelería y cartonería, talabartería y peletería, lapidaría y cantera, hueso y cuerno, vidrio y gastronomía artesanal (IIFAEM, 2020).

<sup>2</sup> Consultar: (Sistema de Información Cultural [SIC], 2019); (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], 2020); (Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México [CEDIPIEM], 2020).

<sup>3</sup> El *quechquémetl* o *quechquémitl* es una prenda formada por dos cuadrados unidos por los extremos más cortos, su finalidad es cubrir el torso. Visto de frente o por detrás da la impresión de ser un lienzo romboide. Esta prenda puede usarse con las puntas al frente y atrás, o a los lados, cayendo sobre los hombros (Fernández. 2013).

<sup>4</sup> Transformaciones sociales, culturales, económicas, políticas y ambientales.

<sup>5</sup> Lo híbrido desde la óptica cultural, expresa mezclas interculturales, hasta cierto punto liminares. Remite a aquellos que pertenecen a diferentes ámbitos al mismo tiempo, por lo tanto, no pueden tener una identidad permanente (García, 1989, p. 362).



Pero hacer esta afirmación, nos remite a identificar primero aquellos elementos propios de la cultura local, por lo que surge la pregunta que origina la presente investigación:

¿cuáles son los elementos identitarios y de diseño presentes en el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México?

Para poder abordar la pregunta general de investigación, se derivan tres preguntas particulares, que permiten profundizar en el problema presentado, las cuales son:

1. ¿cómo era y cómo es el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados actualmente por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México?
2. ¿cuáles son los elementos del proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México, que han conservado su identidad y cuáles se han transformado hasta la actualidad?
3. ¿cuáles son los elementos de diseño que se ubican en el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México?

Ya que los objetivos son los puntos de referencia que guían la investigación y a los cuales se dirigen los esfuerzos (Rojas, 2013, p. 18), estos se enuncian de la siguiente manera:

### **Objetivo general**

Identificar los elementos identitarios y de diseño presentes en el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México.

### **Objetivos particulares**

1. Registrar cómo era el proceso de producción de los bordados mazahuas, que se elaboraban por artesanos en la comunidad de Jocotitlán, Estado de México.
2. Describir cómo es el proceso de producción de los bordados mazahuas, que se elaboran actualmente por artesanos en la comunidad de Jocotitlán, Estado de México.
3. Identificar qué elementos del proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México, han conservado su identidad y cuáles se han transformado.

4. Ubicar en el proceso de producción de los bordados mazahuas elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México, los elementos de diseño que lo conforman.

Dicho lo anterior, resulta importante puntualizar que, aunque el tema aquí propuesto ya ha sido abordado desde diferentes ópticas y disciplinas, por lo general estos estudios casi siempre se enfocan en las mismas regiones del territorio nacional: Oaxaca, Chiapas, Puebla; pero ¿qué pasa con aquellas comunidades más alejadas, donde también se crean y reproducen valores culturales a partir de la artesanía?, por lo que la presente investigación se enfoca en trabajar con zonas poco estudiadas como el municipio de Jocotitlán, Méx.<sup>6</sup>

Por otro lado, este estudio permitirá, tal vez por primera vez, establecer un panorama general del estado de las artesanías textiles en el municipio. De igual manera, documentará los procesos y las técnicas que se realizan actualmente y sentará las bases para futuras investigaciones, que impulsen el desarrollo de este sector de la población.

Para abordar la investigación, el documento se divide en cuatro capítulos. En el primero denominado *Identidad, diseño y producción artesanal*, se desarrolla una serie de conceptos claves, para entender y mirar en la realidad a la identidad, la producción artesanal y el diseño, pues a través de la unión de estos tres conceptos se propone analizar a los bordados mazahuas. Además, se presenta el proceso metodológico diseñado para responder las preguntas de investigación y alcanzar los objetivos propuestos.

El segundo capítulo, llamado *Jocotitlán y su gente de venado*, expone los elementos esenciales para conocer a la cultura mazahua. También se presentan los aspectos generales de la zona de estudio: Jocotitlán, Méx.

En cuanto al capítulo tres: *La acción de bordar*, se exponen tres casos concretos de artesanas del municipio de Jocotitlán, que nos permite profundizar en la relación: producción artesanal, identidad y diseño; plasmadas en sus bordados, gracias a una descripción diacrónica y sincrónica de sus procesos productivos.

Y finalmente en el capítulo cuatro: *Manos que hablan a través del tiempo*, se indican los elementos del proceso de producción de los bordados que permanecen como identitarios y aquellos

---

<sup>6</sup> Abreviatura de Estado de México (Correos de México, 2015, p. 27)

elementos que han cambiado, para posteriormente realizar una triangulación teórica en donde se analicen e identifiquen los elementos de diseño presentes actualmente en dicho proceso de producción. Por último, se expresan las conclusiones que cierran esta investigación.

## 1. CAPÍTULO 1: “IDENTIDAD, DISEÑO Y PRODUCCIÓN ARTESANAL”

Este capítulo está compuesto por tres secciones: la primera sección corresponde a los antecedentes o estado del arte, donde se abordan de manera sintética, las fuentes documentales que brindan un panorama general sobre los trabajos relacionados con la temática de la investigación. En la segunda sección se desarrollan los conceptos principales que guían el trabajo y a través de los cuales, se propone mirar a los actores sociales. Por último, la tercera sección expone el proceso metodológico que se diseñó para el desarrollo del presente estudio.

### 1.1. Antecedentes

Si bien, se han realizado diversos estudios donde se vincula la identidad y la artesanía, pocos son los que se han encontrado con un enfoque en la producción de esta manifestación cultural, menos aún en los textiles mazahuas y probablemente, escasos aquellos que hablen de los bordados de Jocotitlán. En el siguiente cuadro se presentan algunas investigaciones que dan un panorama general del trabajo nacional e internacional al respecto y que han servido como estado del arte para esta investigación.

<i>Nombre de la publicación</i>	<i>Autor</i>	<i>Tipo de aporte</i>
Jocotitlán. Monografía municipal (Libro)	Alberto Ramírez González (1997).	Pasado prehispánico de Jocotitlán y sus productos artesanales.
Identidad Cultural: un concepto que evoluciona (Artículo de revista).	Lucía Molano (2007).	Postura teórica sobre identidad y su relación con la artesanía.
Diseño y vida en el arte popular; cerámica y textiles mexiquenses (Libro).	Grupo multidisciplinario de investigadores coordinados por Bertha Abraham (2015).	Iconografía de los bordados mazahuas del Estado de México.
Artes de México, no. 102 “Textiles Mazahuas” (Revista).	Diversos investigadores coordinados por Marta Artes de México (2011).	El pueblo mazahua en la actualidad: sus actividades, modos de vida, tradiciones y vestimenta.
Producción artesanal indígena: saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario (Artículo de revista).	Laura Cardini (2012).	Postura teórica de la artesanía y el análisis del proceso de producción.
Manual de la diseñadora descalza (Libro).	Carla Fernández (2013).	Relación entre diseño y artesanía: patronaje de la vestimenta indígena.
Iconografía mazahua en textiles tradicionales. Catálogo de una muestra documentada en dos municipios del Estado de México (1970 – 2013) (Tesis de maestría).	Andrea López (2014).	El pueblo mazahua: su historia, tradiciones, formas de vida, significado de la iconografía empleada en sus bordados.
Manual de Diseño y Desarrollo de Productos Artesanales (Libro digital).	Maggie Ryan Galton y Fonart (2018).	Relación entre diseño, artesanía y producción artesanal.

*Fuente: elaboración propia con información de Abraham, 2015; Cardini, 2012; Fernández, 2013; López, 2014; Molano, 2007; Ryan y Fonart, 2018; Artes de México, 2011; Ramírez, 1997.*

A partir de los antecedentes presentados en el cuadro anterior, se pudieron ubicar elementos clave con los que se inició a profundizar en las bases históricas, conceptuales y/o metodológicas que darían sustento y guía a esta investigación. Como por ejemplo Alberto Ramírez brinda los orígenes históricos de la zona de estudio. Bertha Abraham, Marta Turok y Andrea López profundizan en los aspectos característicos del pueblo mazahua, desde el diseño y la antropología. Lucía Molano y Laura Cardini aportan pautas metodológicas y conceptuales para acercarse al concepto de identidad, desde la artesanía. Finalmente, Carla Fernández y Maggie Ryan son una guía de cómo interpretar la relación artesanía y diseño.

Aunque estos estudios son un importante referente para abordar el tema que concierne a esta investigación, aún se siguen encontrando vacíos de conocimiento sobre las artesanías del municipio de Jocotitlán, su proceso de producción y su vínculo con el diseño, por lo que resulta pertinente el desarrollo de este trabajo.

## **1.2. Marco teórico**

Esta sección se compone de las principales aproximaciones conceptuales que brindan sustento teórico al trabajo. En la primera parte se habla de la identidad cultural y de los conceptos que la componen. En la segunda parte se aborda el concepto de diseño y sus procesos. En la tercera parte se explican los términos de producción artesanal, artesanía y bordado.

### **1.2.1. Identidad cultural**

Para comprender el concepto de identidad cultural, resulta oportuno abordar primero ambos conceptos; cultura e identidad como elementos disociados, para después poder interpretarlos de manera conjunta.

#### **1.2.1.1. Cultura**

La cultura es un concepto que resulta complicado encerrarlo en una sola definición, ya que se puede describir desde varias perspectivas. Para fines de este estudio, se optó por la definición construida por Gilberto Giménez, ya que en ella retoma las posturas teóricas de tres importantes investigadores en la materia; Clifford Geertz (1990), John Thompson (1998) y Pierre Bourdieu (1985). En esta definición, Giménez (2009, p. 8) argumenta que la cultura es “la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”.

Giménez (2005) explica, basándose en Bourdieu (1985), que los significados culturales se objetivan en formas tangibles o comportamientos observables llamados simbolismos objetivados o cultura pública, es decir, lo que los individuos proyectan al exterior para relacionarse entre sí, por ejemplo, las obras de arte, los ritos, la vestimenta; y por otra parte, se interiorizan en forma de *habitus* o formas interiorizadas de la cultura, que se refiere a los esquemas de representación mental que cada persona realiza internamente a partir de lo que le rodea.

Ambas ópticas de la cultura son complementarias e indisociables; “por un lado las formas interiorizadas provienen de experiencias comunes y compartidas, mediadas por las formas objetivadas de la cultura; y por otro, no se podrían interpretar ni leer las formas culturales exteriorizadas sin los esquemas cognitivos o *habitus*, que nos habilitan para ello” (Giménez, 2009, p 9). Esta forma de mirar a la cultura nos permite tener una visión integral de ella; ya no sólo se trata de percibir rasgos culturales de forma aislada, sino que por el contrario se observa y analiza a los productores de esos rasgos; pues son los actores sociales los que la interiorizan, la incorporan y la convierten en sustancia propia, “de ahí que se diga que no existe cultura sin sujetos y sujetos sin cultura” (Giménez, 2009, p. 9).

Finalmente, cabe aclarar que no todos los significados son considerados culturales. Sólo aquellos que -dentro de un grupo social- son compartidos y relativamente estables a través del tiempo, lo que descarta a los significados efímeros (modas) e idiosincrásicos (aisladamente). De igual manera, hay que considerar que la cultura se encuentra en todas partes de la vida social, por tanto, para estudiarla hay que segmentarla; por sectores, clases sociales etc., a esto se le llama transversalidad de la cultura (Giménez 2009, p. 9-10).

Con este panorama de lo que se entiende aquí por cultura, en las siguientes líneas se explica el concepto de identidad.

### **1.2.1.2. Identidad**

La identidad -colectiva o individual- se entiende como la forma en que un individuo se percibe, se reconoce y se define a sí mismo en relación con los demás (Welsh, 1999, p. 5) Implica hacer comparaciones entre sujetos para ubicar diferencias entre ellos. De ahí que cuando se encuentran similitudes con otras personas, se infiera que se comparte una identidad, que favorece la diferencia frente a otros actores: “el individuo se reconoce así mismo sólo reconociéndose en el otro” (Giménez, 2007, p. 188).

De acuerdo con Giménez (2007, p. 190), la identidad se construye gracias a tres principios: la diferenciación, la integración unitaria y la permanencia en el tiempo. El primer principio, como ya se mencionó, se refiere a la toma de conciencia de que soy diferente gracias a la interacción con otro que me permite autoafirmarme. Esta diferencia se distingue en todo el sistema de significados, símbolos y lenguajes propios del grupo social, generados gracias a su forma de organización y sus reglas de comportamiento; lo que los define hacia dentro, distinguiéndolos de otros grupos sociales hacia afuera.

Pero el principio de diferenciación no podría ser, sino coexiste y se complementa con el segundo principio: integración unitaria. Este se refiere al sentimiento de pertenencia a un grupo con quien se reconocen semejanzas, para integrar una unidad identitaria, por medio de códigos y reglas. Busca eliminar diferencias para obtener una integración comunitaria hacia dentro; y eso se logra gracias al tercer principio denominado permanencia a través del tiempo. Esta continuidad temporal habilita al sujeto -individual o colectivo- para construir un marco simbólico e interpretativo, que le permite relacionar sus experiencias pasadas, presentes y futuras en la unidad de su biografía o historia (Giménez, 2007, p. 192).

En complemento a lo anterior, Sciolla (citada por Welsh, 1999, p. 9), sustenta que la identidad se compone de tres dimensiones: locativa, selectiva e integrativa. La primera se refiere a que el sujeto se sitúa en un espacio social revestido de símbolos, donde él también aporta a la construcción y continuación de ellos, pero sin rebasar el límite de sus fronteras. La función selectiva, le permite al sujeto ordenar y seleccionar sus preferencias a las que desea pertenecer. Esta función trae consigo cargas valorativas, pues todo reconocimiento de identidad comporta la formulación de un juicio de valor. Por último, la función integrativa se refiere al marco histórico que posee, a través del cual entrelaza su pasado, presente y futuro, por tanto, la identidad está condicionada a ciertos contextos y procesos históricos.

A partir de esta construcción de argumentos, se establecen las pautas esenciales para observar y analizar a los casos de estudio en su realidad. Se han retomado estos autores ya que se encuentra un consenso y complementariedad entre sus postulados, lo que deja entrever que la identidad no sólo es un conjunto de datos precargados en cada persona, sino que cada actor social, en su libertad, selecciona y valora de todo lo que le rodea, aquello que mejor le funciona para reconocerse y expresarse.

Después de esta breve explicación sobre identidad y cultura, ahora se hablará del concepto compuesto de identidad cultural.

### **1.2.1.3. Definición de identidad cultural**

De manera sintética, podría decirse que la identidad cultural es el reconocimiento, interiorización y objetivación de un conjunto de significados sociales compartidos mutuamente con una colectividad con la que hay un sentimiento de pertenencia, pero a su vez, este mismo conjunto nos permite diferenciarnos y ser reconocidos como diferentes de otros grupos sociales que no comparten los mismos significados.

Lo anterior señala que la identidad cultural es una construcción social, edificada por relaciones interpersonales e intergrupales que favorecen la clasificación de grupos, como: latinoamericanos, mexicanas, católicos, artesanas o mazahuas (Fernández y Fernández, 2012, pp. 8-9). No obstante, Giménez (citado por Welsh, 1999, p. 5), apunta que aceptarse dentro de una categoría cultural o no, depende del propio sujeto o grupo social y no de un observador externo que puede describir características que no sean valoradas por los sujetos para autodescribirse; esto se evidencia cuando los sujetos hablan sobre sí mismos.

Por otro lado, Molano (2007, p. 73), recalca que la identidad cultural existe gracias a la relación con su devenir histórico y los cambios que de él se generan, pues es el paso del tiempo, lo que le permite a la colectividad reconocer los referentes simbólicos que la identifican; por tanto, no existe una identidad pura, ni permanente, pues la constante interacción entre actores sociales y la influencia del exterior favorecen que sea compartida, se reafirme, se transforme e incluso se pierda o renazca.

Al respecto, Dieterich (citado por Fernández y Fernández, 2009, p. 4), apunta que la identidad se comporta como un sistema equilibrado, en el que interactúan dos situaciones contradictorias e inseparables; la conservadora: que significa la defensa de la idiosincrasia frente al entorno; y la adaptativa: que implica la evolución del sistema de acuerdo con el contexto. Si se pierde el equilibrio y se favorece a la primera el sistema muere por conservadurismo, y si se beneficia sólo a la segunda, el sistema se disuelve en el entorno. Si bien, las transformaciones en la identidad son algo habitual, se recomienda cultivar los valores fundamentales que le permiten ser, para lograr el justo balance.

Finalmente, la identidad cultural se manifiesta en la cotidianidad comunitaria; en sus expresiones compartidas como el lenguaje, los ritos y tradiciones, las instituciones sociales, la idiosincrasia, expresiones artísticas y creencias, las cuales se relacionan estrechamente con el tiempo o momento



histórico, espacio geográfico, estructura socioclasista, etnicidad, migraciones, género y generaciones humanas; todo depende de la perspectiva de análisis (Fernández y Fernández 2012, p. 5; UNESCO, 2012, p. 15).

### **1.2.2. El diseño y sus procesos**

Antes de abordar el concepto de diseño es importante hablar brevemente del concepto de estética, pues esta habilidad es un componente importante de cualquier actividad creativa; llámese artesanía, arte o diseño.

#### **1.2.2.1. Estética**

Existen diversas definiciones para el concepto de estética, sin embargo, en este texto se retoma la visión de Acha por considerar al hombre como productor de lo estético.

De acuerdo con este autor “lo estético es inevitable y cotidiano, espontáneo y orientado a las bellezas naturales o culturales; todas valorativas” (Acha, 2019, p. 24). Si bien, las cualidades estéticas están en nuestro alrededor, es gracias a la sensibilidad receptiva y perceptiva del hombre que podemos identificarlas e interpretarlas, por eso se dice que las bellezas preceden a un juicio de valor.

Esta sensibilidad es una capacidad humana influenciada y construida por el contexto y la sociedad con la que se convive, pero también por los esfuerzos de cada individuo; por sus pensamientos, sus experiencias e incluso, por la capacidad misma de procesar los estímulos que recibe del exterior. Entonces, “no es la sensibilidad la que siente: es el hombre el que la utiliza para sentir o producir sentimientos, que son subproducto de la razón, de los sentidos y de otras experiencias” (Acha, 2019, pp. 24-25).

Bajo esta óptica, hay que reconocer que la sociedad juega un papel importante en la formación de los ideales estéticos, pues éstos son directamente elegidos y aceptados por la colectividad<sup>7</sup>. A esta serie de ideales -que rigen a un grupo social- se le denominan valores estéticos o subjetividad estética colectiva. Dichos “ideales cambian con la historia, la cultura y la clase social (Acha, 2019, p. 32). Por esta razón aquellas mayorías demográficas, que viven en la pobreza, en entornos de

---

<sup>7</sup> Desde una posición democrática, lo esperado sería que todo el conjunto social, participara de la propuesta y elección de estos ideales estéticos, lo cierto es que son postulados por las minorías hegemónicas en favor de mantener su posición.

violencia, o se desempeñan en espacios insalubres, se ven limitados al goce estético y, por ende, el fortalecimiento de su sensibilidad también se ve truncado.

En resumen, estos argumentos nos permiten comprender de una manera general, que lo estético surge de la mente humana y es una capacidad que nos permite tener y percibir emociones y sentimientos<sup>8</sup> de nuestra realidad inmediata; lo que a su vez nos capacita para relacionarnos también con otras corporalidades y comunidades<sup>9</sup>, pues es en el contexto social donde se determinan los ideales estéticos colectivos.

### **1.2.2.2. Diseño**

Dentro de la historia de la humanidad, hay un momento clave para el surgimiento de los diseños. Este es cuando nuestros antepasados homínidos alteran los recursos materiales disponibles en su ambiente para sobrevivir<sup>10</sup>, desarrollando así la primera tecnología manual (herramientas y productos rudimentarios) (Gallardo, 2016, p. 110). Este hecho fue posible gracias al desarrollo de la racionalidad, a la morfología y sensibilidad de las manos que nos dio la capacidad de ser creadores (Acha, 2019, p. 57). En consecuencia, la humanidad continuó evolucionando, se adaptó a nuevos ambientes y se volvió especialista en la elaboración de productos; así surgieron los artesanos.

Pero es hasta la Revolución Industrial, donde la tecnología deja de ser empírica para volverse científica<sup>11</sup> y junto con el desarrollo del sistema capitalista, se propicia una transformación radical del entorno social, de la vida natural, de la manera y cantidad de producir objetos (industrialización masiva) e incluso del hombre mismo. Debido a los avances tecnológicos, surge la necesidad de profesionales capacitados para introducir recursos estéticos<sup>12</sup> en los productos industriales; lo que da lugar al nacimiento del diseño (Acha, 2019, pp. 113-115).

El diseño puede ser definido desde muchas perspectivas, por ejemplo, para Porset (2012, p. 42) diseñar: "...es conformar una unidad por un proceso que comienza en la mente -como respuesta a excitativas exteriores- y que va expresándose sobre el material (...) a través del dibujo". En este sentido, dar forma a un objeto implica saber qué utilidad o servicio va a cumplir, así sea muy sencilla su función, debe realizarla con la mayor eficacia posible. Requiere un conocimiento de los

---

<sup>8</sup> Sentimientos de belleza dramáticos, cómicos, de sublimidad o tipicidad.

<sup>9</sup> En este sentido comunidad es usada como sinónimo de colectividad.

<sup>10</sup> Hace aproximadamente 2.5 millones de años (Gallardo, 2016, p. 110).

<sup>11</sup> Si bien esta transformación fue paulatina, es hasta la Revolución Industrial donde conjunta los suficientes conocimientos para ser considerada una disciplina con bases científicas.

<sup>12</sup> Estos recursos estéticos obedecen a los valores estéticos de Occidente.

materiales con que puede ser manufacturado, ya que dominar sus capacidades de transformación mejorará la forma y así mismo su función. De igual modo, los métodos, las técnicas y las herramientas de elaboración, también generan una diferencia en el resultado final del diseño. La unión de los tres elementos junto con los principios de la forma: proporción, línea, color y textura; logran un objeto íntegro. Igualmente, al estar inserto en una sociedad su creación está influenciada por las condiciones económicas, sociales y estéticas del medio (Porset, 2012, pp. 43-44).

Por su parte, Mauricio Sánchez (2005, p. 10) escribe que: “Diseñar objetos consiste en configurar una forma como portadora de mensajes y significados que expresan una estructura de principios físicos organizados en función de un uso (...), concretando una propuesta cultural, designando un usuario (rol), (...) y con la pretensión de ser elemento de reconocimiento y expresión de la identidad sociocultural en un contexto”.

La óptica que propone Sánchez, además de hablarnos de la forma y de la función del objeto - resultado del proyecto de diseño-, también nos expresa la importancia que estos objetos tienen para la construcción y consolidación de la cultura objetivada<sup>13</sup>, no sólo son formas materiales que resuelven necesidades, sino también son formas que hablan de quién los produce, cómo los produce y del momento sociohistórico en el que surgen (contexto).

Por otro lado, Acha (2019, pp. 114-115) concibe a los diseños como procesos o actividades proyectivas y directorales destinadas a concebir y producir configuraciones<sup>14</sup> innovadoras que, introduzcan recursos estéticos en los productos de producción industrial masiva<sup>15</sup>, es decir, están enfocados en embellecer la vida diaria del hombre, pero priorizando las funciones prácticas del objeto. Aquí es importante señalar que embellecer no significa adicionar elementos de forma aislada y ajenos al producto, sino que, se trata del objeto bello por su pura elementalidad geométrica, que deriva de su función práctica.

Lo anterior hace visible -desde esta postura- que el acto de diseñar, proyectar o dibujar no es la prioridad, como muchas veces se cree, sino es todo un proceso que comienza desde la configuración

---

<sup>13</sup> También llamada cultura material.

<sup>14</sup> Por configuración entendemos la organización de los materiales que constituyen al producto y que tienden armonizar las proporciones, los ritmos, las simetrías y las direcciones (Acha, 2019, p. 102).

<sup>15</sup> A esta unión también se le identifica estética industrial (Acha, 2019, p. 98).

mental de los productos<sup>16</sup>, pasando por su producción y culminando con el consumo; lo que involucra y considera al producto fabricado y al productor: diseñador. Sin embargo, este proceso no comprende la ejecución manual de los productos, “se limita (...) a proyectar la configuración de un producto, el cual ha de contener recursos estéticos capaces de presentar atractivos visuales y táctiles, mediando así entre la producción y el consumo” (Acha, 2019, p. 97). El trabajo del diseñador entonces requiere de una preparación especializada que proporcione conocimientos estéticos, tecnológicos, económicos, incluso científicos, entre otros; que se reflejan en el objeto proyectado.

Pero, así como el diseño es un proceso conceptual y proyectivo estético, también es un producto construido. En él se conjuntan y materializan las innovaciones configurativas, donde se observa y analiza el cumplimiento de las funciones para las que fue pensado, así como los efectos estéticos que tiene en el usuario. El producto es lo que se distribuye, lo que se consume, el que persuade, el que habla de la sociedad que lo adquiere, a través del cual se cubren necesidades, se crea y fortalece la cultura material y en consecuencia también las identidades, como ya lo expresaba en párrafos anteriores Sánchez.

En suma, estas tres definiciones sobre el concepto de diseño nos permiten tener una mirada general de lo que el diseño representa; con lo que se puede expresar que, el diseño es tanto proceso innovador de configuración y proyección de un producto, como el producto mismo donde se conjuntan y materializan los recursos estéticos con la función práctica. Ambos -proceso y producto- son importantes porque hablan del diseñador que los crea, del contexto social, cultural, psicológico, económico y tecnológico en el que se producen, así como de la sociedad que los distribuye y consume.

### **1.2.3. Producción artesanal**

Para acercarnos al concepto de producción artesanal, resulta adecuado primero presentar el concepto de artesanía para después profundizar en su forma de producción. Posteriormente, se desarrolla la rama artesanal textil y se finaliza el apartado con el concepto de bordado.

#### **1.2.3.1. Artesanía**

En el apartado de diseño, se hablaba del surgimiento de la tecnología manual y cómo ésta, permitió que los humanos se especializaran en la manufactura de objetos para resolver sus

---

<sup>16</sup> Estos productos pueden ser objetos, información, espacios o entretenimiento de producción industrial (Acha, 2019, p. 97).

necesidades, como escribe Novelo (2002, p. 168) “la tecnología fue acumulando herramientas y sabiduría y llegó el tiempo en que la organización del trabajo humano fuente de toda riqueza, requirió especialistas en distintos oficios”. En México sucedió lo propio en las civilizaciones precolombinas, sin embargo, un rasgo diferenciador con la historia occidental fue la conquista del territorio, lo que propició una fusión cultural de lo prehispánico; primero con los españoles y después con las tradiciones africanas o asiáticas, lo que dio lugar a nuevos objetos y al enriquecimiento de los procesos ya existentes (Abraham, 2015, p. 30).

A estas creaciones que reinterpretaban el modelo europeo, pero con una visión mexicana, eran desvaloradas por surgir en los estratos sociales marginales. Este estigma aún permea el presente, no obstante, esto no ha frenado su existencia, en algunos casos se han mantenido intactos, otros -quizás la mayoría- se han mezclado, transformado o reinventado para continuar en el presente.

Pero ¿qué es una artesanía? La artesanía es un objeto o un producto de identidad cultural comunitaria que responden a necesidades y condiciones del medio en el que surgen. Son elaboradas principalmente a mano, con la ayuda de herramientas simples y/o algunas de función mecánica, con el fin de facilitar ciertas tareas. Las materias primas con que se producen se obtienen generalmente del lugar al que pertenece el artesano, de ahí que surgieran habilidades o técnicas específicas que marcan la diferencia de una región a otra. El dominio de dichas técnicas le permite al artesano crear una diversidad de objetos; imprimiéndoles valores simbólicos e ideológicos de su cultura, que se observan en la armonía de sus colores y las figuras con que los decoran (Turok, et. al, 2009, p. 14; Abraham, 2015, p. 17).

En este sentido Abraham (2015, p. 19) apunta que las líneas, colores y espacios son organizados de tal manera que al ser plasmados responden a una idea preconcebida que busca comunicar un mensaje. Muchas veces estos patrones son de herencia centenaria y se van transmitiendo, junto con la técnica, de adultos a jóvenes; de padres a hijos. A veces por la observación y/o juego, luego por la realización de tareas menores, hasta que la nueva generación releva a la siguiente y esta comienza a crear a su vez.

Estas características no sólo hablan del objeto en sí, sino de su principal elemento de vida: el artesano; el especialista creador de objetos bellos, así como de las relaciones sociales comunitarias que se tejen y se han tejido alrededor de estos productos portadores de identidades culturales. En el siguiente apartado, profundizaremos un poco más sobre la producción artesanal.

### **1.2.3.2. Definición de producción artesanal**

Previo a hablar de producción artesanal, es pertinente definir primero el concepto de proceso de producción, para ello se retoma la definición expresada por Althusser (citado por Fornari y Negrin, 1992, p. 21), quien denomina al proceso de producción como prácticas técnicas que consisten en procesos intencionales de transformación de materia bruta<sup>17</sup> o prima en productos, mediante la acción de trabajadores que se valen de instrumentos para transformar la materia.

Al respecto, Fornari y Negrin (1992, pp. 10-11) argumentan que este proceso, conlleva un trabajo de configuración previa, ya que “desde el inicio del proceso el productor debe saber con cierta claridad qué y cuánto hacer, y para quién, dónde y cuándo hacerlo. Estos autores consideran que los deseos y las necesidades son la principal motivación de la producción, por lo que las soluciones que se dan son provisorias y deben ser renovadas las veces que las motivaciones se presenten.

A grandes rasgos, estas dos definiciones son retomadas porque explican de manera concisa en qué consiste tal proceso, sus componentes y motivaciones, además de que agrega una relación directa con el diseño. Con esta base de conocimientos ahora se puede definir el proceso de producción artesanal.

El proceso de producción artesanal o simplemente producción artesanal es el conjunto de operaciones enfocadas en elaborar objetos culturales, mediante la transformación de materias primas -pertenecientes al lugar donde habita el artesano o cerca de él. El proceso tiene un alto predominio de trabajo manual, con ayuda de herramientas simples. Se centra en la elaboración de productos individualizados que se adaptan a las exigencias de los clientes (Bustos, 2009, p. 39).

De igual manera la producción tiene poca o nula división del trabajo, ya que el artesano es quien realiza todo el proceso, a veces acompañado de ayudantes-, pero normalmente es él, quien con ayuda de sus herramientas, realiza todo el proceso de producción. Por lo tanto su destreza laboral, sus conocimientos -empíricos o no- sobre sus medios de producción<sup>18</sup>, así como su habilidad para emplear el instrumental -adquirida mediante un largo entrenamiento- influirá en el producto final. Este prolongado entrenamiento, comunmente es conseguido en talleres familiares, donde los

---

<sup>17</sup> Se refiere a los recursos de la naturaleza que no han sido transformados ni una sólo vez.

<sup>18</sup> Al conjunto de objetos de trabajo (materias primas o brutas) y medios de trabajo (herramientas o máquinas) se le denomina medios de producción (Fornari y Negrin, 1992, p. 29).

maestros artesanos van instruyendo a los aprendices hasta que dominen el oficio y se pueda dar el relevo generacional (Fornari y Negrin, 1992, p. 52; Bustos, 2009, p. 40).

Otras características de la producción artesanal que son importantes mencionar son: 1) el volumen de producción es pequeño y para un mercado reducido, a veces con un poder adquisitivo alto, 2) su fuerza de trabajo puede desempeñar varias tareas simultáneas dentro de la producción, 3) su ritmo de trabajo es pausado, 4) en algunos casos, la producción es coordinada por el maestro artesano y ejecutada por los aprendices, 6) en ocasiones, los productos elaborados son de un alto valor agregado y precio elevado y 7) los productos pueden repararse.

Estos autores dejan entrever una evidente relación entre artesanía y diseño, ya que ambos son resultado de un proceso de producción, relación que más adelante será analizada. A continuación se explicará brevemente la rama artesanal textil, para finalmente concluir con el bordado.

### **1.2.3.3. Artesanía textil**

Se entiende por textil a los productos que surgen de la actividad de entrelazar hilos con diferentes técnicas y herramientas, hasta formar un lienzo. Para tal fin, se emplean diferentes tipos de materiales, pueden ser de origen vegetal como el algodón, el lino, el ixtle o el chichicaste<sup>19</sup>; de origen animal como la lana y la seda; de origen sintético como el acrilán<sup>20</sup> (Abraham, 2015, p. 36).

De acuerdo con el IIFAEM, (2020, pp. 12-13), las subcategorías que integran a la rama artesanal textil en el Estado de México son: lana y algodón en telar de cintura u otate, lana o algodón en telar de pedal, *cadejeado* o recargue, tapices y tapetes, tintes naturales, deshilados, empuntados y bordados. Dicho lo anterior, a continuación, nos enfocaremos en el concepto de bordado.

#### **1.2.3.3.1. Bordado**

La actividad y tradición de bordar llegó a México, junto con los españoles. Aunque se piense lo contrario, las civilizaciones precolombinas decoraban sus piezas textiles en el proceso de elaborarlas en el telar de cintura, de ahí que se identifique en diversas investigaciones que los pueblos prehispánicos tenían un amplio conocimiento de teñido de fibras naturales, de tejido (en telar de cintura) y de brocado, pero son pocos los estudios sobre el inicio del bordado en México. “Esta

---

<sup>19</sup> Especie de lino nativo de América (Abraham, 2015, 36)

<sup>20</sup> Tela de origen sintético que se elabora de manera artesanal con los hilos del estambre en el telar de pedal.

herencia española, se ha ido aprendiendo e incorporando a nuestra propia cultura y se ha convertido en parte de nuestro lenguaje cultural y textil” (Romero, 2022).

Podemos describir al bordado como una técnica de ornato que consiste en introducir una aguja con hilos a una tela o lienzo comercial o artesanal (López, 2014). Por su parte Romero señala que “el bordado es dibujo, es trabajo de línea sobre plano. El bordado es al dibujo lo que el tejido es a la escultura” (citado por Constant, 2020). Pero no se trata solamente de decorar una pieza, sino que abarca todos los significados, saberes y sentimientos que se vierten sobre el hilo y la aguja y que se expresan -con ayuda de las manos- entretejiéndose con el lienzo, como lo expresa Gimena Romero (2022):

“el bordado es todo lo que pasa, lo que vives mientras bordas (...) es un reflejo de nuestras circunstancias, es una manifestación sensible de la vida humana (...) es eso que nos permite asirnos de lo intangible, de lo inmarcesible de la técnica. El bordado no son los bordados (...) es una manifestación de la sociedad que los hace y responde a las necesidades que esta sociedad tiene”.

Si bien, el bordado no es una actividad con raíces prehispánicas, su llegada e incorporación como parte de la identidad mexicana, ha representado y representa otra alternativa de expresión de la cultura material, un sustento y un modo de esparcimiento. Por ende, cada comunidad mexicana, a lo largo de todos estos años, se ha encargado de perfeccionar y de crear sus propias técnicas -puntadas- de bordado, como el bordado *tenango*, *purépecha*, *mixe*, *chamula* o los *mazahuas*, por ejemplo. Cada una de estas comunidades han reinterpretado la actividad creativa de bordar, como lo expresa Romero (2022): “el bordado es parte de la historia de quien lo ha bordado y es algo que reinterpretamos con cada herencia, y cada vez que recibimos ese nuevo lenguaje incorporamos nuevas palabras”. En el siguiente capítulo se profundizará sobre las características del bordado mazahua.

Aquí concluye esta segunda sección que corresponde al marco teórico. En esta sección se mostraron a los autores con los que se comparte la postura teórica sobre los conceptos que conforman y sustentan esta investigación. Como se puede observar todos y cada uno de ellos fueron seleccionados porque sus argumentos se complementan e interrelacionan entre sí, brindando pautas para mirar dichos conceptos en la realidad donde surgen las preguntas y objetivos que motivaron este trabajo.



### **1.3. Procedimiento metodológico**

A continuación, se presenta el procedimiento metodológico que se diseñó para responder a las preguntas de esta investigación y alcanzar los objetivos planteados al principio de este documento.

#### **1.3.1. Tipo de investigación**

El presente proyecto, de acuerdo con Sáez (2008, p. 131), se identifica como una investigación de tipo exploratorio y descriptivo. El primero se refiere a aquellos estudios que se realizan cuando el problema de investigación ha sido poco estudiado, del que se desprenden muchas interrogantes. En el tipo descriptivo “las preguntas están guiadas por taxonomías, esquemas descriptivos o tipologías, y su propósito se enfoca en ubicar al objeto en el interior de esas clasificaciones”.

Con base en lo anterior, se sustenta que esta investigación es de tipo exploratorio, ya que, se ha detectado que es mínima la cantidad de estudios que trabajan con los bordados del municipio de Jocotitlán, Méx. De igual modo, este también es un estudio descriptivo, ya que, describe los procesos de producción de los bordados y cómo en estas actividades se manifiestan elementos de identidad y diseño, pero tomando como guía los estudios similares ya realizados.

Debido a los objetivos propuestos, ésta también es una investigación de campo, pues la información más relevante que se aporta en este texto; es relatada por los casos de estudio. Lo anterior coincide con lo expresado por Sáez (2008, p. 130): “En estos trabajos se utilizan las fuentes escritas para conocer a la comunidad objeto de estudio, pero lo novedoso (...) es que se recopila información directamente de los propios actores sociales”.

#### **1.3.2. Enfoque y método de análisis**

El enfoque que tiene esta investigación es cualitativo, pues la temática que se trabaja es sobre las expresiones de identidad cultural de Jocotitlán, lo cual se ajusta a lo expresado por Piña (2018, p. 25) aquellos estudios que “destacan lo humano, la cultura y la trama de ésta en cada escenario de vida. (...) tiene un paradigma interpretativo y su metodología es la cualitativa”.

En cuanto al método de análisis, se ha optado por dos métodos: el estudio de caso y el método TAVI. El primer método ha sido elegido por el interés de entender la complejidad y singularidad de cada uno de los actores sociales con los que se trabaja. En este sentido, Stake (1999, p. 11), define al estudio de caso como “el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes. (...) El investigador cualitativo

exalta las diferencias sutiles, la secuencia de los acontecimientos en su contexto, la globalidad de las situaciones personales”.

El segundo método, de acuerdo con Rodríguez (2011, p. 18), “consiste en documentar dos aspectos [de la vida cotidiana de los casos] el *diacrónico* y el *sincrónico*”. El diacrónico permite identificar los cambios en el tiempo del fenómeno que se estudia y el aspecto sincrónico permite conocer y describir las características del objeto de investigación, pero en el presente. De la interrelación de ambas visiones, se pueden observar comportamientos que sólo son visibles paulatinamente a través del tiempo, como es el caso de la identidad cultural, por lo que este método es ideal para el propósito del presente trabajo. Cabe mencionar que se harán adaptaciones al método para ajustarlo a las necesidades de la investigación, ya que, originalmente éste es utilizado principalmente en investigaciones sobre vivienda popular.

### **1.3.3. Selección del referente empírico**

En una investigación con un enfoque cualitativo, el referente empírico o la muestra no se determina en términos probabilísticos, como es en el caso de los análisis cuantitativos, ya que lo que se busca es una indagación cualitativa de profundidad, por ende, se recomienda no fijar el tamaño de la muestra antes de la recolección de datos, sino únicamente establecer una unidad de análisis con un número aproximado de casos, pues en campo, la investigación puede sufrir cambios. No obstante, se sugiere considerar con anticipación el tiempo y recursos con los que se cuenta para sacar adelante el proyecto, tratando de que se tenga el número adecuado y disponibles de casos para alcanzar el objetivo propuesto (Hernández et al., 2010, pp. 394-395).

Atendiendo a lo anterior y los alcances del estudio, el referente empírico se dio por conveniencia, es decir de acuerdo con la disponibilidad de los actores sociales en campo. Así mismo se establecieron previamente algunos criterios de selección. Estos fueron: 1) que las artesanas habitaran o vendieran sus productos en la zona de estudio; 2) que fueran conocidas por los habitantes, ya que ellos me indicarían con quien ir; 3) que las características de sus bordados correspondieran con lo descrito en la literatura<sup>21</sup>.

Finalmente, el referente empírico se compuso por tres artesanas que habitan y/o venden sus productos en la zona centro del municipio de Jocotitlán. Además de cumplir con los tres criterios

---

<sup>21</sup> Estas características se profundizan en el Capítulo 2.

enunciados, fue sencillo contactarlas y, lo más importante, las tres se mostraron interesadas en participar, como lo sugiere Taylor y Bogdan (1987, p. 36): “El escenario ideal para la investigación es aquel en el cual el observador obtiene fácil acceso, establece una buena relación inmediata con los informantes y recoge datos directamente relacionados con los intereses investigativos...”.

#### **1.3.4. Técnicas de recolección**

Giménez argumenta que aceptar que se es parte de una categoría cultural o no, depende del propio sujeto social o grupo; esto se demuestra cuando los sujetos hablan sobre sí mismos (citado por Welsh 1999). Con base en lo anterior es que, para indagar en la identidad cultural de las personas era necesario realizar un trabajo de campo que le permitiera a los actores sociales expresarse respecto al tema, por eso se optaron por las siguientes técnicas de recolección; fuera y dentro del campo.

#### **1.3.5. Recopilación documental**

Se entiende como la consulta de archivos, cuadros estadísticos, memorias, decretos, leyes, reglamentos, etc. (Sáez, 2008, p. 157). Esta técnica se realizó desde el inicio de la investigación, pues a través de ella se pudo indagar en los aspectos generales de la comunidad y del pueblo mazahua. Así mismo se examinaron estudios que después sirvieron para construir el estado del arte y el marco teórico.

La selección de estos documentos se dio por cuatro factores: 1) contenido (estructura); 2) postura teórica; 3) antigüedad de publicación y 4) autores. Para sustentar el proceso metodológico, se dio prioridad a las fuentes primarias. En cuanto al conocimiento de la zona de estudio, se dio prioridad a fuentes históricas y de instituciones gubernamentales. Respecto al estado del arte y marco teórico, se ponderaron aquellas fuentes más actualizadas, realizadas por investigadores clave del tema que se aborda.

#### **1.3.5.1. Técnicas en campo**

##### **1.3.5.1.1. Observación participante**

Esta técnica ha sido seleccionada porque le permite al investigador realizar las primeras interacciones con los actores sociales en su entorno, lo que ocasiona que los informantes se sientan cómodos y acepten al investigador. También se sugiere tomar notas de campo o utilizar algunos dispositivos electrónicos para registrar la información que se vaya obteniendo<sup>22</sup> (Taylor y Bogdan, 1987, pp. 50-74). En consecuencia, esta técnica fue utilizada para la introducción en campo, para

---

<sup>22</sup> Siempre y cuando dichos dispositivos no afecten la confianza que los actores sociales, tienen con el investigador, para ellos siempre se debe solicitar el consentimiento de quien es investigado.

observar la vida cotidiana en el sector de la población de interés, lo que confirmó los criterios de selección del referente, ayudó a ubicar los casos y a establecer contacto con ellos.

#### **1.3.5.1.2. Entrevista**

La siguiente técnica empleada fue la entrevista cualitativa en profundidad, en virtud de abordar los elementos identitarios y diseño desde la perspectiva de los casos. De acuerdo con Taylor y Bogdan (1987, p. 101) se define como:

“reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas”.

Por otra parte, los mismos autores sugieren la utilización de una guía de entrevista, para que el investigador pueda tener un apoyo en campo de los temas clave que deben ser explorados. Ésta no es un cuestionario estructurado, se trata de una lista que le permite al investigador recordar los temas que debe abordar con cada informante, por lo que el investigador decide cómo y cuándo formularlas, en función de cómo vaya fluyendo la conversación (Taylor y Bogdan, 1987, p. 119).

##### **1.3.5.1.2.1. Diseño de la entrevista**

Para el diseño de la guía de entrevista, se tomó como ejemplo la tipología de Patton<sup>23</sup>, ya que su clasificación ayuda a estructurar los temas que se pretenden abordar de una forma equilibrada, considerando no sólo el presente, sino también el pasado y el futuro.

Igualmente se utilizó el artículo Producción artesanal indígena: saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario, realizado por Cardini (2012), como guía para crear las categorías de análisis del proceso de producción de los bordados mazahuas. Dichas categorías son: a) obtención de materias primas b) técnicas de elaboración (procesos técnicos y herramientas), c) trasmisión del saber y d) organización de la producción. De igual manera se agregaron tres temáticas más, derivadas del marco teórico de esta investigación: una relacionada con la configuración de los productos, otra respecto a la comercialización y una tercera referida a la identidad artesanal y mazahua.

---

<sup>23</sup> Ver la tipología de preguntas de acuerdo con Patton en Goetz y LeCompte, 1988, p. 139

Con base en los elementos anteriores se obtuvo la guía de entrevista, tomando en cuenta que al momento de la charla podrían o no abordarse todos los temas planeados, ni tampoco en el orden, lo cual también arroja información relevante como lo redacta LOFLAND (citado por Goetz y LeCompte, 1988, p. 138) “... se han de tener en cuenta también las respuestas que se evaden y las preguntas que se ignoran: (...), las omisiones revelan datos sociales significativos”.

Hasta aquí concluye este primer capítulo donde se han desarrollado los estudios previos relacionados con el tema, conceptos teóricos y fuentes metodológicas en las que se cimenta esta investigación. En el siguiente capítulo se presenta a la zona de estudio y las características del pueblo mazahua.

## 2. CAPÍTULO 2: “JOCOTITLÁN Y SU GENTE DE VENADO”

### 2.1. La gente de venado

El Estado de México tiene una composición pluricultural y pluriétnica basada en sus comunidades indígenas; de acuerdo con la Ley de Derechos y Cultura Indígena del Estado de México, es reconocida la existencia de cinco culturas originarias: *mazahua*, *otomí*, *nahua*, *tlahuica* y *matlatzinca*, todas ellas provenientes de la misma familia lingüística *otopame* (Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas [CEDIPIEM], 2021; Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], 2020). De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2020, el pueblo mazahua es el más numeroso en el Estado con 132,710 hablantes.

El pueblo mazahua se encuentra asentado en la región noroccidental y centro-occidental del Estado de México y en una pequeña área del oriente del estado de Michoacán. Destacan 13 municipios del territorio mexiquense: Almoloya de Juárez, Atlacomulco, Donato Guerra, El Oro, Ixtlahuaca, Jocotitlán, San Felipe del Progreso, San José del Rincón, Temascalcingo, Valle de Bravo, Villa Allende y Villa Victoria (Sistema de Información Cultural [SIC], 2019; CEDIPIEM, 2021), como se puede observar en la *Imagen 7*.

#### 2.1.1. Contexto histórico

No se tiene certeza sobre el origen del pueblo mazahua, pero algunas fuentes sugieren que el territorio fue ocupado en el siglo XIII, por una tribu chichimeca que venía en migración; dirigida por el monarca Xólotl (López, 2014, p. 13; CEDIPIEM, 2021). Él repartió las tierras del territorio *Mazahuacán*<sup>24</sup> entre sus principales jefes y eligió centro de su reino a Jocotitlán, por su cercanía con el *atépetl* (cerro de agua), ya que las elevaciones representaban para ellos un lugar sagrado y de adoración. De ahí, que al cerro Xocotépetl también se le nombre como *Ngemore* o *Nquemore*, que significa “Montaña Sagrada” (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], 2021; López y Ramírez, 2018, p. 28; Pedraza y Gómez, 2018, p. 59).

A la caída de México-Tenochtitlan, los señoríos mazahuas y otomíes fueron repartidos en encomiendas<sup>25</sup>. De este modo *Xocotitlán* se convierte en sede del gobierno español (en esta zona), por lo que el sometimiento y el proceso de evangelización fue con más rigor aquí (López y Ramírez, 2018, pp. 31 y 69). A partir de la conquista española, el pueblo mazahua es sometido en diversas

---

<sup>24</sup> Nombre que le dio el monarca Xólotl al territorio mazahua.

<sup>25</sup> Disposición real emitida por la reina Isabel, en el año 1503, con el fin de que los indios pagaran tributo al reino español (López y Ramírez, 2018, pp. 30-34).

ocasiones, primero por el yugo colonial (siglos XVI-XVIII) y después, en la época porfirista con el sistema de haciendas (siglo XIX). Fue hasta después de la Revolución Mexicana (1917) que los mazahuas pudieron gozar de libertades como la tenencia de tierras (Pedraza y Gómez, 2018, p. 59).

### **2.1.2. Contexto contemporáneo**

Los mazahuas del siglo XXI continúan en el mismo territorio al que llegaron por primera vez, pero los cambios sociales y culturales, así como la cercanía con la Ciudad de México han favorecido la fusión de la cultura local indígena con la cultura global, modificando su identidad, no obstante, aún se siguen reproduciendo prácticas con la esencia que los caracteriza (Pedraza y Gómez, 2018, p. 59).

Su forma de organización social se basa en la familia nuclear integrada por los padres e hijos, dónde las mujeres son las encargadas de las actividades del hogar, además de responsabilizarse del cuidado de los animales y de la recolección de leña, actividades en las que los niños también participan; mientras que los hombres se ocupan de las actividades de la agricultura (INPI, 2021).

Derivado de la conquista, la religión que profesan es la católica, pero aún con influencias prehispánicas, que pueden observarse en las celebraciones como el día de muertos, con la colocación de ofrendas para los familiares fallecidos; así como el encendido de copal para bendecir los altares. Cabe destacar que, con los procesos de migración se han introducido otras prácticas religiosas, como la protestante, que al inicio propiciaron rechazo, pero que hoy en día forma parte de la diversidad y de la reafirmación de la identidad, no obstante, la población mayoritaria sigue siendo católica (INPI, 2021).

Algunas de las celebraciones religiosas que caracterizan a los pueblos mazahuas son la fiesta del santo patrón del municipio, comunidad o barrio; las procesiones a santuarios como Chalma, la Basílica de Guadalupe y/o San Juan de los Lagos; la fiesta del día de la Santa Cruz; el Día de Muertos y el ritual del Encendido del Fuego Nuevo (equinoccio de primavera). También se celebran algunas relacionadas con el ciclo agrícola del maíz, como la bendición de semillas el 2 de febrero (inicio de las cosechas), la fiesta de San Isidro Labrador en mayo (inicio de la temporada de lluvias) y la fiesta de la Asunción de María el 15 agosto (bendición de los elotes para comerlos), entre otras (Reyes y Albores, 2010, pp. 19-29).



*Imagen 1. La mujer mazahua.  
Fuente: Yampolsky, 2017.*

Aunque cada fiesta es realizada de manera diferente en cada pueblo, se observa -de manera general- una organización e implicación colectiva, que permite fortalecer y reafirmar la unidad familiar y la identidad comunitaria. De igual manera se puede percibir en estas festividades los procesos de fusión cultural, entre lo católico-religioso, traído por los españoles y lo ritual-prehispánico heredado por los antepasados, como el agradecimiento por los productos de la tierra (maíz) con misas

o procesiones.

De lo anterior se percibe que sus actividades productivas se basan en la agricultura, principalmente para autoconsumo. Su cultivo primordial es el maíz, seguido del frijol, chícharo, haba, calabaza, papa, trigo, cebada, avena, chayote, maguey y hortalizas. De ahí que, la base de su alimentación esté en los productos del maíz (tortillas, atole, tamales etc.), el frijol y el chile. También se consumen vegetales de la milpa (quelites, calabazas, habas, verdolagas), frutos de temporada (capulín, tejocote, ciruelos), cactáceas (nopales, xoconostles, tunas) y hongos silvestres (INPI, 2021).

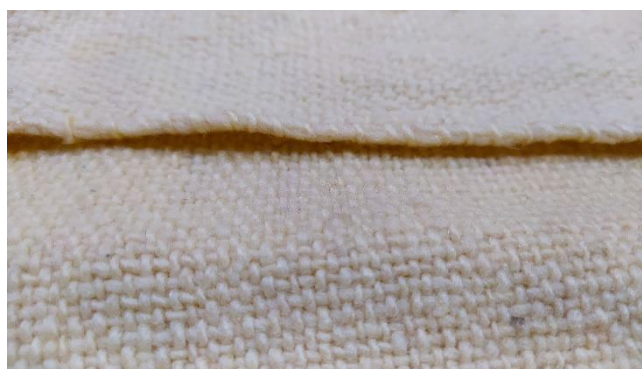
En menor medida -pero no menos importante- se dedican a la ganadería, como a la cría de borregos, reses, puercos y aves de corral (gallinas y guajolotes); así cuando hay una festividad del pueblo o familiar, se acostumbra a preparar mole de guajolote, carnitas o barbacoa con tamales, arroz y nopales. También se dedican a la recolección de productos silvestres (hongos de temporal y setas); a la extracción de aguamiel y elaboración de pulque; y a la fabricación de diversos productos artesanales. Todos estos productos son hechos u obtenidos tanto para autoconsumo y/o para venta (INPI, 2021).

De acuerdo con el CEDIPIEM (2021), las labores artesanales que se realizan son productos de cerámica de alta temperatura, joyería de filigrana, objetos de fibras vegetales y productos textiles; como fajas, cobijas, manteles, tapetes, chalecos, gabanes, morrales y *quechquémetles* de lana tejidos y/o bordados por las manos de las mujeres mazahuas.



Sus bordados se caracterizan por ser hechos principalmente en lana (hilo), sobre lana (tela) o telas de algodón (manta o cuadrillé) con hilos también de algodón. Anteriormente los pobladores realizaban todo el proceso de elaboración de la materia prima; desde trasquilar al borrego, transformar la lana en hilos, teñirla con pigmentos naturales y tejerla para formar los lienzos. Sin embargo, hoy en día la mayoría de los materiales son comprados, pero siguen conservando su elaboración artesanal y en algunos casos su origen natural (lana). El lugar preferido para comprar estos materiales es *Gualupita*<sup>26</sup>, Méx. (Abraham, 2015, p. 145).

Los motivos o las formas tradicionales que se bordan son la estrella mazahua o de venus, la guía mazahua, cenefas florales, grecas como “carita” o azteca. De acuerdo con Scheiman (2011, p. 23) y Rangel (2022), los artesanos mazahuas bordan aquello que ven e interpretan de su alrededor, como figuras de flores, animales, de su protector ancestral (el venado) y algunos momentos del ciclo agrícola.








*Imagen 2. Tela de lana tejida en telar.  
Fuente: elaboración propia, 2022.*

Si bien, existe una diversidad de motivos, que hablan de lo profundo del ser de sus hacedores, muchos de ellos son distintivos de ciertas comunidades por lo que sólo se producen ahí. Abraham (2015, p. 146), por su parte escribe que: “los motivos iconográficos más recurrentes son rosas, claveles, flores de cuatro, seis y ocho pétalos; algunos de estos representan a la vida o por el contrario a la muerte (...) otras a los dioses, al sol, (...); unas más, a la flora y fauna de la región”.

Por lo general los bordados son confeccionados con varias puntadas características como el punto de cruz, la puntada mazahua, lomillo a dos agujas (también llamada trencilla o gaviado), punto fino o medio punto y el “pepenado de hilván”, que al igual que la puntada mazahua, permite que la figura bordada se aprecie igual por ambos lados, como si tuviera doble vista (López, 2014, p. 63; Scheiman, 2011, p. 22; Abraham, 2015, p. 146).

---

<sup>26</sup> *Guadalupe Yancuictlalpan*, mejor conocido como Gualupita, es un pueblo del municipio de Tianguistenco, Estado de México, caracterizado por su producción de tejidos de lana, como sarapes, frazadas, suéteres, mañanitas, chalecos, gorros, bufandas, etc. (Gobierno del Estado de México, 2022).

IMAGEN	MOTIVO/ PUNTADA	IMAGEN	MOTIVO/ PUNTADA
	Camino mazahua con puntada mazahua		Flores geométricas con puntada pepenado de hilván
	Estrella mazahua con puntada trencilla, lomillo o gaviado		Greca carita (remate de bordes) con puntada carita
	Flores geométricas con punto de cruz		Greca en espirales y flores con puntada trencilla

Fuente: elaboración propia con información de Abraham (2015)

**Imagen 3.** Motivos y puntadas mazahuas.



**Imagen 4.** Sobrecama (ejemplo de la distribución jerárquica). Fuente: Abraham, 2015

Las figuras se distribuyen en la tela por jerarquías, del centro hacia afuera, es decir se escoge una figura principal, la cual se coloca en el centro. Ésta se hace de mayor tamaño y se rodea por otras pequeñas que la enmarcan. En cuanto a los colores hay una preferencia por el rosa, el naranja, rojo, verde, azul, morado, negro y blanco, que también se ven influenciados por las épocas del año; en primavera se opta por los colores verdes y azules y en otoño-invierno, colores ocres (Abraham, 2015, p. 146; Scheiman, 2011, p. 22).

Su vestimenta tradicional se compone -en mujeres- de dos *enagüas*: una de manta blanca con remates bordados en cenefas, con motivos florales o zoomórficos, con anchuras que van desde los 5 a 12 cm. La otra falda es de *artisela*<sup>27</sup> -va encima de la primera- de colores fuertes como el amarillo, rosa mexicano, morado, verde, lila y azul rey; con remates de encaje, ésta es más corta que la anterior y en algunos lugares se colocan un delantal también de *artisela*. Los remates o “ruedos” son bordados en punto de cruz o “lomillo” (López, 2018, p. 41).

Para la parte superior del cuerpo, utilizan una blusa hecha de manta blanca de cuello alto y plisado. Sobre ella, se colocan otra blusa del mismo material de la falda, adornada con encajes y listones en la espalda y el pecho, la cual va ceñida con la falda gracias a una faja de lana<sup>28</sup> tejida por ellas, algunas usan collares y arracadas (de filigrana). El ajuar se complementa con un rebozo en temporada de calor y en temporada de frío con un *quechquémetl* de lana (INPI, 2021). Respecto a la indumentaria del hombre, se les impuso el uso del pantalón y camisa de manta. De la época

<sup>27</sup> Tela comercial de origen sintético, se caracteriza por sus colores brillantes, saturados, contrastantes y estimulantes para la vista, como rosa mexicano, amarillo, verde limón o bandera (López, 2018, p. 16)

<sup>28</sup> Denominada *mbutri* (Artes de México, 2011, p. 44).

prehispánica se mantuvo el uso de la *tilma*<sup>29</sup>, que después se convirtió en gabán y del *maxtatl*<sup>30</sup>; que evolucionó a la faja de lana, para sostener y ceñir el pantalón y la camisa (Pomar, 2005, citada por López, 2018, p. 45).



*Imagen 5. Detalle de los "ruedos", bordados en puntada trencilla. Fuente: Artes de México, 2011.*

*Imagen 6. Indumentaria mazahua (mujeres). Fuente: SIC, 2019.*

Cabe destacar que las prendas mesoamericanas, correspondían a una medida empírica de las proporciones del cuerpo, pues como menciona López (2018, p. 44) “se hacían sin necesidad de cortar la tela, todo se confeccionaba con base a lienzos rectangulares”. Este mismo sistema, basado en las formas geométrica -rombos, cuadrado, rectángulos y trapezoides-, se siguió respetando en la indumentaria mazahua, tal vez ya no con los lienzos hechos por ellos, pero sí con la tela comprada. Como los sustenta Fernández (2013, p. 50) “el patronaje se deriva de cuadrados y rectángulos. Utilizan los lienzos tal y como salen del telar de cintura y los unen sin cortarlos. Incluso aquellas prendas que simulan la silueta (...) siguen la misma fórmula cuadrangular sin corte, y es mediante plisados en la tela que el vestido se ajusta al cuerpo”.

Si bien, esta forma de vestimenta ya no es de uso común en algunas comunidades, aún se siguen portando parte de ellas como una forma de valorar y resaltar sus raíces, así como de diferenciarse frente a los demás. López (2018) considera que han sido tres momentos históricos del país los que han propiciado un cambio en la vestimenta del grupo mazahua. El primero fue, la conquista española; suceso en el cual se da una fusión abrupta entre la cultura española-católica, con la cultura mexicana prehispánica.

<sup>29</sup> En México, es una manta de algodón, que se ocupa a modo de capa y va sujeta y anudada al hombro (RAE, 2022).

<sup>30</sup> Prenda usada en la época prehispánica para cubrir los genitales, mejor conocida como taparrabos (Rieff, 2005).

El segundo fue en los años setenta; pues durante esta época se registra una gran migración de los pobladores mazahuas hacia la ciudad de México, como consecuencia de prácticas políticas y económicas que empobrecen al campo y la ganadería. El tercero sucede a partir de los años 90, con la adopción de las prácticas de la posmodernidad y la globalización; que han favorecido la interconexión mundial entre personas, pero a su vez la homogeneización de las identidades locales, que intentan igualarse a los países hegemónicos (López, 2018, p. 47).

Si bien, estos no son los únicos hechos sobresalientes en la historia de México y de sus pueblos originarios, sí son puntos de partida para analizar y entender el porqué del presente. Expuestas las características particulares del pueblo mazahua, en la siguiente sección se expondrán brevemente los aspectos generales del municipio de Jocotitlán.

## 2.2. Jocotitlán: “lugar junto al Xocotépetl”

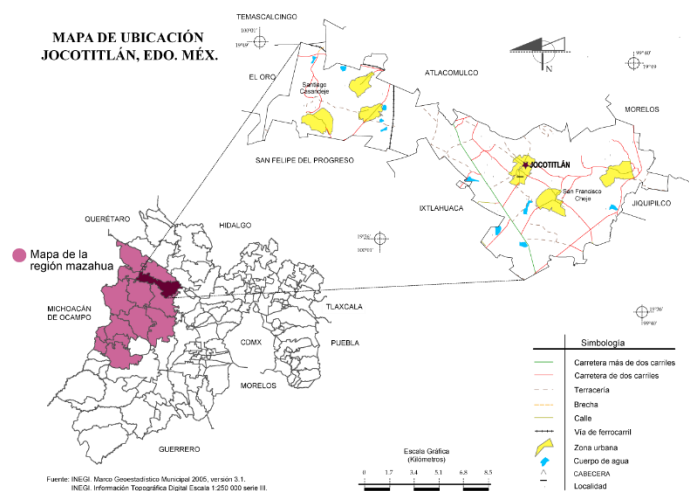
Jocotitlán viene de la palabra náhuatl *Xocotitlán*, que de acuerdo con Ramírez (1997, p. 7), significa “lugar junto al *Xocotépetl*” o “junto al cerro *Xocotl*” al que los mazahuas llamaban *Nguemore* o *Nquemore*.

### 2.2.1. Medio físico

Este municipio se encuentra ubicado en la parte noroccidental del Estado de México, a 117 km de la Ciudad de México (Protección Civil de Jocotitlán [PCJ], 2020, p. 13). Cuenta con 58 comunidades; 6 urbanas y 52 rurales. Territorialmente se divide en zona oriente, poniente y centro; ésta última integrada por la cabecera municipal y 13 barrios (INAFED, 2010).

Jocotitlán colinda al norte con el municipio de Atlacomulco; al sur con los municipios de Ixtlahuaca y Jiquipilco; al oriente con el municipio de San Bartolo Morelos; al poniente con los municipios de El Oro y Temascalcingo, y al suroeste con el municipio de San Felipe del Progreso (PCJ, 2020, p. 13).

Los terrenos que conforman al municipio se caracterizan por poseer



**Imagen 7.** Mapa de ubicación de Jocotitlán, Méx.  
Fuente: elaboración propia con información de Jocotitlán, 2009.

algunas elevaciones importantes, como la del Xocotépetl, de 3,952 msnm (metros sobre el nivel del mar)<sup>31</sup>, en cuya falda se asienta la cabecera municipal. El resto es valle con una altura promedio de 2,770 msnm (Ramírez, 1997, p. 13). De ahí que su clima se caracterice por ser templado subhúmedo con lluvias en verano; con temperaturas máximas de 25° y mínimas en invierno de hasta de -5 °C, que ocasionan heladas en todo el territorio, así como nevadas en las partes más altas del municipio, como en el Cerro Xocotépetl y sus alrededores próximos (PCJ, 2020, p. 14). En consecuencia, durante la época invernal hay una importante afluencia de visitantes.

### **2.2.2. Contexto histórico**

La historia de Jocotitlán, como se mencionó en párrafos anteriores, es una misma con el surgimiento del pueblo mazahua, sin embargo, a partir de la época colonial, se va bifurcando en la medida que el gobierno español va marcando nuevos límites geográficos de acuerdo con sus intereses. En el caso de *Xocotitlán*, después de ser designado como una encomienda, en año 1540 se le otorga el título de pueblo (López y Ramírez, 2018, p. 69).

Tres siglos después, los descendientes de los pobladores originarios pudieron luchar por su liberación y la de su territorio en la Guerra de Independencia, no sin antes pagar con la vida de más de la mitad de sus pobladores<sup>32</sup>. Aunque la historia sugiere que se obtuvo la independencia, el proceso reconstructivo después de la guerra fue lento y difícil, lo que vulneró a la población para ser nuevamente sometidos bajo el sistema de haciendas, en la época subsecuente. No fue hasta después de la guerra de revolución (1910-1917), que los pobladores pudieron acceder a su libertad (López y Ramírez, 2018).

Otros dos acontecimientos importantes en la historia del municipio fue la apertura de la carretera Toluca-Atacomulco, en 1945, que permitió conectar a los municipios del norte del Estado de México con los polos de desarrollo; Toluca y la Ciudad de México, acontecimiento que favoreció la migración de los pobladores mazahuas hacia esos lugares (Poniatowska, 2011).

El segundo acontecimiento fue la inauguración de la fábrica IUSA (Industrias Unidas S. A.), ubicada en la hacienda de Pasteje, Jocotitlán, en agosto de 1964. Su giro productivo se enfocó en la producción de artículos electrónicos y comenzó a funcionar con personal principalmente femenino,

---

<sup>31</sup> Considerada la 4ª elevación más alta del Estado de México (Chimal, 2016, p. 6).

<sup>32</sup> Acontecimiento que el 15 de abril de 2013, le da el título a la villa de Jocotitlán, Méx. como “Ciudad Heroica” (Chimal, 2014)

campesino y mazahua (Luis, 2010). Como escribe Poniatowska (2011) “La fábrica, les dio trabajo a muchos campesinos que, curiosos, se encerraron dentro de sus amplias naves de dientes de sierra”. De esta manera llega la modernidad al municipio de Jocotitlán y sus alrededores, brindando la esperanza de un futuro próspero, lejos de las largas y mal retribuidas jornadas del campo.

Si bien, lo anterior no son los únicos acontecimientos significativos en la vida de los jocotitlenses, ofrecen elementos que permiten entender parte de la dinámica actual de este pueblo. En los siguientes párrafos se abordarán los aspectos significativos actuales de la zona.

### **2.2.3. Contexto social contemporáneo**

El municipio de Jocotitlán cuenta con una población de 69, 264 habitantes, de los cuales, 33,245 son hombres y 36,019 son mujeres. El rango de edad que presenta mayor cantidad de población es el de los 10 a 24 años (INEGI, 2020). Lo que habla de que Jocotitlán es un municipio con población mayoritariamente joven. En cuanto a la población indígena 4,524 pobladores de entre 3 y más años, se reconocen como hablantes de una lengua indígena, lo que representa el 6.53% del total de la población (INEGI, 2020).

De los 69,264 habitantes del municipio, el 50.68% corresponde a la población económicamente activa (PEA). Del total de PEA, 34,532 pobladores se encuentran ocupados en algún empleo, de los cuales 14,796 corresponden al género femenino y 19,736 pertenecen al género masculino (INEGI, 2020). De lo anterior, se observa una clara tendencia a que el hombre sea el proveedor del hogar, al ser el género masculino el que tiene un mayor porcentaje de empleo. Lo que aún sigue reproduciendo la forma de organización tradicional, característica de los mazahuas: el hombre proveedor de la familia.

Dentro de las actividades económicas en las que se emplean los jocotitlenses están: comercio, servicios, industria manufacturera, ganadería y agricultura (Esquer, 2019, p. 34). El sector que destaca es la agricultura de temporal y la ganadería, actividades típicas del pueblo mazahua. También cuenta con el Complejo Industrial Pasteje, conocido como IUSA y recientemente, el sector turístico está tomando importancia, debido al nombramiento del municipio como “Pueblo con encanto” en el 2021 y a la inauguración del parque ecoturístico “Montaña Sagrada”, ubicado en el cerro Xocotépetl.

No obstante, los municipios de Ixtlahuaca y Atlacomulco, al presente, constituyen polos de desarrollo, al concentrar un número mayor de industrias y/o empresas prestadoras de servicios. Esto

origina que un porcentaje significativo de jocotitlenses, a diario se trasladen a ellos para laborar (PCJ, 2020, p. 13).

### **2.2.3.1. Contexto cultural**

Un rasgo importante para considerar en este apartado es la religión que se profesa. De acuerdo con el INEGI (2020), 60,842 habitantes profesan la religión católica. El 1.78% de la población se consideran protestantes o cristianos, el 10% restante expresa no ser adepto a ninguna religión. De los datos anteriores resalta que Jocotitlán es un municipio en su mayoría católico. No obstante, no hay que olvidar que en la época prehispánica era un pueblo mazahua, de ahí que, con la conquista española y la llegada de la cultura global, se han ido fusionando y transformando las costumbres y tradiciones mazahuas, que convergen en las manifestaciones culturales actuales (Rangel, 2022).

Algunas de las fiestas tradicionales más importantes de la cabecera municipal son: 1) bendición de las semillas, 2 de febrero; 2) Semana Santa, celebrada en los meses de marzo o abril; 3) mes de la Virgen María (mayo); 4) Fiesta de San Isidro Labrador (15 de mayo); 5) mes del Sagrado Corazón (junio); 6) fiesta patronal (agosto); 7) asunción de María (15 de agosto); 8) mes del rosario (octubre); 9) día de muertos (noviembre); 10) procesión al cerro Xocotépetl (diciembre).

De lo anterior se advierte que, en la comunidad existe una fuerte tradición religiosa que se vincula directamente con la agricultura y con el calendario católico, implementado desde la conquista española (Reyes y Albores, 2010, p. 19). Así mismo, se aprecia que los jocotitlenses disfrutan de la convivencia comunitaria, pues cada una de estas fiestas convoca a la población a reunirse ya sea en



*Imagen 9. Procesión al cerro Xocotépetl, diciembre (Jocotitlán, Méx.).*

*Fuente: Ayuntamiento de Jocotitlán, 2022.*



*Imagen 8. Celebración de la fiesta patronal (Jocotitlán, Méx.).*

*Fuente: elaboración propia, 2019.*

la parroquia, en las calles con procesiones o en las casas de los vecinos para los rosarios comunitarios.

En cuanto a las edificaciones o espacios naturales que la población valora e identifica como representativos del pueblo, están: 1) el cerro *Xocotépetl*<sup>33</sup>; 2) la parroquia de Jesús Nazareno (parroquia principal); 3) cruz atrial; 4) Plaza Constituyentes; 5) monumento a Cristo Rey; 6) estatua de Miguel Hidalgo; 7) Portales / Casa de cultura y 8) jardines y quiosco (Chimal, 2016). Todos ellos son importantes para la población, pues se observa que los habitantes continuamente realizan sus actividades cotidianas en, o alrededor de ellos.

Respecto a los productos artesanales que se realizan, el IIFAEM (2020, p. 49), reconoce a 315 artesanos, los cuales se dividen en 11 ramas artesanales<sup>34</sup>, los que destacan son los textiles en primer lugar, seguido de la gastronomía artesanal y en tercer lugar fibras vegetales. Si bien, este número de artesanos pudiera parecer significativo, tan sólo representa al 0.9% del total de PEA, lo cual evidencia el desinterés de la población -sobre todo de los sectores más jóvenes- por continuar con la actividad, en parte por la estigmatización que se ha generado alrededor de estas prácticas tradicionales, que hace



*Imagen 10. "Corredor artesanal" (portales), Jocotitlán, Méx. Fuente: Ayuntamiento de Jocotitlán, Méx., 2022.*

que sean vistas como poco rentables. Por otra parte, la variedad de productos industriales que se ofertan dificulta que los productos artesanales puedan competir en precio y volumen de producción.

Pese a lo anterior, los datos anteriores, evidencian que existen áreas de oportunidad en el municipio para impulsar la producción de productos artesanales, ya que, al haber un aumento del turismo en la zona, hay un nuevo mercado a quien pueden ser dirigidos dichos productos, la cuestión aquí sería crear las estrategias idóneas para aprovechar al máximo dicha oportunidad.

<sup>33</sup> Denominado por los habitantes *El Cerro de Joco*.

<sup>34</sup> Estas son: alfarería y cerámica, cartonería y papel, cerería, fibras vegetales, gastronomía artesanal, lapidaria y cantera, madera, metalistería, orfebrería y joyería, talabartería y peletería, textiles y vidrio.



A modo de resumen, en este capítulo se abordaron las generalidades del municipio de Jocotitlán, las características principales del pueblo mazahua y, la evidente influencia que este pueblo originario aún tiene en las nuevas generaciones de los jocotitlenses. En el siguiente capítulo se presentarán tres casos concretos de la comunidad de Jocotitlán, a través de los cuales podremos profundizar en la relación identidad cultural, diseño y producción artesanal.

### **3. CAPÍTULO 3: “LA ACCIÓN DE BORDAR”**

En este capítulo se presentan tres casos concretos de artesanas de la zona de estudio, que a través de un recorrido histórico de los momentos clave en sus vidas, expondrán como se ha transformado la producción de sus bordados, comenzando por sus primeros acercamientos a esta actividad hasta llegar a la actualidad<sup>35</sup>. A su vez, este recorrido en el tiempo permitirá ubicar el vínculo entre producción, diseño e identidad, plasmado en sus bordados.

Para su desarrollo, el capítulo se dividió en tres secciones. En la primera se describe metodológicamente cómo se contactó a los casos de estudio y cómo se analizó la información recabada en las entrevistas. En la segunda se presentan los casos de estudio y una descripción detallada de los procesos de producción cotidiana, es decir se describen los procesos sincrónicos de trabajo. Finalmente, en la tercera sección se describen los procesos de producción a través del tiempo, o mejor dicho los procesos diacrónicos de trabajo.

#### **3.1. Precisiones metodológicas**

El trabajo de campo se llevó a cabo en la zona centro del municipio de Jocotitlán, Méx., se escogió este lugar como polígono de estudio por su accesibilidad con los pobladores y artesanos. Se hizo una primera visita a la zona, específicamente a un bazar artesanal que se realizaba en el centro, como parte de una estrategia para reactivar la economía, después del confinamiento por la pandemia causada por el COVID-19.

En esta primera visita se realizaron observaciones participantes con los pobladores para ubicar a las artesanas que vendían “bordados en lana” -como le conocen en el lugar- y ellos me indicaron con quien dirigirme. Identificadas las artesanas, me acerqué a ellas como posible compradora. Expresé mis dudas sobre su actividad y sus productos, ellas amablemente las contestaron todas. Posteriormente les externé mi interés de entrevistarlas como estudiante de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (UAM-X), afortunadamente accedieron a participar. En este primer acercamiento, establecí contacto con los dos primeros casos.

Para contactar al tercer caso, acudí directamente a su domicilio con las medidas sanitarias correspondientes, ya que, debido a su edad y por la situación de pandemia no salía de su domicilio.

---

<sup>35</sup> Entendida como el periodo en el que se realizaron las entrevistas, que va desde finales del año 2021 a principios del año 2022.

Felizmente accedió a participar en esta investigación y se alegró de la visita, ya que tenía pocos meses que había sido intervenida y le daba gusto estar acompañada.

El trabajo de campo con los tres casos de estudio comenzó el 4 de septiembre de 2021 y concluyó el 21 de febrero de 2022. Durante este periodo se les visitó en sus domicilios y/o en sus puntos de venta para poder realizar las entrevistas. Como se optó por la técnica de entrevista en profundidad se realizaron alrededor de 3 a 5 visitas a cada una, ello dependió de su disponibilidad de tiempo y de su disposición al desarrollar la charla.

### 3.1.1. Análisis de la información recabada

La información recabada en las entrevistas (audios, videos y/o notas de campo) fue transcrita por cada caso, esto agilizó su manejo, revisión, citación, contrastación y análisis. El siguiente paso fue clasificar los textos de cada caso (entrevistas transcritas), por categorías temáticas<sup>36</sup> con el fin de ubicar patrones de repetición en los relatos de los casos. Estas categorías fueron obtenidas del marco teórico<sup>37</sup> -de los conceptos que se presentan como estructurales de la investigación- y también de los temas con que se diseñó la guía de entrevista<sup>38</sup>.

El inicio del análisis de la información comenzó con realizar una primera clasificación de las transcripciones por colores, como lo sugiere Coffey y Atkinson (2003, p. 34) para facilitar su manipulación y agrupamiento. Se pudo identificar que en una misma respuesta o anécdota hay elementos que hablan de más de un tema, lo que confirma que “se le pueden aplicar varias veces las mismas subcategorías a una sola unidad de datos” (Coffey y Atkinson, 2003, p. 44). Fue necesario hacer primero esta clasificación dentro del texto, para después comenzar con los análisis sincrónico y diacrónico del proceso de producción. El siguiente cuadro muestra las categorías de clasificación dentro de las transcripciones, por colores.

<i>Color</i>	<i>Temática</i>
Negro	Datos generales del artesano
Azul cielo	Preguntas para establecer rapport
Morado	Configuración de productos (sincrónico-diacrónico)
Naranja	Obtención de materias primas (sincrónico-diacrónico)
Verde	Técnicas de trabajo y transmisión del saber (sincrónico-diacrónico)
Rojo	Organización del trabajo (sincrónico-diacrónico)

<sup>36</sup> Técnica de análisis de datos, sugerida por Bertely (2000) y Coffey y Atkinson (2003)

<sup>37</sup> Ver Coffey y Atkinson, 2003, p. 38

<sup>38</sup> Ver capítulo 1 de este documento, sección Procedimiento metodológico, diseño de guía de entrevista.

Rosa	Comercialización de los productos (sincrónico-diacrónico)
Azul marino	Identidad artesanal mazahua
Subrayado amarillo	Intervenciones y preguntas de la investigadora
Fuente: elaboración propia para clasificar la información por categorías en los textos de transcripción.	

Si recordamos la identidad cultural se puede ver gracias al paso del tiempo, pues éste le permite a la colectividad reconocer los elementos simbólicos que los identifican. Por lo que el siguiente paso fue clasificar las categorías; entre las dinámicas de trabajo de la vida cotidiana (proceso sincrónico) y las dinámicas de trabajo a través del tiempo (proceso diacrónico), con el fin de identificar la construcción de la identidad a través del tiempo.

Con la información del proceso diacrónico se construyó una línea cronológica, tomando en cuenta aquellas etapas que cada caso mencionó como un momento clave en su vida. El corte en el tiempo se hizo a partir del primer acercamiento a la actividad artesanal que tuvo cada caso (sus inicios) y finaliza con el presente, que son los momentos en que se realizaron las entrevistas (2021-2022). Con la información del proceso sincrónico, se construyó la secuencia productiva que cada artesana realiza actualmente.

La información obtenida de este análisis permite alcanzar el primer y segundo objetivo particular de investigación y contestar a la primera pregunta de investigación. Los hallazgos se presentan en la siguiente sección de este capítulo.

### **3.2. Presentación de los casos**

Antes de desarrollar esta sección es importante mencionar que, con el fin de proteger la identidad de las artesanas, sus nombres se han sustituido por una palabra en lengua mazahua que ha sido seleccionada porque representa alguna característica de su personalidad.

#### **3.2.1. Artesana *Tsinsú***

La artesana *Tsinsú*, es originaria del municipio de Jocotitlán, actualmente tiene 73 años. Lleva más de 40 años realizando sus bordados. Ella no se considera mazahua, pero cree que sus padres o abuelos sí lo fueron. También se reconoce como artesana y considera que su trabajo tiene influencia mazahua por las figuras que borda. Realiza esta labor artesanal como primer ingreso a la par de la venta de comida y trabajo doméstico.

Actualmente, elabora y vende sus productos en su hogar y/o en sus puntos de venta, por lo regular en los bazares de productos artesanales que se realizan cada 15 días en la cabecera municipal y recientemente por medio de redes sociales. En el proceso de elaboración es apoyada por una de sus hijas, de aproximadamente 38 años, ocasionalmente también le ayudan otras de sus conocidas<sup>39</sup> (sólo cuando tiene mucho trabajo). En la venta, su hijo menor de aproximadamente 18 años, le ayuda en el manejo de las redes sociales, en la elaboración de fotografías y videos para la difusión en su página, así como en el transporte y montaje de la mercancía.

El nombre de *Tsinsú*, que en mazahua significa pajarito, le fue designado, ya que desde niña ha demostrado ser una persona muy activa y curiosa. A pesar de no contar con un automóvil, ella siempre ha buscado la manera de salir adelante y difundir su trabajo en otras comunidades, lo que la ha llevado a ser reconocida e invitada en diferentes ferias y bazares -de otros municipios- como representante de *bordados de lana de Jocotitlán*. Esto le ha permitido tener más ventas y por consiguiente ha conservado el ánimo de seguir con su arte.

### **3.2.2. Artesana Jiasú**

La artesana *Jiasú* es originaria del Fresno Nichi, San Felipe del Progreso, pero por más de 20 años ha vendido sus productos en Jocotitlán. Al presente tiene 50 años y lleva trabajando en el bordado aproximadamente 30 años y junto con su esposo 22 años. Ambos se consideran artesanos mazahuas e incluso hablan un poco la lengua. Ellos expresan sentirse orgullosos de su labor artesanal, pues esta actividad les ha permitido mantenerse y mantener a su familia desde que ambos aprendieron a bordar, de ahí que realicen esta actividad como primer ingreso económico a la par de la crianza de animales de corral, como gallinas y borregos, así como al cultivo de maíz. Características que coinciden con lo descrito en el capítulo anterior sobre las actividades económicas del pueblo mazahua.

Actualmente ambos cuentan con sus credenciales del IIFAEM que los acredita como artesanos de *bordados en lana del Estado de México*. Su lugar de trabajo -al igual que la artesana *Tsinsú*- es su domicilio. Sus productos son vendidos todos los domingos, a un costado de la entrada principal de la parroquia del centro histórico de Jocotitlán, de 9 am. a 3 pm. En este proceso participa toda su

---

<sup>39</sup> Doña *Tsinsú* menciona que sus ayudantes, son conocidas o vecinas que también se dedican a elaborar los mismos bordados, sólo que ellas no se animan a vender y ella las apoya en esa actividad.

familia integrada por *Jiasú*, su esposo de 49 años y sus dos hijos: su hija de 14 años, su hijo de 12 años.

El seudónimo de *Jiasú*, que en lengua mazahua significa amanecer, le fue otorgado, ya que una de sus características representativas es que, ella tiene su día muy bien organizado. Desde la mañana comienza muy temprano con sus actividades, como atender a su familia, a sus animales, su casa y su bordado. Puesto que todo esto lo realiza a la luz del sol, es importante que comience su día desde temprano, por lo que el amanecer es algo que cada día está presente en su vida.

### **3.2.3. Artesana *Tsiseje***

La artesana *Tsiseje* es originaria de Jocotitlán, actualmente tiene 93 años y lleva dedicándose a bordar más de 50 años. Ella se identifica como artesana y mazahua, ya que considera que sus abuelos y padres lo fueron, no habla la lengua, pero cree que su actividad artesanal es mazahua. Aunque desconoce los significados de la iconografía mazahua, reconoce que ciertas figuras que borda son representativas de la cultura originaria, como la estrella mazahua que representa la rosa de los vientos con sus cuatro puntos cardinales.

Anteriormente la actividad de bordar la realizaba como primer ingreso, con el apoyo de su esposo; juntos bordaban y empuntaban<sup>40</sup> con macramé los productos que vendían. Gracias a este trabajo, sacaron a sus dos hijos adelante (ambos varones). Ahora que sus hijos son mayores y su esposo ha fallecido, ella sigue bordando, ya no de forma continua como antes, pues sus hijos ahora la apoyan con sus gastos. Por lo general, trabaja en su domicilio y vende sus productos en su casa, en la “Casa de la artesanía de Jocotitlán” o con su sobrina (ella tiene una tienda de artesanías). Forma parte del gremio de artesanos del municipio y cuenta con su credencial emitida por el IIFAEM, que la acredita como artesana de bordados en lana.

El seudónimo de *Tsiseje* -que en mazahua significa estrella- se le asignó porque durante sus entrevistas, varias veces mencionó a las estrellas como figuras representativas de los bordados mazahuas, incluso me mostró cuáles de ellas estaban plasmadas en sus bordados, por lo que nombrarla de esta manera fue casi por consecuencia.

---

<sup>40</sup> En México, se refiere al proceso de decorar las puntas (flequillos) de los gabanes, rebozos o *quechquémetles*, con diversas técnicas, la más conocida es con nudos.

### 3.3. Dinámicas de trabajo en la vida cotidiana: proceso sincrónico

Nombrados e identificados los casos con los que se trabajó, en esta sección se hablará sobre el proceso de producción cotidiano, es decir, aquel que al momento de las entrevistas llevan a cabo para la elaboración de sus bordados. Este proceso ha sido recreado a partir de la información otorgada por cada artesana y del análisis descrito párrafos arriba.

#### 3.3.1. Artesana *Tsinsú*

Su proceso puede tener dos formas de iniciar. La primera puede ser por petición del cliente; ya sea en su casa o en su punto de venta. Éste solicita la prenda y le expresa a la artesana las características materiales, formales y decorativas que desea que tenga su petición. La artesana hace rápidamente un presupuesto, explica las modalidades de pago<sup>41</sup> e informa la fecha tentativa de entrega. La segunda forma de iniciar puede ser por iniciativa de la artesana; ella verifica en su inventario qué prendas le hacen falta, sobre todo se fija en aquellas que más se venden; o caminando por la calle o en internet vio alguna imagen que le gustó y quiere experimentar plasmándola en sus productos.

El siguiente paso consiste en revisar el material con el que cuenta para trabajar en sus encargos: telas, prendas ya hechas<sup>42</sup>, hilos, estambres, agujas. Después de que ha hecho su inventario del material con el que dispone, determina si es suficiente o cumple con las características para sus pedidos y si no, los encarga con su proveedor de confianza en los talleres de *Gualupita*. Ella comenta que siempre que va, procura traer lo suficiente para trabajar por varios meses, ya que no puede ir seguido. Por lo que la planeación previa a su viaje debe ser cuidadosa y precisa para que no le falte nada.

Las características que considera en las prendas a elaborar, además de la función, son: los colores, las tallas y los materiales con que debe trabajar (sintéticos -acrilán- o naturales -lana-). Normalmente, los rebozos tienen una medida estándar y aunque hay de variados colores, ella los prefiere en el color natural de la lana o en blanco y negro -si son de acrilán-, el mismo parámetro aplica para los gabanes, con diferencia que esta prenda se vende en las tallas chica, mediana y

---

<sup>41</sup> *Tsinsú* trabaja con dos modalidades de pago: la más común es en pequeños pagos (semanales, quincenales o mensuales) hasta liquidar la prenda. La segunda es el pago en una sola exhibición. Por lo regular, la primera es para cuando vende en el municipio y sus compradores son locales y la segunda es cuando sale a otras comunidades y sus compradores son visitantes.

<sup>42</sup> Son aquellas prendas que son confeccionadas directamente en el telar, como los *quechquémetles*, los gabanes o los rebozos

grande. En el caso de los *quechquémetles* y la tela (de lana o acrilán), se ofertan con una gran variedad de colores, sobre todo aquellos elaborados con acrilán (estambre), ya que, al ser una materia prima de origen sintético, los colores se ajustan a la demanda del mercado. Sin embargo, doña *Tsinsú* elige aquellos que sabe que también gustan, le solicitan o puede necesitar.

En el caso de que tenga material como telas o prendas y sólo le haga falta cierto color de hilos (estambre), los busca en el pueblo para no ir tan lejos por pocas cosas.

Después de adquirir el material, organiza su producción por urgencia de entrega, es decir, comienza con aquellos productos que deba entregar rápidamente o que son laboriosos o complejos. No obstante, ella comenta que le gusta trabajar con varias prendas a la vez en sus ratos libres, porque enfocarse en una sola prenda -en un horario establecido- la aburre y le hace perder el interés en lo que está haciendo. Únicamente cuando tiene que entregar alguna costura de forma urgente es que modifica su organización de trabajo y solicita ayuda.

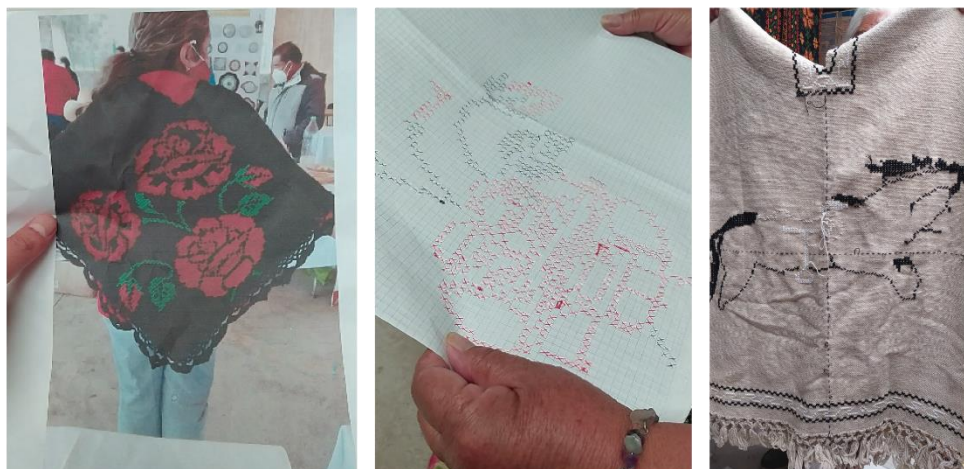
Elegida la prenda, selecciona las muestras o motivos que la decorarán, la cantidad y manera de distribución en el lienzo, los colores y sus respectivas combinaciones. Comúnmente, sus clientes escogen una muestra de las que ella exhibe y sólo piden modificación de color, material (tela o acrilán), empuntado o una personalización. Si su cliente no escogió los colores, ella los selecciona de tal manera que el color de la prenda y de los hilos luzcan por medio del contraste; si la tela es clara, se buscan colores oscuros y viceversa. En general su paleta de colores se compone de 3 colores más el color de la tela.

Si va a trabajar muestras que ya conoce, empieza a bordar directamente en el lienzo, pero si es una figura nueva, primero -sobre una hoja cuadriculada- hace una especie de mapa de los puntos que debe bordar en la prenda, para formar la figura deseada. La hoja es una representación a escala del área a bordar en la prenda y los cuadros de la hoja hacen las veces de los cruces entre la trama y la urdimbre de la tela, ahí es donde ella coloca las marcas que representan las puntadas. Se pudo identificar que esta técnica es más sencilla de utilizar con aquellas figuras que se bordarán en punto de cruz, infiero que se debe a que esta puntada es la más sencilla y versátil de todas las que maneja<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Ella maneja la puntada mazahua, la trencilla o gaviado, el punto de cruz, punto festón, puntada mazahua y puntada carita.





*Imagen 11. Izquierda y centro, mapa de puntos para bordar nuevas figuras; derecha líneas guía y contornos de la figura.  
Fuente: elaboración propia con información de la Artesana (A.) Tsinsú.*

El paso siguiente consiste en pasar la figura del papel a la tela. Para ello borda con puntada de hilván<sup>44</sup> los ejes guía (vertical y horizontal) que le permitirán ubicar las figuras en el lugar planeado, es como si hiciera un plano cartesiano sobre las caras de la ropa que va a bordar (*Imagen 11. Lado derecho*). Si la composición de motivos -con los que se bordará- incluyen los bordes y centro de la prenda, la artesana menciona que prefiere comenzar por los bordados de las orillas y concluir en el centro. Primero sólo borda los contornos de las figuras, para verificar que su distribución fue correcta, y después concluye con los rellenos de estas. Ella ha identificado que al trabajar de esta forma tiende a equivocarse menos y es más fluida su costura.

El tiempo que la artesana emplea para realizar el producto, dependerá del tamaño de la prenda, la cantidad de colores y figuras a bordar, y del tipo de puntada a utilizar, entre más tamaño y detalle tenga, mayor será el tiempo. Este puede ir de un mes hasta seis meses aproximadamente.

Una vez terminada la labor, doña *Tsinsú* lava la prenda, para entregarla limpia, como nos menciona: “cuando termino de bordar es que ya las lavo para tenerlas listas. (...) se lava como normalmente la ropa (a mano), se enjuaga bien y se deja ahí un rato y ya que se escurrió bien, va usted y la cuelga normalmente y no le pasa nada.” (Tsinsú, 2021).

Posterior a su secado, la artesana se pone en contacto con su cliente para informarle que ha concluido su pedido y si éste ha terminado de pagar, le entrega la prenda. Si fue una prenda realizada

<sup>44</sup> Punto de costura que consiste en realizar puntadas largas y rectas, se usa como puntada provisional de unión de piezas de tela.

por la curiosidad de la artesana, una vez que la termina ya la exhibe en sus redes sociales o en los bazares a los que asista. Cabe destacar que, como recurso de apoyo para sus ventas, además de las redes sociales, también ha agregado pequeñas etiquetas a sus productos, donde vienen sus datos de contacto, así como su marca.



Imagen 12. Punto de venta de la A. Tsinsú (“Corredor artesanal”).  
Fuente: Artesanías Yuli, 2022.

### 3.3.2. Artesana Jiasú

El proceso de la artesana *Jiasú*, es por los mismos motivos expuestos con la artesana *Tsinsú*: por su iniciativa o de su familia; o por la petición de sus clientes. En el primer caso, trabajan las muestras tradicionales a veces con pequeñas modificaciones. Si se trata de una composición nueva, realizan búsquedas en internet o como comenta el esposo de doña *Jiasú*: “hay gente allí en el pueblo que se dedica a sacar muestras por internet o yo no sé de dónde y uno ya con el teléfono, le saca una foto a un chaleco y ya de ahí te vas guiando, como ya sabes bordar, vas viendo a tu teléfono y ya vas sacando la muestra” (Esposo, 2022).

Si es por pedido, comúnmente el comprador escoge de los productos exhibidos, pero solicita modificaciones, como cambio de color, talla, material o agrega algún detalle en la forma o en el bordado. Si se pide alguna figura en específico, la artesana o su esposo analizan la complejidad de realizarlo para emitir un presupuesto, un tiempo promedio de entrega y las posibles formas de pago que aceptan<sup>45</sup>.

El paso siguiente es solicitarle a su modista las prendas que necesitarán. Mediante una llamada o visita le informan todas las características específicas que los pedidos deberán tener, como talla, color, material, con cuello, con gorro, con forro, con cierres o incluso si se han solicitado prendas

<sup>45</sup> Las formas de pago son igual que la artesana *Tsinsú*: por pagos (semanales, quincenales o mensuales) y en una sola exhibición. Si el costo de la prenda se realiza en pagos, no establecen una cuota fija de pago, sus compradores van saldando su cuenta de acuerdo con sus posibilidades económicas y los artesanos entregan la pieza hasta que ellos han terminado de pagar. Esta forma de pago beneficia a los compradores, pero no siempre a los artesanos pues su inversión no se ve remunerada en proporción con su esfuerzo, pues a veces los clientes tardan más tiempo en pagar que ellos en terminar el producto.

diferentes a las de su catálogo<sup>46</sup>. La modista informa el precio de cada prenda y el tiempo estimado de entrega de cada una, priorizando las más urgentes.

Después de que la modista termina y entrega la prenda comienza el proceso de bordado; éste se puede tardar una semana, 15 días o varias semanas más, dependiendo de la complejidad y la urgencia de la entrega. Si el producto es por iniciativa, el proceso inicia con la selección de las figuras que se van a bordar, y su composición (paleta de colores, acomodo y distribución) en la tela. Respecto a la selección de los colores la artesana comenta: “voy viendo que colores le quedan (...). Sí ya lo sé



*Imagen 13. A. Jiasú bordando muestra de camino mazahua.*

*Material: estambre sobre acrílín.*

*Fuente: elaboración propia, 2021.*

combinar, digo a pues este le queda bien; a los morados con los verdes o así, el naranja pues con café, el naranja con negro luego queda muy bonito y así los voy combinado” (Jiasú, 2021). Si es un pedido, por lo general es el cliente quien expresa las composiciones de su prenda.

Para la distribución de las figuras sobre la tela, primero se hilvanan ejes horizontales y verticales para ubicar el centro del lienzo (líneas guía), a partir de ellas se acomodan las figuras. Si la composición del bordado lleva alguna cenefa en los bordes de la prenda, comienzan por ellas, dejando un margen de uno o dos parcitos<sup>47</sup> y de ahí se va avanzando hacia el centro de la tela. Toda figura que se borda primero es hecha en contornos, para corroborar que la distribución sea correcta y si es el caso, se rellenan las figuras correspondientes.

Si lo que se va a bordar es una muestra que ya trabajan, bordan de memoria. Pero si es la primera vez que realizan esa figura -dependiendo de la complejidad-, la dibujan directamente en la prenda o hacen una muestra de ella en pequeño, sobre un cuadrille (tela), como guía para desarrollarla en la prenda solicitada.

<sup>46</sup> Por catálogo me refiero a los productos que trabajan y repiten constantemente que se vuelven muestras. Aunque ellos no manejen un catálogo formal, su trabajo constante les permite tener los productos que podrían conformar el compendio.

<sup>47</sup> El parcito se refiere al número de cuadrillos que se forman entre la intersección de la trama y la urdimbre, específicamente se refiere a dos cuadrillos. Así, si se habla de dos parcitos se refiere a cuatro cuadrillos de esta intersección.

Al terminar la labor, es lavada para entregarla. De acuerdo con su experiencia, los productos siempre deben ser lavados a mano, sobre todo aquellos hechos de lana, ya que el uso de la lavadora podría apelmazar las fibras, provocando que se encoja la prenda completa. Por lo que ellos recomiendan lavarlas a mano, con pequeños golpes en el lavabo sin tallar, después de enjuagar se deja escurrir en una superficie plana. En el caso de los productos de acrilán, el cuidado es menor ya que, al ser un producto de origen artificial las fibras son resistentes al centrifugado de la lavadora, por lo que pueden lavarse tanto en máquina como a mano.



*Imagen 14. Punto de venta de la A. Jiasú.  
Fuente: elaboración propia, 2021.*

Cuando la prenda está lista, llaman al cliente para entregarla, si es que este ha terminado de pagar. Les ha pasado, en ocasiones, que el cliente ya no se presenta por la prenda, y aunque la exhiben como parte de su venta normal, esto les representa una pérdida; porque realizaron una inversión que no estaba contemplada en sus gastos y dicha inversión no es remunerada proporcionalmente, situación que los desanima a realizar su trabajo con esmero.

### **3.3.3. Artesana Tsiseje**

Su proceso inicia a partir de realizar un sencillo inventario de los productos que tiene y de aquellos que se han vendido con facilidad. De la información obtenida, decide qué productos necesita para mantener su oferta atractiva. Basándose en los productos que más se han vendido, es que ella comienza a idear los objetos a elaborar. Su oferta por lo general se compone de tres productos principales: los gabanes, los *quechquémetles* y los rebozos.

Una vez elegido el producto, determina la talla, el material del que será hecho, las posibles combinaciones de colores, las muestras a bordar en él, las puntadas y adornos que podría colocarle. Después de que sabe qué quiere hacer, verifica el material que tiene para llevar a cabo la costura, si

lo que le hace falta son telas o prendas va a *Gualupita* a comprarlo, si sólo son hilos o agujas, va los miércoles al tianguis de Jocotitlán o a las papelerías de la zona para comprarlos.

Ya con el material a su alcance, confirma nuevamente que su idea sea realizable: si encontró todo lo necesario para llevarla a cabo o si deberá modificar alguna de las características. En cuanto a la selección de los colores ella comenta que busca que haya un contraste entre la tela y las figuras con que será adornada; su inspiración se encuentra en su alrededor, ella plasma los colores que observa de su realidad, dice: “Vas escogiendo (...), buscándole (...) cómo se ve, cuál le queda o qué es. Cómo ahorita que son platitos (...), le ponemos un platito rojo, hay amarillos, hay jarritos, yo le puse verde para que resalte” (Tsiseje, 2022).

Después de seleccionar los colores, planea cómo acomodar la muestra en la prenda. A pesar de que se observa que ella trabaja con las mismas figuras, juega con ellas y sus acomodados, en ocasiones coloca una sola figura en el centro de toda la prenda y en otras, esa misma figura la hace pequeña y la repite varias veces en una misma prenda, formando una cenefa o greca como ella le llama, etc. Este acomodo también está influenciado por su creatividad y/o estado de ánimo.

Ya que ha planeado la distribución de las figuras, hilvana líneas guías -con un color contrastante- para que las figuras que bordará queden exactamente en el lugar destinado. Este tipo de líneas son de mucha utilidad, sobre todo en las prendas muy grandes como las colchas, pues si no las señala se pierde fácilmente y las figuras ya no lucirán derechas, centradas o distribuidas equilibradamente. Para ello, primero cuenta los hilos de la trama; de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo y marca la mitad de la tela, tanto horizontal como verticalmente. La artesana comenta que se tienen que contar muy bien el número de cuadritos que tiene la tela donde se bordará, así como el número de cuadritos que ocupará el bordado (el área de la figura), para hacer una distribución equitativa. Lo que quiere decir que a mayor cantidad de figuras más complicado es hacer las distribuciones y los bordados.

El siguiente paso es empezar a bordar; ella comienza del centro hacía afuera, es decir, comienza con las figuras centrales y se va expandiendo hacia los bordes. Después de terminar de bordar, prosigue a decorar las puntas, si es que así se lo solicitaron. Este paso es llevado a cabo con técnica de macramé y el material que ocupa es estambre, del mismo con que se bordó.



*Imagen 15. Quechquémetl realizado por la A. Tsiseje.  
Material: estambre sobre acrilán.  
Fuente: elaboración propia, 2022.*

Una vez que ha terminado, lava la prenda para que esté lista para su venta y aunque pareciera que el proceso es sencillo, se lleva aproximadamente un tiempo de entre 15 días a 3 o 4 meses, dependiendo de la complejidad del bordado, el tiempo que le invierta y la urgencia de terminarla. Cabe mencionar que debido a que la artesana es católica, tanto cuando inicia como cuando termina el trabajo agradece a Dios y a la Virgen María por haberle permitido realizar sus bordados y terminarlos en el tiempo pensado.

### **3.4. Dinámicas de trabajo a través del tiempo: proceso diacrónico**

En esta sección se desarrollan los procesos de producción que se han llevado a cabo a través del tiempo, es decir, se describirán el conjunto de etapas significativas para cada una de las artesanas, que han marcado un antes y un después en su labor artesanal.

#### **3.4.1. Artesana Tsinsú**

A lo largo de sus 40 años trabajando, *Tsinsú* menciona 8 momentos importantes en su vida, 4 de ellos son etapas introductorias, que a grandes rasgos presentan cómo fue su acercamiento e inmersión en la actividad de bordar. A partir de la etapa 5 la información al respecto se vuelve más detallada hasta llegar al presente.

Su relato inicia en la década de los años 50, época cuando la artesana *Tsinsú* era una niña, y abarca hasta el año 2022, año en que se hizo la última entrevista. Dicho lo anterior, prosigo a describir los hallazgos.

**Etapas 1:** aproximadamente en los años 50, cuando la artesana era una niña, recuerda que los productos que se elaboraban en el municipio eran cobijas de lana. En su caso, un familiar tenía un telar colonial y se dedicaba a la confección de dichas cobijas. Ella recuerda que la gente llegaba al taller con sus costales de lana lista para ser tejida.

Aunque no se involucraba en el proceso de elaboración, conocía los pasos para preparar la lana, que consistían en: trasquilar<sup>48</sup> al borrego con unas tijeras grandes, después la lana obtenida se lavaba con *zanacoche*<sup>49</sup>, se dejaba secar para posteriormente cardarla con un cepillo elaborado por ellos<sup>50</sup>. La lana se pasaba varias veces por esa especie de cepillo para desenredarla, peinarla y limpiarla de impurezas, finalmente la hilaban con ayuda de un malacate<sup>51</sup> formando madejas de diferentes grosores, adecuadas para ser montadas en el telar. Posteriormente su familiar muere y se deja de utilizar su telar, muy probablemente se haya vendido.

**Etapla 2:** a finales de los 50 doña *Tsinsú* tiene un primer acercamiento con la actividad de bordar. Cuenta que su mamá fallece y sus hermanas mayores comienzan a dedicarse a bordar prendas: había una persona que venía de Toluca y les llevaba dichas prendas para que las bordaran. Desconoce si estas prendas eran vendidas, pero a sus hermanas las retribuían por la labor. Platica: “...veía a mis hermanas que trabajaban este material, pero se los daban a que (...) lo bordaran, eran tiempos muy bonitos (...) yo era una niña todavía y veía que se apuraban para hacer sus trabajos porque tenían que entregar” (Tsinsú, 2021).

Nuevamente, se identifica que, aunque la artesana aún no se involucra en el proceso, el hecho de ver a sus hermanas -reunidas en torno a la labor de bordar- deja en ella la semilla de una actividad que puede realizarse en casa, que convoca a la familia y que además le da la oportunidad a la mujer de aportar al sustento familiar.

**Etapla 3:** en los años 60 doña *Tsinsú* era una adolescente; toma un curso de corte y confección en el que aprende a elaborar ropa, a bordar, deshilar y hacer las puntas de macramé<sup>52</sup>. La adquisición de estos aprendizajes resulta importante, pues tiempo después le permite generar una mayor variedad de productos con su propio estilo.

**Etapla 4:** al finalizar la década de los 60's, la artesana se va a vivir a la Ciudad de México, donde gracias a los aprendizajes enunciados, consigue trabajo maquilando prendas. Este hecho le ayuda a

---

<sup>48</sup> Cortar el pelo o la lana a algunos animales.

<sup>49</sup> Raíz parecida al camote, que machacaba y combinada con el agua produce una sustancia similar al jabón (es un jabón natural).

<sup>50</sup> El cepillo consistía en una tablita rectangular con diversas hileras de clavitos clavados en una de las caras, a modo de cerdas.

<sup>51</sup> Huso de madera que se utiliza para hacer hilo de algodón o cuerda.

<sup>52</sup> Técnica de tejido hecho a mano a base de nudos que entrelazan hilos, su resultado se asemeja al encaje de bolillos.

afianzar sus conocimientos sobre la elaboración de ropa y genera contactos, que más adelante se convierten en sus primeros compradores como artesana.

**Etapa 5:** a mediados de los 70's la artesana regresa a vivir a Jocotitlán. Ahora ya es madre y como ella lo relata, por necesidad comienza a dedicarse a bordar prendas. Al igual que sus hermanas, ella decide trabajar con una persona que llevaba costuras al municipio para que las bordaran y se pudieran vender, así lo expresa en la siguiente cita: “Con la señora que estuve trabajando hicimos unas cortinas y colchas para un hotel en México, no lo supe bien, yo trabajé, borde nomas y quedaron muy bonitas. Después hicimos unos cojines para salas, también con unos ramos muy bonitos...” (Tsinsú, 2021). Aunque la remuneración por el trabajo de bordar no era mucho, comenta que le alcanzaba, además de que aprendió mucho desarrollándolo: “pues se va aprendiendo, va uno viendo cómo quedan las cosas y a las costuras les va dando uno color” (Tsinsú, 2021).

Doña Tsinsú, al vender únicamente su trabajo de bordar, se intuye que no tenía que preocuparse por comprar materia prima, ni por la planeación de las formas y colores del decorado, pues la persona para quien trabajaba le proporcionaba las características que necesitaba, así como los recursos para ello. No obstante, se puede identificar un tipo de productos específicos que elaboraba, así como los motivos empleados para su decoración (florales) y la puntada preferida para elaborarlos, como el punto de cruz<sup>53</sup> y el punto festón (como puntada complementaria).

**Etapa 6:** Esta etapa tiene lugar en los 80, cuando doña *Tsinsú* decide que lo mejor para su crecimiento personal es bordar y vender por su cuenta, como lo relata ella: “... dije, bueno, pues me pagan muy poco, tengo que buscar la forma de realizarme yo también, y empecé a comprar mis telas; yo misma las bordaba y yo misma las vendía.” (Tsinsú, 2021).

A partir de aquí ella comienza a buscar a sus proveedores de materias primas, así como a planear qué prendas elaborar, cuantas, dónde y cómo venderlas. Su primer proveedor de telas de lana fue el mismo que le vendía a su antigua patrona; él vivía cerca y se conocían. Así es como inicia con la elaboración de sus primeras creaciones, las cuales fueron gabanes y rebozos. Los bordaba con hilos de lana y estambre sintético (comercial), las puntadas y motivos que ocupó para su decoración

---

<sup>53</sup> Técnica de bordado



fueron los mismos que hacía en su trabajo (ramos de flores o flores geométricas hechas en punto de cruz y punto festón) y decide agregarle su toque; decora las puntas<sup>54</sup> de las prendas con macramé.

Esta actividad la realizaba en su casa a la par del cuidado de su familia. Al terminar las prendas las iba a ofrecer con la gente que conoció mientras estuvo viviendo en la Ciudad de México: “...me puse (...) a coser, a coser y cuando los terminé me fui a México. Yo conocía a gente por San Bartolo, Naucalpan y fue cómo les fui a llevar mis costuras a la presidencia, porque yo había trabajado por ahí con ellos...” (Tsinsú, 2021). Con la ganancia que iba obteniendo, reinvertía para comprar más material y seguir trabajando.

**Etapas 7:** a finales de los años 90 e inicios del 2000, Tsinsú sigue creciendo como artesana. Continúa realizando las mismas prendas (gabán y rebozo), pero ha implementado el *quechquémetl* (capa), los chalecos y las colchas; aprovechando sus conocimientos de corte y confección. A causa de que fallece su anterior proveedor, se ve en la necesidad de buscar otro y así llega a *Gualupita*. Como ahí trabajaban con lana y acríl (estambre), comienza a incorporar este material en la confección de sus productos, pero sin dejar de lado la lana tradicional en sus colores naturales.



*Imagen 17. Quechquémetl de rosas en punto de cruz.  
Autora: A. Tsinsú.  
Material: estambre sobre lana.  
Fuente: Elaboración propia, 2022*



*Imagen 16. Primer gabán realizado por la A. Tsinsú.  
Material: estambre sobre lana.  
Fuente: elaboración propia, 2022.*

Derivado de lo anterior la variedad de colores se amplía, sobre todo en los hilos con los que borda, lo que abre para ella una mayor posibilidad de combinación. Por ello se ve en la necesidad de aprender e implementar nuevas puntadas (además del punto de cruz), como la puntada gaviada, la puntada carita y la puntada mazahua.

En cuanto a los motivos de sus bordados, permanecen los florales, pero explora nuevas formas que se puedan realizar con

<sup>54</sup> Excedente de material en forma de flecos que se encuentran en los extremos de un gabán o un rebozo, que pueden ser decorados.

las puntadas que acaba de aprender, de esta manera va introduciendo poco a poco la tradicional muestra del camino mazahua (con sus patitas de gallo y sus soles) y la estrella mazahua; realizables con la puntada mazahua y/o la puntada trencilla. Su lugar de trabajo y venta siguen teniendo la misma dinámica anterior, sólo que poco a poco se va dando a conocer más entre la comunidad y entre las personas, por ello empieza a vender también en el municipio y lugares cercanos.

**Etapa 8:** actualmente (2021-2022), se observa a una maestra artesana; sus más de 40 años de trabajo respaldan ese título, mismo que le ha otorgado el IIFAEM mediante su credencial que la acredita como *artesana de bordados en lana del Estado de México*. Se ha integrado a la comunidad de artesanos del municipio; primero (en el año 2010) con las artesanas de la Casa de la Artesanía<sup>55</sup> y después (2022) con el Corredor Artesanal.

Sus productos se han diversificado, en parte por su iniciativa, curiosidad y gusto, pero también por los mismos clientes -que a través de sus pedidos- le van dando la pauta de lo que debe elaborar. Actualmente continúa trabajando las mismas prendas ya descritas, pero ha incorporado ruanas, capas charras, abrigos y colchas (esta última sólo por pedido).

Los motivos que borda ya no son sólo florales, sino también geométricos, venados, caballos, herraduras, incluso borda el nombre de sus clientes, si ellos se lo piden. Le gusta bordar las muestras con las que aprendió, pero también le gusta innovar y ofrecer cosas diferentes, por ejemplo, en las combinaciones de color de los bordados o los acomodos de los motivos; experimenta con nuevas distribuciones y combinaciones: "...del caballo hay dibujos para las flores también hay dibujos, el chiste es buscarles combinación y ver cómo acomodarlas" (Tsinsú, 2021).

Para el bordado de las muestras y motivos, prevalece el uso de todas las puntadas que ha aprendido en su trayectoria de trabajo, no ha incorporado nuevas porque ella ha identificado que las que hace son las que más gustan, como la puntada mazahua y la puntada gaviada.

Para la elaboración de las prendas, sigue comprando la tela de lana y acrilán hecha en los telares de Gualupita, pero ha aumentado el gusto por el segundo, debido a que ofrece una gama más amplia de colores que la lana no, además de que algunos clientes no les gusta que la lana les provoque escozor. De igual manera, los productores de Gualupita, ya no sólo venden telas, sino también prendas listas para bordar, como los *quechquémetles*, ruanas o gabanes. Cambio que la artesana

---

<sup>55</sup> Establecimiento comercial ubicado en el Portal Constituyentes de la cabecera municipal de Jocotitlán

Tsinsú ha aprovechado para ahorrarse ese tiempo de corte y confección en prendas sencillas e invertirlo en aquellas más elaboradas como las capas charras, los chalecos o abrigos.

En cuanto a los hilos, actualmente prefiere utilizar sólo estambre (acrílico), ya que no se rompe fácilmente como los hilos de lana, es más barato, grueso y ofrece una variedad de colores más amplia, lo que le permite experimentar con las combinaciones: “se le buscan colores que se le vean, al blanco entonces hay que meterle colores que le den el *look*, ¡que resalten!, ahora sí que uno la pinta de colores para que luzcan” (Tsinsú, 2021).

Sus herramientas básicas siguen siendo las agujas laneras, la máquina de coser, las tijeras y su muestrario (muestras que a través de los años ha ido haciendo y recolectando), pero ahora ha incorporado el celular para las fotos (digitales o impresas) e incluso el internet.

Su planeación de producción ahora es más organizada, como se describió en la sección del proceso sincrónico.

### 3.4.2. Artesana Jiasú

La construcción del relato de la artesana *Jiasú* inicia en el año 1982, época en que era una niña, hasta el año 2022, año en que finaliza el trabajo de campo. En todo este tiempo la artesana resaltó 4 etapas clave en su trayectoria de trabajo.

**Etapas 1:** el primer acercamiento de la artesana a los bordados tiene lugar aproximadamente en el año 1982, cuando tiene 10 años; ella lo relata así: “había un señor allá que se dedicaba mucho a la artesanía, que iba a Santiago a dejar, pero por toneladas, entonces su hija era de mi edad y me llevaba bien con ella, me llevó a su casa y me dice: ‘te vamos a dar para que trabajes’ (refiriéndose a las costuras)” (Jiasú, 2021). Ella acepta la invitación ya que su papá había fallecido y no contaban con otro sustento económico.

De esta manera doña *Jiasú* aprende a bordar, primero en punto de cruz, después la puntada gaviada y finalmente la puntada mazahua. Debido a que le iba bien, les enseña a bordar a sus



*Imagen 18. Capa charra con estrellas mazahuas en puntada trencilla.*

*Autora: A. Tsinsú*

*Material: Estambre sobre acrílón.*

*Fuente: elaboración propia, 2022.*

hermanas para que ellas también pudieran colaborar al sustento familiar. Menciona que su trabajo consistía en bordar las orillas de las colchas, eran decoradas con la greca azteca, como le llaman ellos. Su remuneración era baja, ya que le pagaban \$3 o \$4 por prenda, pero decía que ella era feliz pues tenían para comer, para poder comprarse zapatos o ropa (si ahorraba) e incluso la actividad había animado a su mamá que se encontraba muy triste por la muerte de su papá.

En esta etapa se identifica los bordados sobre colchas, principalmente, ya que eran las prendas que les daban a bordar. La puntada preferida era el punto de cruz. La materia prima que ocupaban era principalmente lana, tanto en la tela que conformaba la colcha, como en los hilos con que la decoraban. Este material era proporcionado por la persona para quien trabajaban. No se habló mucho sobre los motivos que se bordaban, pero se intuye que además de las grecas se bordaban flores diversas. Además, se pudo interpretar que la transmisión del conocimiento de esta actividad no se limitaba a la familia, sino también entre conocidos, amigos o vecinos, como le sucedió a doña *Jiasú*.

**Etapa 2:** la siguiente etapa acontece en el año 1994, la artesana ahora es una joven de 22 años y aún sigue trabajando como bordadora. Un día cuando doña *Jiasú* iba a dejar las colchas que había trabajado esa semana, en el camino se encuentra con la maestra Carmelita (como le llama ella). Esta maestra -habitante de Jocotitlán centro- estaba en búsqueda de un par de colchas y la artesana sin pensarlo mucho se ofrece a venderle los productos solicitados.

A partir de ese momento se crea una relación de trabajo entre ambas, pues la maestra Carmelita requería colchas quincenalmente y doña *Jiasú* se encargaba de llevárselas a su domicilio: “Trabajé mucho, mucho, con la maestra Carmelita (...), estaba muy jovencita, venía yo a su casa y le *traiba* cuatro o 5 colchas, yo llegaba y me pagaba y me regresaba a mi casa” (Jiasú, 2021). Por esta razón la artesana llega por primera vez a Jocotitlán y aprende a moverse en el municipio.

Ella relata que las colchas que elaboraba se decoraban con rosas, ramos de flores, crisantemos, claveles y lirios, todos en punto de cruz, ya que era “la moda”. La materia prima continúa siendo lana, pero se empieza a incorporar el estambrón<sup>56</sup> (como lo llaman ellos). Estos materiales los conseguían en la comunidad, entre vecinos que también se dedicaban a la confección de colchas. Los colores que empleaban eran variados, relacionados con el motivo a realizar.

---

<sup>56</sup> Un tipo de estambre sintético grueso.

Ella junto con sus hermanas bordaban en su casa, pero debido a que era muy poco el tiempo que le daba la maestra Carmelita entre entrega y entrega, recurría a sus vecinos o familiares para solicitarles sus colchas; si tenían, al regresar de venderlas les pagaba su parte. De esta manera entre la comunidad se apoyaban y sus productos se vendían. Esto favoreció también a que ya no trabajara para alguien más, ahora *Jiasú* bordaba y vendía por su cuenta en Jocotitlán.

No se mencionó el tiempo que duró trabajando con la maestra Carmelita, pero se intuye que fue un lapso amplio. Su relación de trabajo concluyó debido a que la maestra se muda a Estados Unidos. Por lo que, al ya no tener los mismos pedidos ni ingresos, la artesana decide migrar a la Ciudad de México en busca de un trabajo con mejor remuneración, razón por la cual deja el bordado por 12 años, tiempo que permaneció fuera de su comunidad.

**Etapa 3:** en el año 2000, la artesana se casa, su esposo también sabe bordar; al igual que ella, aprendió cuando era niño, su padre fue quien le enseñó. Sin embargo, al conformar su matrimonio, ambos se dedicaban a otra actividad, pero a consecuencia de que él pierde su empleo retoman el trabajo de bordar para poder tener un ingreso.

Comienzan a elaborar productos, adaptando sus conocimientos previos sobre el bordado a los requerimientos del mercado de ese momento, es decir, ya no sólo elaboran colchas, también *quechquémetles* y gabanes. Para ello, se aventuran a ir a Gualupita a conseguir la materia prima: “cuando se iba mi esposo *traiba* sus montones de lana, de estambre de todo (...) si voy hasta allá, pues compro por kilo, compro por madeja, compro por rollo de tela” (*Jiasú*, 2021).

Cuando tenían el material, hacían la planeación de las prendas a elaborar, tratando de aprovecharlo al máximo: “la tela la compramos así por rollo o por metro y ya nosotros nos dedicamos a cortar, es decir sí a mí me sobran pedacitos saco las bolsitas o hago un *quechquémetl* más chiquito” (*Jiasú*, 2021). Al principio cuando no tenían dominadas las tallas y medidas que debían tener los productos, utilizaban una prenda como guía para obtener las medidas.

Se observa que en esta etapa empieza a popularizarse la puntada gaviada y mazahua, lo que va desplazando al punto de cruz. Así mismo, comienzan a ganar terreno los estambres comerciales (hilos) sobre los hilos de lana, lo que les permite a los artesanos, contar con una gama más amplia de colores y con mayores posibilidades para combinar, de ahí que se interesen y preocupen por

realizar un trabajo que a sus ojos sea agradable y bien hecho para el comprador, como lo relata la siguiente cita:

“Nos pasó un día, (...) nos pedían cuatro colchas, las fuimos a dejar; trabajábamos en México. Yo hice una, la *chulie* bien, la hice de puros azules, dije: ¡no, está sí se va a quedar! y una hizo mi esposa (...). Por ahí una vecina, se llama María: ‘¿no tienes unas dos colchas por ahí Mari?, es que me piden unas; para de hoy en ocho voy a venir y yo te traigo tu dinero. ¿En cuánto?’, (...) en \$700. El punto es que era barato y todo por abajo (de la prenda), (...) le salían unos hilos, así unas patotas, parecía araña. Pues se quedaron esas colchas y eran de punto de cruz, se quedaron las dos colchas feas, y las que nosotros bordamos nos las trajimos” (Esposito, 2022).

Esta cita evidencia la atención -por parte de los artesanos- de hacer sus bordados limpios, bonitos, es decir, que la prenda bordada -vista por el frente y el revés- se viera sin nudos, sin hilos fuera de su lugar, con las puntadas hechas hacia una misma dirección, en línea recta <sup>57</sup>, pues desde la perspectiva de los artesanos, quien hace lo contrario, trabaja mal y con flojera, lo que denigra el trabajo de aquellos que se esfuerzan por ofrecer un producto bien bordado y a la artesanía misma, ya que esas prácticas refuerzan la creencia de que la artesanía es mal hecha, cuando eso no es cierto.



*Imagen 19. Estrella y camino mazahua por el frente (izquierda). Estrella y camino mazahua por el revés (derecha).  
Autoría: A. Jiasú. Material: estambre sobre lana.  
Fuente: Elaboración propia, 2022.*

También se evidencia que continúa la misma dinámica de trabajo: por cooperación. La forma de vender sus productos es *ranchando*<sup>58</sup> -como le llaman ellos-. De esta forma se van dando a conocer o saben qué puertas tocar, como lo expresa ella: “...en Ixtlahuaca<sup>59</sup> (...), íbamos caminando (...) por la calle y me silba una camioneta, porque yo llevaba la colcha en mis brazos y cargaba a mi niña y me dice: ‘¿vende su colcha?’ y le digo ‘sí’, se paró el de la camioneta, me compró la colcha, me compró un gabán, me compró dos *quechquémetles*...” (Jiasú, 2021).

<sup>57</sup> Tanto el punto de cruz como la puntada gaviada, vista por el revés, deben verse líneas verticales paralelas, sin cruces de hilo.

<sup>58</sup> Se refiere a ofrecer sus productos de casa en casa o caminando en los tianguis.

<sup>59</sup> Ixtlahuaca es un municipio vecino de Jocotitlán. El relato que narra *Jiasú* se lleva a cabo en el tianguis de este lugar, ellos asistieron a vender sus productos.

Para el año 2006, regresa a Jocotitlán a visitar a la maestra Carmelita, con la esperanza de que ya hubiera regresado y volvieran a trabajar juntas. Por fortuna la encuentra, pero ya no le puede comprar la misma cantidad de colchas que antes, no obstante, le ofrece la oportunidad de poder vender todos los domingos afuera de la Iglesia del centro histórico de Joco<sup>60</sup>. De esta manera es como la artesana Jiasú junto con su esposo empiezan a ofrecer sus productos a todas las personas del municipio, en un lugar fijo.

**Etapa 4:** al presente (años 2021-2022) los artesanos son reconocidos en Jocotitlán. Sus dos hijos, al igual que sus padres, también se han interesado por aprender y sus papás se han preocupado por enseñarles; en este proceso sus hijos van perfeccionando las técnicas que les enseñan sus padres. En ocasiones se puede ver en su punto de venta a doña Jiasú y a su esposo, en otras a su esposo y su hijo menor o su hija mayor, en otras únicamente a su esposo.

Han diversificado su oferta de productos además de continuar elaborando los ya mencionados en las etapas anteriores, les han agregado detalles como los gorros o los cuellos a los *quechquémetles*,



*Imagen 20. Quechquémetles diversos en colores, formas y tamaños.  
Material: estambre sobre acrilán. Autoría: familia Jiasú.  
Fuente: elaboración propia, 2022*

también hacen cojines, chalecos, suéteres, suéteres y chalecos con forro, suéteres y chalecos con cuello, rebozos, morrales y recientemente cubrebocas. La materia prima (hilos y tela) continúa siendo lana y estambre, pero hay una preferencia sobre las fibras sintéticas debido a que la lana requiere más cuidados de lavado y/o en ocasiones genera escozor o irritación en algunos

usuarios.

También se percibe una mayor variedad de colores en la tela y los hilos, desde los colores naturales de la lana, hasta blancos, negros, verdes, rosas y anaranjados fosforescentes, colores matizados (es un hilo de color degradado), lo que ha propiciado que los artesanos se enfoquen en hacer combinaciones armoniosas. Si bien esta selección de colores se hace de manera empírica,

<sup>60</sup> Contracción de Jocotitlán. Así le denominan los pobladores.

inspirándose en el entorno y en lo que está de moda, apoyados de su sentido estético, procuran que la prenda se vea bien y diferente a lo que sus compañeros producen.

Siguen bordando los mismos patrones florales con los que aprendieron, pero ahora experimentan con diferentes acomodados o tamaños; también han incluido muestras históricas como el camino mazahua, el venado, greca azteca; algunas relacionadas con la charrería (caballos, herraduras) y/o peticiones del cliente (figuras diversas). Las puntadas siguen siendo: gaviada, mazahua, punto de cruz y carita, principalmente, pero hay un gusto reciente por las dos primeras. De igual forma debido a la incorporación de fotografías, el teléfono y el internet en sus vidas, se han aventurado a aprender y agregar nuevas puntadas de otros estados, tratando de ofrecer innovación.

En cuanto a la adquisición de la materia prima mencionan que hay un acercamiento de las tiendas donde pueden adquirirlas; ya no tienen que ir hasta Gualupita a surtirse, pueden hacerlo cerca de su domicilio, lo que les beneficia porque: "...por ejemplo, si quiero hacer uno, pues voy a una tienda cerca donde sólo voy a comprar (...) una tela para un *quechquémetl* y me voy a comprar sólo los hilos que voy a ocupar en ese *quechquémetl*, entonces pues (...) me va mejor" (Jiasú, 2021).

En cuanto a la elaboración de los bordados, se identifica una planeación sistemática como ya se ha descrito en la sección del proceso sincrónico. La experiencia que han adquirido a través de todos estos años les ha permitido, generar una rutina de trabajo para poder cumplir con la producción de la semana. Han identificado en qué momento del día se puede trabajar sin cansarse tanto de la vista o sin equivocarse mucho, así como las medidas básicas de seguridad que deben tener al trabajar con materiales que, al manipularse generan mucha electricidad, como la lana y/o el estambre.

Nuevamente se identifica el trabajo y venta por cooperación ya descrito en las etapas anteriores.

### **3.4.3. Artesana Tsiseje**

Las etapas clave identificadas en las entrevistas de doña Tsiseje son 4. Comienzan en el año 1936, cuando ella tenía 7 años y concluyen en el año 2022, año en que finaliza el trabajo de campo.

**Etapas 1:** la primera influencia que tuvo la artesana fue en la casa de sus abuelos, a la edad de 7 años, ya que ellos tenían un telar de pedal y se dedicaban a la elaboración de gabanes, probablemente, también cobijas y rebozos. Recuerda que sus abuelitos criaban borregos y hacían el proceso completo de trasquilar, lavar, cardar, hilar, teñir y tejer la lana.



Su abuelita iniciaba el proceso lavando la lana con *zanacoche*, para después cardarla e hilarla. Actividades que su mamá también les inculcó para ayudar en el proceso de elaboración: “Mi mamá nos enseñaba a hilar la lana también” (Tsiseje, 2021). Menciona que su abuelita sabía teñir la lana con grana cochinilla, pues recuerda que se iban a recolectarlas en las besanas para poder teñir las fibras. El teñido de la lana consistía en hacer madejas de lana hilada, después se sumergían en el tinte, se volteaban, se escurrían y se repetía el proceso, hasta obtener el color deseado.



*Imagen 21. Raíz de zanacoche (jabón natural).  
Fuente: elaboración propia, 2021.*

El primer acercamiento al bordado sucedió en la escuela; ella comenta: “...antes para el día de las mamás (...), las maestras nos enseñaron a hacer el punto de cruz. Me enseñaron con una servilleta para que se la regalara a mi mamá...” (Tsiseje, 2021). A partir de ese momento comienza su curiosidad por bordar. Su mamá, al verla interesada refuerza lo aprendido en la escuela enseñándola a bordar con la misma puntada.

Más grande -cultivando su curiosidad y gusto por bordar- aprende a hacer la técnica de macramé para las puntas de los gabanes o rebozos. Aprendió observando a sus vecinos cuando trabajaban y, ya en su casa intentaba reproducir lo que veía. Después se da un curso de macramé en el pueblo y ella asiste, lo que le ayudó a perfeccionar su técnica.



*Imagen 22. Muestra de macramé hecha por la A. Tsiseje.  
Material: estambre. Fuente: elaboración propia, 2022.  
dueños.*

De esta etapa se identifica la realización de tejidos como cobijas, gabanes o rebozos. Las materias primas eran lana de borrego, que podía ser teñida con tintes naturales, como la grana cochinilla. También se entiende que estos productos los realizaban para la venta. Ella comenta que la elaboración de las prendas dejó de hacerse porque el proceso era tardado, además de que sus abuelitos fallecen y el telar pasa a otros

**Etapa 2:** Para la década de los 70's, doña *Tsiseje* se casa. Sigue bordando y ahora aplica el macramé que aprendió, en las puntas de las prendas que borda. Su esposo se ha convertido en su compañero de vida y de trabajo, juntos no sólo bordan, sino también cultivan<sup>61</sup> para sacar a sus hijos adelante.

Durante esta época, la artesana hacía colchas, almohadones, gabanes, *quechquémetles*, manteles, carpetas, todo era bordado en punto de cruz. La materia prima la adquiría en los telares de Gualupita, ahí compraba los rollos de tela y las madejas de hilo para trabajar; todo era de lana y algodón. La forma de las colchas, la siguiente cita lo explica: “Antes se hacían las colchas en punto de cruz, (...), hacíamos dos tiras; una aquí y la otra acá, [izquierda y derecha] y en medio le poníamos tela brillante (...). Antes esas eran las colchas y el del pedazo de en medio se hacían los olanes (...) también se veía que lucían mucho los manteles como de punto de cruz...” (Tsiseje, 2022).

Los motivos que se bordaban eran principalmente florales, pero también elaboraba figuras históricas, como la greca azteca y la estrella mazahua. Narra que no todos los productos que vendía los bordaban, a veces los mandaba decorar directamente en el telar, con las figuras que en los talleres trabajaban (catálogo). Cuando se los entregaban, ella y su esposo decoraban las puntas con macramé.

Su espacio de trabajo y venta era su casa; como ya la conocían y la recomendaban, la gente acudía a su domicilio a recoger o encargar sus productos. Igualmente, sus hijos le ayudaban a vender en su escuela; “me decía mi hijo ‘ma necesito esto’, le decía ‘mira hijo, no tengo dinero, pero llévate esta capa, llévate este gabán, lo vendes y lo compras’ (refiriéndose a lo que necesitara su hijo) y allá las maestras se lo compraban. Y ya con eso, ellos iban resolviendo su problema, su gasto” (Tsiseje, 2021).



*Imagen 23. Detalles del primer gabán realizado por la A. Tsiseje. Estrella mazahua en punto de cruz (izquierda). Puntas de macramé (derecha). Material: estambre sobre lana. Fuente: elaboración propia, 2022.*

<sup>61</sup> A la par de la realización de los bordados, también se dedicaban al cultivo del maíz, ya que una actividad económica no era suficiente para cubrir los gastos de la vida cotidiana.

También se pudo identificar que había una ayuda entre artesanos para sacar el trabajo, pues comenta que: “Cuando se me juntaba el trabajo tenía que pedir favor de que me ayudaran. Había personas humildes que a veces no tenían que darles de comer a sus niños (...), me decían: ‘deme, si quiere yo le ayudo’, yo les decía, ‘hágame este dibujo, con este hilo y este otro...’ (Tsiseje, 2022).

Ella recuerda que en este tiempo se vendía mucho lo bordado, y era muy valorado por la juventud, ya que, ese sector de la población acostumbraba a andar a caballo y para cubrirse del frío se solían usar los gabanes con puntas de macramé, pues gracias a la altura de la montura las prendas lucían su esplendor. Este atuendo no sólo era útil, sino que también era la moda de la época.

**Etapas 3:** en los años 90, la artesana narra que las ventas comenzaron a bajar por la llegada de las chamarras al mercado, a pesar de la situación, siguió con su producción. Elabora los mismos productos, pero a consecuencia de la presencia de materiales de origen sintético, como el estambre y el acrilán, comienza a incorporar diferentes colores: más brillantes y de diferentes grosores. La tela la sigue adquiriendo con sus proveedores de Gualupita, pero ahora los hilos también los compra en Jocotitlán; en el tianguis de los miércoles, con una persona que viene de un poblado cercano llamado San Pedro. La artesana le solicitaba los estambres que necesitaba y él a los ocho días se los llevaba.

Los motivos que borda siguen siendo los mismos que ha trabajado desde que aprendió, como el tradicional punto de cruz, pero incorpora un libro de muestras<sup>62</sup>, donde vienen diferentes ejemplos de figuras, puntadas y combinaciones de colores, que le permiten inspirarse en bordados diferentes para innovar. Así mismo comienza a realizar bordados con la puntada mazahua y el punto gaviado.



*Imagen 24. Detalle de quechquémetl de flores, bordado en punto de cruz. Autoría: A. Tsiseje. Material: algodón sobre lana. Fuente: elaboración propia, 2021.*

Se identifica que gracias a todo el trabajo que ha realizado durante casi 30 años, cuenta con una amplia variedad de muestras que ha recolectado, tanto de macramé, como de puntadas y figuras, algunas las tiene guardadas en cachitos de tela y otras las tiene en la memoria, como dice ella: “aquí no hay catálogo, el catálogo es la cabeza” (Tsiseje, 2021).

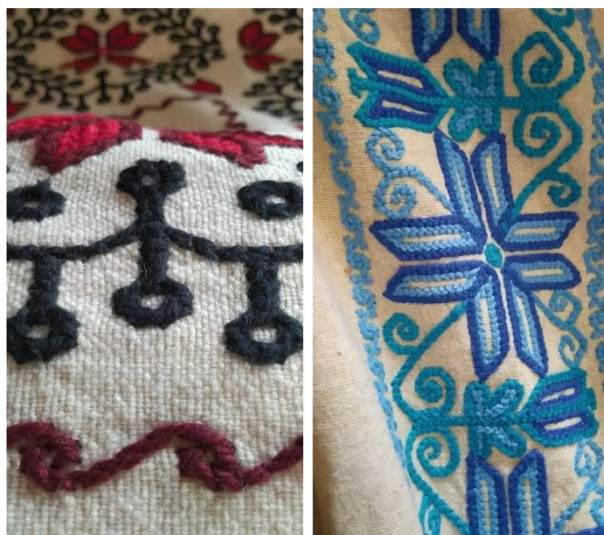
<sup>62</sup> Publicación mensual de muestras de puntadas que se venden en los puestos de periódicos y revistas.

Sus hijos ya son mayores, pero ella continúa trabajando para su sustento. Su casa sigue siendo su lugar de trabajo. De igual manera cuando tiene muchas prendas para bordar o quiere hacer productos muy grandes, se apoya de otras artesanas para terminar más rápido. Aquí doña *Tsiseje* conoce a la artesana *Jiasú*, pues ella en ocasiones le ayudó a bordar colchas; quien las presentó fue la maestra Carmelita.

En el año 2006, la invitan a formar parte de la Casa de la Artesanía<sup>63</sup>, en este momento la artesana conoce a doña *Tsinsú*. Doña *Tsiseje* comenta que vender en ese espacio, no ha sido un proceso fácil, pues la falta de organización, de espacio, de difusión y los costos de los productos, no permitieron que se vendiera como pensaban, así que empieza a añadir manualidades como comenta ella: “como un ganchito para que saliera lo demás (artesanías)” (Tsiseje, 2021).

**Etapa 4:** Estamos en el periodo 2021-2022, momento en que se hacen las entrevistas. Muestra una gran variedad de productos que ha hecho pero que no ha podido vender; en parte, por el desinterés de la población en los productos hechos a mano y, por otra parte, por las limitaciones que ha impuesto la pandemia por el COVID-19, por lo que ella ha decidido parar sus actividades de producción, hasta que venda todas sus creaciones que tiene en existencia.

Entre sus productos se observan gabanes, *quechquémetles*, suéteres y colchas, decorados con vivos colores, como rosas, azules, amarillos, rojos, y negros. Sus figuras bordadas también son diversas: hay flores, elementos geométricos, animales de corral (característicos de la zona); aquellos relacionados con la charrería y con los símbolos patrios. Algunas prendas tienen puntas de macramé y otras sólo tienen las puntas sencillas hechas con los mismos colores del decorado. Las colchas son hipnóticas, con sus estrellas rojas, -en una



**Imagen 25.** Variaciones de estrella mazahua, bordadas en colchas matrimoniales.

Autoría: A. Tsiseje. Material: estambre sobre lana.  
Fuente: elaboración propia, 2022.

<sup>63</sup> Proyecto organizado por 11 mujeres jocotitlenses que buscaban difundir sus productos artesanales en el centro del municipio.

pieza- y azules -en otra-. Estas figuras se repiten modularmente, una tras otra en línea recta, formando una cenefa que decora los bordes de ese lienzo.

En todos esos productos destacan nuevamente las tres puntadas identitarias mazahuas; el punto de cruz, la puntada gaviada y mazahua. Apenas visible entre las prendas grandes, se observan dos pequeños morralitos decorados con punto de hilván y un mantelito con la puntada fina o medio punto<sup>64</sup>; ambas puntadas también son identitarias del pueblo mazahua y no se observaron con los otros casos. Ella menciona un parámetro que utiliza para el bordado de las piezas: si se va a hacer un bordado detallado y laborioso, lo ideal es que las puntas sean sencillas, para que luzcan. Si no se va a bordar o el bordado es sencillo, las puntas pueden ser más elaboradas con macramé.



*Imagen 26. Mantel bordado con punto de cruz a medio punto.  
Autoría: A. Tsiseje. Material: algodón sobre algodón.  
Fuente: elaboración propia, 2021.*

La materia prima con que están trabajadas sus creaciones, es principalmente lana en su color natural, pero también tiene algunos gabanes y quechquémetles hechos en acrilán negro y vino. Destaca que no sólo trabaja un mismo tipo de tela de lana (la convencional), sino que ocupa otra que ella denomina *lana planchada*, la cual es una tela más delgada, totalmente lisa y suave, lo que no provoca irritación en los usuarios. Doña Tsiseje

comenta que esa tela se somete a varios procesos de limpieza y alisado de las fibras, lo que le da esa suavidad característica, pero también eleva su precio en comparación con la tela de lana convencional. Por ahora, ella sólo la ha ocupado para confeccionar suéteres; por su delgadez es más fácil de manipular.

Cabe mencionar que cuando una prenda debe ser ensamblada, ella corta todas las piezas y las une totalmente a mano, sin ayuda de máquinas de coser, por lo que sus prendas respetan el patronaje prehispánico del que se hablaba en el Capítulo 2, patronaje característico de los pueblos indígenas mexicanos.

---

<sup>64</sup> Esta puntada es punto de cruz, pero se utiliza para hacer puntadas miniaturas, por eso se le llama fina o de medio punto por lo pequeña que puede llegar a percibirse.

Es importante mencionar que a partir de que han surgido más colores en el mercado, ella ha puesto más atención en las combinaciones que puede realizar. Aunque esta elección es empírica y basada en su sentido estético, la práctica constante le ha permitido identificar que las emociones de quien borda se plasman en la labor que se realiza; así lo expresa: “tienes que buscarle algo que resalte, que no se vea triste, como la que lo está haciendo, (...) depende de la que está trabajando, si la que está trabajando está haciendo con coraje (...), la costura también le sale triste y si usted lo hace con alegría, verá que la costura no se verá opaca, que se vea bonita” (Tsiseje, 2022).

Su lugar de trabajo es su casa, pero ya no borda como antes, por eso cree que se está olvidando de ciertos pasos del proceso. Para tratar de combatir el olvido y que sus conocimientos ayuden a alguien más, procura enseñarles a bordar a sus nietas, sobrinas o a todas aquellas personas interesadas en aprender. Por otro lado, le desanima que sus productos no se vendan, ella lo atribuye a que lo que hace es antiguo: “ahora en este tiempo, eso nos dicen que eso es de antigüedad, como van cambiando los tiempos se va perdiendo esa mentalidad de artesanías, de aprender a conocer lo de antes, a valorar lo que se trabajaba antes, (...). Ahora es más fácil comprarlo todo hecho...” (Tsiseje, 2022).

En este capítulo se presentaron los tres casos de estudio, donde a través de sus narraciones se puede visualizar la información que responde a la primera pregunta particular de investigación, la cual es: ¿cómo era y cómo es el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados actualmente por los artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México? En el siguiente capítulo abordaremos los cambios y las permanencias, así como la identificación de los elementos de identidad y de diseño presentes en el proceso de producción.



*Imagen 27. Suéter bordado y confeccionado por la A. Tsiseje. Muestra: camino mazahua. Material: estambre sobre lana. Fuente: elaboración propia, 2021.*

#### **4. CAPÍTULO 4: “MANOS QUE HABLAN A TRAVÉS DEL TIEMPO”**

El objetivo de este capítulo es presentar los elementos del proceso de producción de los bordados -descritos en el capítulo anterior- que permanecen como identitarios y aquellos elementos que han cambiado, así como ubicar la posible presencia de elementos de diseño dentro de dicho proceso.

##### **4.1. Permanencias identitarias**

Las permanencias identitarias halladas, fueron seleccionadas de lo descrito en el Capítulo 3: casos de estudio; basándose en los argumentos presentados en el Capítulo 1, cultura, identidad e identidad cultural; y contrastados con lo descrito en el Capítulo 2: características contemporáneas del pueblo mazahua, éstas obtenidas de municipios diferentes a Jocotitlán.

De esta triangulación se pudieron reconocer patrones de repetición en el proceso de producción -diacrónico y sincrónico- de cada caso de estudio, que coincidían con las características de los bordados mazahuas de otras regiones documentadas (Capítulo 2). Estos patrones de repetición a través del tiempo (cultura objetivada), se les identificó como un conjunto de significados socialmente compartidos y relativamente estables (*habitus*) de la colectividad reconocida como mazahua.

De dichas similitudes reconocidas y representadas por cada artesana de esta investigación, es que se confirma la existencia de elementos identitarios mazahuas, los que a continuación se describen:

##### **4.1.1.1. Artesana Tsinsú**

Para el caso de la artesana Tsinsú, se reconocen las siguientes permanencias identitarias. Una parte de su producción conserva el patronaje y confección rectangular, cuadrada o romboide, típica de los pueblos indígenas; sobre todo las prendas tradicionales, como los gabanes, rebozos y/o quechquémetles<sup>65</sup>. Se conserva el uso de la tela de lana, hecha de forma tradicional en el telar de pedal (no la realiza ella, pero la compra en los telares de Gualupita), como también lo señala Abraham (2015).

En sus creaciones se observa una preferencia por los colores primarios y secundarios (sobre todo en las tonalidades características de los tintes naturales). Las puntadas que emplea para bordar también son las representativas del pueblo mazahua, como el punto de cruz, la puntada mazahua y la puntada trencilla o lomillo, las cuales coinciden con las evidenciadas por López (2018). Éstas las emplea para bordar las muestras distintivas mazahuas, como la estrella y caminos mazahuas,

---

<sup>65</sup> Aunque el *quechquémetl* ella lo agrega mucho tiempo después a su producción.

diversas variaciones de motivos florales, la greca azteca y la greca “carita”, para el decorado de las orillas de las prendas. Igualmente, se observa la decoración de las puntas (o remates) de las prendas con la técnica de macramé. Aunque esta no es una característica de todas las comunidades mazahuas, se identifica que otro caso de estudio también emplea la técnica.

La distribución de las muestras en la tela es en forma jerárquica. Distribución representativa del bordado mazahua como ya lo expresaba Abraham (2015). Por otro lado, ella sigue trabajando en su casa, en sus ratos libres o en momentos que ella se da en el día para cumplir con sus encargos. Su familia es quien la apoya, principalmente su hija y en ocasiones su hijo, por lo general los tres se mantienen involucrados en el proceso. La artesana -aprovechando la ayuda- les enseña a sus hijos algunas de las puntadas sencillas y así va comunicando sus conocimientos. Cuando es mucho el trabajo se apoya de otras compañeras artesanas, de este hecho se observa un trabajo colectivo de cooperación entre artesanos y/o conocidos. Esta forma de trabajo y de entrenamiento a las nuevas generaciones concuerda con lo expresado por Fornari y Negrin (1992), respecto a la producción artesanal.

#### **4.1.1.2. Artesana Jiasú**

Las permanencias identitarias encontradas en el proceso productivo de la artesana Jiasú y su familia son: la elaboración de prendas tradicionales como la colcha, el quechquémetl, el rebozo y el gabán. Todas estas piezas, respetan el patronaje tradicional indígena, basado en rectángulos, cuadrados y rombos como ya lo mencionaba Fernández (2013). Una parte de sus productos aún son elaborados 100% con lana trabajada tradicionalmente, por lo que conservan su textura y colores característicos.

Los ramos de flores, crisantemos, pensamientos, algunas flores geométricas, el camino y estrella mazahua, la greca azteca, cenefas en espirales y la greca carita (en los bordes) son las formas con las que decora sus productos. Para realizar estos bordados emplea las ya conocidas puntadas tradicionales. Estos motivos y puntadas coinciden con lo referido con Abraham (2015)<sup>66</sup>.

La distribución de las muestras en las prendas, respetan la jerarquía del centro hacia afuera; distribución también empleada por la artesana Tsinsú. Algunas paletas de colores que emplean se asemejan a las tonalidades de los tintes naturales, como rojo grana, azul índigo y amarillo

---

<sup>66</sup> Ver el capítulo 2.



cempasúchil, pero también hay una preferencia por los colores verde, azul, morado, anaranjado, rosa mexicano y aquellos que son propios de la lana natural como el café, el beige, el negro y el gris. Estos son retomados al tratar de asemejar sus bordados al entorno natural que los rodea. Lo que confirma que los artesanos bordan lo que ven e interpretan de su realidad como ya lo expresaba Scheiman (2011) y Romero (2022).

Conservan la enseñanza de padres a hijos, empezando por la colaboración con tareas sencillas que se van complicando. Toda la familia se involucra en el proceso, e incluso la familia extensa. También se observa una colaboración entre compañeros cuando se tiene que sacar un pedido grande. Asimismo, el trabajo en casa en un horario determinado durante su día, a la par de la realización de otras actividades, también es un rasgo identificado, que constantemente se repite en las etapas de vida, no sólo en el caso de la artesana Jiasú, sino también con la artesana *Tsinsú*.

#### **4.1.1.3. Artesana Tsiseje**

Las permanencias identitarias observadas en la artesana Tsiseje, son las siguientes: conserva el empleo de telas y prendas hechas en telar colonial, con fibras de origen natural como la lana, rasgo expresado por el IIFAEM, respecto a los bordados mazahuas. Las prendas que elabora, todas son consideradas tradicionales de los pueblos indígenas, como lo sugiere López (2018): como la colcha, el quechquémetl, el gabán y el rebozo, así como morrales, manteles y servilletas.

Para decorar estas piezas, utiliza los mismos motivos que los dos casos anteriores, junto con la distribución jerárquica: del centro hacía afuera; y las puntadas tradicionales, aunque ella es la única que trabaja con el pepenado de hilván y medio punto (principalmente para manteles y servilletas) también características del pueblo mazahua, de acuerdo con Abraham (2015). Para los remates o puntas de las prendas realiza el decorado con macramé. En cuanto a los colores, tiene la misma predilección que las artesanas *Jiasú* y *Tsinsú*.

El trabajo lo realiza en su casa, en sus momentos de ocio. Cuando la visitan sus sobrinas o nietas, aprovecha para enseñarles lo que ella sabe hacer, así es como continúa la tradición de la enseñanza de estos conocimientos entre familia y entre mujeres como también lo expresaba Abraham (2015) al identificar que esta actividad es mayoritariamente realizada por mujeres.

## 4.2. Cambios

Se reconocieron como cambios, las actividades o acciones que, dentro del proceso de producción de los bordados analizados, generan una modificación de los elementos registrados como identitarios, descritos anteriormente. De acuerdo con cada caso son:

### 4.2.1. Artesana Tsinsú

En el proceso de producción de la artesana Tsinsú se identificaron los siguientes cambios. Diversificación de los productos, pues ha incluido cinco variedades más de prendas, que abarcan a los tres sectores de la población: niños, jóvenes y adultos. Los motivos que bordan han sido adaptados en color, tamaño y distribución, pero también se han agregado nuevos, de acuerdo con los gustos y/o peticiones del cliente. Las materias primas ya no son únicamente de origen natural, sino sintético-industrial. La paleta de colores se ajusta a la oferta y demanda del mercado. Por

consecuencia hay una preocupación y enfoque en las combinaciones de los colores; se busca que gusten y le permitan diferenciarse de sus compañeros.



*Imagen 28. Ruana bordada con flores, estrellas y camino mazahua.*

*Autoría: A. Tsinsú.*

*Material: estambre sobre acrílón.*

*Fuente: elaboración propia, 2022.*

La organización de su producción es más sistemática y analítica en función de tener un máximo aprovechamiento de los recursos invertidos: tiempo, dinero y esfuerzo, lo que ha propiciado que su forma de producción sea más rápida y que las piezas que elabora sean más complejas, pues domina su proceso y sabe adaptarlo a las necesidades impuestas por sus compradores o por ella misma.

Ha aprendido a observar a su mercado, por lo que todos los productos que realiza van en función de lo que ella identifica que se vende, que llama la atención, por lo que innovar es una palabra que tiene presente a la hora de idear un producto hecho por iniciativa propia. Así mismo, la incorporación de la tecnología en su trabajo ha jugado un papel determinante, por un lado, el celular le permite capturar imágenes de su entorno, en las que se inspira y; le permite comunicarse con sus clientes, no sólo por texto o llamada, sino también por fotos, donde ellos le expresan las características que desean en sus piezas.

Por otro lado, gracias al internet ahora puede difundir su trabajo, a través de las redes sociales mantiene informada a la gente de los productos nuevos que tiene, los eventos donde se encuentra vendiendo o el proceso de alguna prenda que esté trabajando. A su vez, esto ha animado a que sus familiares más jóvenes se integren a trabajar con ella y no únicamente en la elaboración, sino también en la difusión y venta.

#### **4.2.2. Artesana Jiasú**

Desde que doña Jiasú y su esposo comenzaron a dedicarse a la elaboración y venta de bordados en lana a la fecha, se identificaron los siguientes cambios.

Hay una diversificación de los productos; realizan prendas personalizadas de uso cotidiano, accesorios para el hogar y dispositivos móviles. Los motivos que bordan han aumentado y se han modificado en función de las necesidades y gustos de sus consumidores; pero también por iniciativa de los miembros jóvenes de la familia, que, al estar más involucrados con el uso del celular y el internet, realizan búsquedas en estos medios sobre nuevas formas para bordar.

Se identifica una creciente preferencia por parte de los artesanos y los compradores por las prendas hechas totalmente de materiales sintéticos (estambre/acrilán) y/o por una mezcla entre la lana y el estambre para confeccionar una misma prenda. Por ende, los colores y sus combinaciones son más amplias; involucran colores fosforescentes, degradados, con destellos y de moda<sup>67</sup>. La introducción en las prendas de estos colores crea diferentes acabados al bordar, lo que también evidencia un cambio sustancial entre las prendas tradicionales y las contemporáneas.

La selección de estos colores está íntimamente relacionada con tres factores: lo que ofertan las tiendas, lo que solicitan los compradores y la mirada joven de los hijos de los artesanos, ya que ellos son quienes animan a sus padres a realizar paletas de colores diferentes a lo que siempre han vendido. Esta adición de sus hijos al trabajo, además de aportar nuevas ideas, genera una doble motivación; por un lado, los padres se sienten contentos de que sus hijos se interesen en la actividad y por el otro, sus hijos saben que, si ayudan y venden sus creaciones, pueden tener un ingreso para satisfacer sus necesidades.

Otro cambio que se reconoce es la inclusión de un sastre en el proceso de corte y confección de los productos, quién es el encargado de hacer las piezas con las características requeridas. Esto es

---

<sup>67</sup> Con moda me refiero a el empleo de la paleta de colores que utiliza la industria de la ropa, por temporadas.

relevante porque además de hablar de una división técnica del trabajo dentro de la producción artesanal, hay una toma de conciencia por parte de los artesanos sobre aquellas áreas en donde no son especialistas, y con el fin de ofrecer un mejor producto, buscan y le dan empleo a quien sí lo es. Al mismo tiempo, han desarrollado su propio sistema de bordado, con pasos sistemáticos que han surgido de la práctica constante<sup>68</sup>.

El dominio de este sistema les permite adaptarse a las necesidades de sus clientelas, pero siempre en función de sus recursos (dinero, tiempo y esfuerzo), y es que, a partir del creciente encarecimiento de la vida, procuran distribuir y planificar mejor sus ganancias y reinversión. De ahí que su forma de trabajo principalmente sea “por pedido”, pues así el comprador es quien solventa los recursos con que se va realizando su labor<sup>69</sup>.

Conscientes de lo anterior es que buscan conservar y atraer a más clientes, por medio de trabajar sus productos bien hechos<sup>70</sup>, ya que de acuerdo con los artesanos este tipo de trabajo es un incentivo para que más gente los elija; así como generar innovaciones en sus productos, que sean atractivos, que se diferencien de lo que realizan sus compañeros y de ofrecer precios bajos<sup>71</sup>, pues es más factible tener un ingreso constante -aunque no sea muy alto- y que los productos se vendan, a tener un ingreso alto, pero esporádico.



*Imagen 29. Quechquémetl con gorro bordado con estrella y camino mazahua. Autoría: A. Jiasú.  
Material: estambre sobre lana.  
Fuente: elaboración propia, 2022.*

Finalmente, otro cambio que se observa en el trabajo artesanal es la implementación de medidas de seguridad personal, ya que enfatizan que es importante bordar durante el día para no lastimarse

<sup>68</sup> Ver capítulo 3, sección 3.3.2 Artesana *Jiasú*.

<sup>69</sup> Esta alternativa, no siempre es provechosa, pues en ocasiones los compradores se tardan más tiempo del que lleva hacer el bordado, lo que representa una pérdida para sus hacedores.

<sup>70</sup> Hace referencia a realizar las puntadas en las prendas, escondiendo el nudo, sin hacer cruces innecesarios de los puntos bordados, no hilos, apretados, no hilos salidos, es decir, que la prenda, tanto por el frente como por el revés luzca homogénea y armoniosa con las puntadas realizadas.

<sup>71</sup> Aunque los precios bajos no siempre son justos con el trabajo que implica obtener una prenda.

los ojos; o no bordar cuando esté lloviendo ya que la lana y el estambre son productos que pueden generar descargas eléctricas y provocar un accidente.

#### 4.2.3. Artesana Tsiseje

Las transformaciones ubicadas en la producción de los bordados de la artesana Tsiseje son: aumento de la variedad de figuras que borda obtenidas de sus libros de muestras. La adquisición de materias primas la realiza con proveedores, lo que a su vez le ha permitido diversificar el origen de éstas, así como la variedad de colores. Al presente se observan en sus productos una fusión entre la lana y el estambre o entre el acrilán y el estambre, con colores fosforescentes, con destellos, con degradados o muy saturados.

Ha implementado una división de su trabajo en las primeras fases del proceso, que consiste en mandar a hacer y decorar las prendas directamente en los telares de Gualupita. Una vez que le entregan las prendas ella sólo se dedica a decorarlas con puntas de macramé. Cuando se dedica a bordar, lo va haciendo en ratitos, ya no se presiona como antes cuando vivía y mantenía a su familia gracias a este trabajo. Ahora su producción ha bajado, debido a que sus ventas, sus energías y el interés de sus compradores ya no es igual que hace 20 años, sin embargo, continúa con la actividad como una forma de mantenerse activa, transmitir lo que sabe a quién se interese y poder tener un ingreso extra.



*Imagen 30. Quechquémetl bordado con estrella y camino mazahua. Autoría: A. Tsiseje. Material: estambre sobre acrilán. Fuente: elaboración propia, 2022*

Se observa que, a pesar del paso del tiempo, recuerda la mayoría de las fases de su proceso de trabajo, lo que habla del dominio y de la experiencia que tiene sobre él y sobre la actividad en sí de bordar. De las prendas que poco a poco va realizando, se identifica que al momento de confeccionarlas centra su atención en los contrastes entre las figuras que decoran las prendas, los colores y las puntas de remate; lo que busca es un balance entre esos componentes, es decir, si el bordado de la prenda es muy laborioso y llamativo por los colores; las puntas del remate serán sencillas. Por el contrario, si el bordado es

sencillo y poco atrayente, será necesario colocar unas puntas laboriosas. De esta manera la mirada se enfoca en un punto específico y los demás elementos apoyan a ese enfoque y balance.

Su proceso de trabajo es principalmente por iniciativa, basándose en la observación de sus ventas, ya que a partir de identificar qué se vende, determina con mayor certeza que debe producir y qué elementos extras o detalles puede agregarles para que sean más atractivos. Por otro lado, sus puntos de venta han cambiado, ya no vende en las escuelas, como cuando sus hijos estudiaban, ahora vende en la Casa de la Artesanía y en una tienda de productos artesanales dirigida por una de sus sobrinas. Esta alternativa la anima a continuar con su trabajo, con lo mucho o poco que pueda trabajar.

#### **4.2.4. Análisis de los cambios**

Con base en lo expuesto anteriormente, se puede inferir que los cambios que han sufrido los procesos de producción de cada una de las artesanas se deben a diversos factores, los que se pueden clasificar en dos categorías: personales y colectivos. Los primeros se refieren a las circunstancias individuales y/o familiares que cada caso ha experimentado a lo largo de su vida de trabajo. Los colectivos aluden a las circunstancias sociales, económicas, políticas, culturales o ambientales en las que se desenvuelven los casos.

En cuanto a lo personal, situaciones como la muerte de un ser querido cercano, el acceso o no a educación escolarizada, la oportunidad de contar con un telar colonial, la guía y enseñanza de los padres, la unión familiar, mudarse a un lugar diferente a donde se nació, casarse, el nacimiento de un hijo o la conformación de una familia, fueron los factores más sobresalientes, detectados en los casos.

En cuanto a los factores colectivos se pudo reconocer que, el primer factor de cambio fue el acceso a la actividad misma de bordar, que llega a cada uno de los casos desde el exterior y no por herencia familiar, como en variadas ocasiones se cree. Se infiere que esto se debe a dos circunstancias, por un lado, a causa de la necesidad de un sustento económico y por otro, a las vías de comunicación y tránsito que se abren con la inauguración de la carretera Toluca-Atlacomulco en 1945. Esto, de acuerdo con Poniatowska (2011), favorece la migración de los pobladores mazahuas hacía las ciudades de Toluca y México, pero también de los pobladores de las ciudades hacía la zona mazahua.

La misma conectividad permitió el acceso a las materias primas (tela e hilos de lana) elaboradas en otros municipios, lo que animó a los tres casos a dedicarse a la actividad, pues ya no requerían

de un telar colonial propio, ni de los conocimientos para manipularlo o el tiempo para trabajarlo. Sin embargo, sí requerían del recurso económico para poder adquirir los materiales, lo que las orilla a trabajar con personas que tuvieran el recurso o migran a la ciudad de México en busca de un empleo con un salario fijo. Esto sucede con los casos de Tsinsú y Jiasú, de suerte que doña Tsiseje tiene la oportunidad de ser la única en el mercado de Jocotitlán vendiendo bordados de lana.

Esta situación cambia a finales de los 80, cuando Tsinsú se motiva para trabajar y vender sus productos en el municipio de Jocotitlán. Circunstancia que coincide con el aumento de los establecimientos con prendas de maquila industrial, como las chamarras, pero también propicia un incremento de la oferta de materias primas de origen sintético, aplicables a sus trabajos (Tsinsú y Tsiseje). Si bien, por un lado, se amplía la competencia en el mercado de productos bordados, por otro lado, se abren mayores posibilidades de experimentación para las artesanas.

Asimismo, este aumento de la mercancía en serie refiere al desarrollo de la industria manufacturera mexicana, que se extiende a más lugares del país con sus productos como el estambre, pero también se evidencia el impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre Canadá, Estados Unidos y México, que entró en vigor en 1994, lo que permitió el acceso de una variedad de productos de esos países a tierras mexicanas. Con este acontecimiento, México entra formalmente a la dinámica de la globalización económica, social y cultural, así como a la posmodernidad (Urquidi, 2008, p. 377; López, 2014, p. 47).

A partir de estos acontecimientos, las transformaciones en el entorno global y, en consecuencia, en los escenarios locales, cada vez fueron más constantes, lo que dificultaba la adaptación de las artesanas a las crecientes necesidades del mercado, hecho que se observa con la artesana Tsiseje, cuando expresa que a partir de los años 90 sus ventas han venido en picada. Aunado a ello, está la crisis económica que sufre el país en el nuevo siglo, a consecuencia de la desigualdad en los mercados nacionales que provocó el TLCAN. De ahí que, a nivel local en Jocotitlán, doña Jiasú también se incorpora al mercado artesanal textil, lo que aumenta la oferta y disminuye la demanda de doña Tsinsú y Tsiseje.

A pesar de todos los factores personales y colectivos, que han vivido las tres artesanas, han logrado resistir y adaptarse a los procesos de transformación, incorporando recursos que hablan de la época en la que surgen. Como se puede observar con la adición de las tecnologías digitales de comunicación (celular o internet) en ciertas fases de su trabajo, lo que da testimonio del contexto

globalizado en el que se vive. Aun cuando se les dificulta el uso de estas herramientas, la ayuda y motivación de los miembros más jóvenes de sus familias, genera también una diferencia. Entonces no sólo se evidencia la adaptación a los cambios, sino también, se muestra un posible relevo generacional, que cuenta con nuevas herramientas, conocimientos e inspiraciones para innovar el trabajo artesanal que ya se produce.

### **4.3. Elementos de diseño**

Con base en el análisis realizado en el Capítulo 3 a los procesos sincrónicos y diacrónicos de trabajo de cada artesana, se realizó una contrastación con la información descrita en el Capítulo 1, el diseño y sus procesos. De dicho contraste se logró ubicar ciertos elementos del proceso de diseño dentro de los procesos de producción artesanal de cada caso; principalmente en las actividades que refieren al proceso sincrónico.

El primer elemento de diseño observado, en los tres casos analizados, es el proceso de configuración previa del producto que se desea realizar; elemento propuesto por los autores: Porset (2012), Sánchez (2005) y Acha (2019). Este paso aplica tanto para las prendas contemporáneas<sup>72</sup>, como para las tradicionales<sup>73</sup>, pues contrario a lo que muchas veces se cree sobre la concepción de artesanías, éstas no son una creación del momento que se deja al azar, sino que por el contrario conlleva un trabajo previo de inspiración, imaginación, planeación y verificación; que de manera indirecta y a veces automática, cada caso ha aprendido a llevar a cabo en su particular estilo de trabajo.

Preguntas como ¿qué prenda desea?, ¿de qué material?, ¿con mangas, con cuello o botones?, ¿para quién va a ser?, ¿de qué talla?, ¿con qué bordados y colores los quiere?, ¿cuánto costaría?, entre otras; evidencian esa configuración previa, que también sucede en el proceso de diseño. Lo que coincide con lo expresado por Fornari y Negrin (1992, pp. 52-55): “el artesano puede trabajar con un modelo previo (...) con un diseño prefabricado (...), decir que puede actuar sin diseño previo es una inexactitud”.

---

<sup>72</sup> Es decir, las prendas que, si bien, conservan algún elemento identitario, su forma, material o figuras bordadas, corresponden a modificaciones solicitadas por los compradores, las que muchas veces están influenciadas por la moda del momento.

<sup>73</sup> Son los productos que, la mayoría de sus componentes configurativos corresponden con los identificados como identitarios mazahuas.



La “excitativa exterior” que motiva el diseño de productos, de acuerdo con Porset; también se encuentra en el proceso de producción artesanal. En este caso se reconoce que es el consumidor, pues con base en sus gustos, peticiones o compras, las artesanas identifican cuáles son los productos que gustan y que tienen mayor probabilidad de ser comprados en corto tiempo, pues recordemos que en el caso de la artesana Tsinsú y Jiasú, realizan esta producción como primer ingreso económico, por lo que la remuneración en corto tiempo es importante para la manutención de su familia.

De igual modo Porset (2012, pp. 43-44) explica que dar forma a un objeto implica saber la utilidad que va a cumplir, involucra conocer los materiales con que pueden ser elaborados para desempeñar eficazmente su función. Así como los métodos, herramientas y técnicas de elaboración, también marcan una diferencia entre un objeto y otro.

Por lo que, antes de afirmar si un producto artesanal cumple o no su función o si está hecho con los materiales adecuados para desempeñar efectivamente su servicio, es importante remarcar que el contexto y las necesidades en que surgieron -hablando de las formas tradicionales- son diferentes a las actuales, por ello, tal vez esa afirmación corresponda a otra investigación. Lo que sí se puede decir, es que las artesanas están conscientes de que existen otras condiciones y carencias; en respuesta a ello, es que han ideado nuevos productos, como los chalecos, las capas, los abrigos y/o los suéteres. En este caso las tres artesanas han implementado esos productos, por una parte, porque fueron solicitados y por otra, para ofrecer mayor variedad a sus consumidores.

Lo mismo sucede con el material, no se puede afirmar que sea el más o menos adecuado para la función que cumple por medio del objeto conformado, pero lo que sí se puede afirmar es que las artesanas conocen y dominan el material con que trabajan, pues recordemos que en el caso de las artesanas Tsinsú y Tsiseje, desde niñas, aprendieron a transformar el material de materia bruta a materia prima, así como la artesana Jiasú, ha aprendido a trabajarlo gracias a la práctica constante. En consecuencia, ellas conocen las potencialidades y limitaciones de sus materiales, mismas que se observan en sus productos y que a su vez han propiciado la implementación de materias primas diferentes, como el acrilán.

Aquí, el factor cliente también juega un papel importante en la selección de las materias primas; pues al igual que en las otras características compositivas del producto, ha sido el cliente quien ha solicitado la implementación de los materiales sintéticos en los bordados, como sustituto de la lana,

ya que tiene las mismas capacidades: térmicas y de ser tejido como su igual natural, pero sin el escozor que provoca y los mismos cuidados.

Los métodos, técnicas y herramientas de elaboración son elementos que el diseño sin duda comparte con la artesanía. Sin embargo, también son diferenciadores, ya que el diseño, de acuerdo con Acha (2019) está destinado a una producción industrial-masiva, lo que requiere de métodos, técnicas, herramientas y personal capacitado para manejar las producciones a gran escala. Situación diferente en la producción artesanal, que es de bajo volumen, pero que como lo expone Fornari y Negrin, (1992), también “requiere de un alto conocimiento -empírico o no- sobre los medios de producción, habilidades y destrezas para emplear el instrumental y de un prolongado tiempo de entrenamiento según sea el oficio”.

Esto no quiere decir que los productos artesanales o los productos industriales estén mal o mejor hechos y por esa razón valgan<sup>74</sup> menos o más, sino que por el contrario son productos que requieren de procesos diferentes, porque: van dirigidos a públicos distintos, si bien, responden a una misma necesidad, sus ópticas resolutivas son diferentes; además de que ambos conllevan su propio proceso de configuración; que a la vez que es distinto, también comparten similitudes o incluso a veces se complementan.

Desde esta perspectiva se podría hablar, de una división del diseño, de acuerdo con su cantidad de producción y tipos de productos elaborados. Por un lado, está el diseño industrial, que corresponde al embellecimiento de las producciones masivas-industriales y por el otro, está el diseño artesanal enfocado en la introducción de recursos estéticos en productos de bajo volumen de producción y alto enfoque en el detalle, como son los bordados.

Adicionalmente, Sánchez (2005, p. 10) infiere que, “el diseño -como proceso- conlleva a la configuración de un objeto utilitario, que a su vez es portador de mensajes y significados, que pueden convertirlo en una expresión de la identidad sociocultural”. Esta definición se ajusta perfecto a lo descrito por Turok et al. (2009) y por Abraham (2015), respecto a lo que se entiende por artesanía. Ellas argumentan que: una artesanía “es un objeto o un producto de identidad cultural comunitaria que responde a necesidades y condiciones del medio en el que surge, hecho por procesos manuales continuos”.

---

<sup>74</sup> Valor en este sentido se refiere a la estimación de si culturalmente es mejor uno sobre el otro.

Si observamos ambas definiciones (diseño y artesanía), pareciera que se refieren al mismo producto, pero visto desde diferentes perspectivas; y es que ambos procesos conducen al mismo fin: a la creación de un objeto. A pesar de que los propósitos de cada objeto configurado son variados y distintos, cierto es que, al surgir de las mentes creativas de un grupo social, en un tiempo y espacio específico, ambos son reflejo de la cultura material o de la cultura objetivada -como la llama Giménez (2009)-. Por ende, artesanía y diseño son portadores de mensajes, de significados y cumplen una función dentro de esa cultura, como bien lo dice Sánchez, Turok y Abraham.

En este punto podría argumentarse que la artesanía es una expresión más fiel de la cultura, ya que ésta es realizada de principio a fin por el artesano, a diferencia del producto de diseño que es elaborado gracias al trabajo en equipo de diferentes personas. Si bien es cierto que, los productos de diseño son destinados a un público masivo y en ocasiones mundial, también es cierto que, la cultura y su identidad no es algo que abandone al ser humano social, por lo que por más homogéneo o estandarizado que se busque hacer un objeto, al ser producto de la mente humana, siempre estará impregnado de esos rasgos que hablen del contexto cultural en el que fue creado.

Así sea producto de diseño o artesanía, ambos hablan del momento cultural en que surgen, desde diferentes formas de expresión, diferentes espacios de trabajo y desde los contextos de vida de sus hacedores, como lo expresa Romero (2022): “El bordado no son los bordados (...) es una manifestación de la sociedad que los hace y responde a las necesidades que esta sociedad tiene”.

Otro punto de divergencia, pero a la vez de convergencia, se encuentra en la innovación. Si bien, ambas actividades creativas buscan la innovación, como en repetidas ocasiones lo externaron las artesanas; sus motivaciones y tiempos de transformación son distintos. Se observa que en el diseño las innovaciones se dan de manera acelerada y a veces radical, con la finalidad de eficientar y abaratar procesos que reduzcan la inversión y aumenten las ganancias; y de mejorar la función del objeto, respetando su atractivo estético. Pero en la artesanía las motivaciones de innovación se enfocan en modificar las características visuales, formales y táctiles del objeto, más que en el proceso; esto con el fin de generar una distinción de sus compañeros artesanos que se dedican a lo mismo. Se puede decir que, la innovación se focaliza en el producto y en consecuencia se transforma el proceso, por tanto, las modificaciones son paulatinas e influenciadas directamente por las peticiones continuas del cliente.

Finalmente, otro elemento que es compartido entre diseño y artesanía es la incorporación de recursos estéticos a los productos que realizan. Recordemos que los ideales estéticos, de acuerdo con Acha (2019), son elegidos y aceptados en consenso colectivo; y estos ideales cambian en relación con la historia, la cultura, la clase social e incluso el entorno donde se habita, de ahí que, se les conozca como subjetividad estética colectiva. Entonces, bajo esta premisa se puede afirmar que, los bordados artesanales -aquí analizados- son los recursos estéticos que, en un contexto específico, la colectividad mazahua eligió para expresar sus sensaciones de belleza; los cuales mediante un proceso de readaptación han perdurado hasta el presente, inspirando a las nuevas generaciones de creadores artesanos, como sucede con los casos de este estudio.

Como se puede observar, diseño y artesanía, al ser resultados de la creatividad humana, comparten un similar proceso creativo-configurativo, no obstante, las diferencias se presentan en el volumen de producción, ya que el diseño se enfoca en una manufactura masiva-industrial, destinada a públicos amplios, mientras que, la artesanía conlleva una producción de baja escala -principalmente manual-, enfocada en el detalle; por tanto, cada una crea sus propios métodos, técnicas y herramientas de trabajo, pero eso no impide que, en la práctica, se relacionen, hibriden o complementen.

Además, la información y análisis proporcionado en este capítulo permitió responder a la segunda y tercera pregunta particular de investigación y alcanzar el tercer y cuarto objetivo particular propuesto. Por lo que contestadas todas las preguntas y alcanzados todos los objetivos de investigación se puede afirmar que el objetivo general que motivó la investigación ha sido logrado, sin embargo, en la siguiente sección se realizarán las reflexiones finales en torno a el estudio realizado.

## CONCLUSIÓN

Al inicio de este estudio se planteaba la siguiente pregunta: ¿cuáles son los elementos identitarios y de diseño presentes en el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México?, de la que se derivó un objetivo general, que proponía: identificar los elementos identitarios y de diseño presentes en el proceso de producción de los bordados mazahuas, elaborados por artesanos de la comunidad de Jocotitlán, Estado de México. No obstante, pregunta y objetivo se enunciaron con el supuesto de que los bordados elaborados en la zona de estudio eran mazahuas y por esta razón, los elementos identitarios en ellos reforzaran dicha afirmación; así como, su actual forma de producción, a pesar de ser artesanal, compartiera cierta relación con los elementos del proceso de diseño.

Después de haber realizado esta investigación, se puede afirmar que el postulado fue comprobado y que efectivamente, en el proceso de producción de los bordados, elaborados por los casos de estudio, hay elementos identitarios mazahuas. Por tanto, sus bordados, tal como lo afirmaron las artesanas, tienen influencias mazahuas.

Los elementos identitarios hallados son: 1) de producto: gabanes, quechquémetles, rebosos y colchas; 2) de patronaje y confección: respetando la forma dada por el telar; rectangular, cuadrada o romboide; 3) de materia prima: lana de borrego hilada; lienzos tejidos en telar; 4) de color: de la materia prima (natural), derivados de los tintes naturales (colores primarios y secundarios); 5) de muestras (figuras): estrella y camino mazahua, grecas azteca y carita, flores de la región; 6) de técnicas: punto de cruz, puntada mazahua, puntada lomillo o trencilla; 7) de distribución de las muestras: en jerarquía, del centro (figura principal) hacia afuera (figuras modulares de acompañamiento); 8) de lugar de trabajo: en su casa; 9) de cooperación: entre familia y artesanos; y 10) de conservación de la tradición: de padres a hijos, de mayores a jóvenes.

En cuanto al segundo supuesto, referente a identificar los elementos de diseño, también pudo ser corroborado, y se puede confirmar la interrelación que ha comenzado a surgir entre el proceso de producción artesanal con el proceso de diseño. Los elementos encontrados son: 1) configuración previa: ideación del producto a realizar; 2) motivación externa: el cliente; 3) conocimiento profundo: de las materias primas de trabajo; 4) desarrollo de métodos, técnicas y herramientas propias de acuerdo con el producto a realizar; 5) innovación: de producto que se adapta a los requerimientos del cliente; 6) representación de la identidad y de la cultura material de una colectividad, en un

tiempo y espacio específico, 7) reflejo de la subjetividad estética (ideales estéticos) de un grupo social.

Estos elementos fueron encontrados debido al registro y descripción de cómo era y cómo es el proceso de producción de los bordados analizados; de lo que se puede comunicar que, si bien, los primeros acercamientos de los casos de estudio a la actividad de bordar refieren un proceso intuitivo, variable y por imitación; pero, en la medida que ellas se identifican y se apropian de su trabajo artesanal, su proceso empieza a tornarse reflexivo y ordenado, hasta el punto de que transforman su experiencia en una secuencia productiva sistemática, que hace uso de la tecnología y que les permite adecuarse a las demandas de sus clientes, en función de sus recursos (económicos, de tiempo y esfuerzo). Lo que evidencia un aprendizaje constante, un dominio de su trabajo y una adaptación a las necesidades del público al que venden.

Desde esta perspectiva, se identificaron dos variantes de su actividad: la tradicional, que utiliza todos los elementos identitarios enlistados en párrafos anteriores; y la contemporánea, que hace una hibridación entre lo tradicional y aquellas características compositivas propuestas y solicitadas por el mercado, como: variantes de las formas de las prendas, del material, de color y de los motivos que se bordan. En la mayoría de los casos estos cambios se dieron por dos motivos; los personales y los colectivos.

Dentro de los personales se encontró que, situaciones como el acceso a la educación (escolarizada o no), la muerte de un ser querido o la formación de una familia, motivaron a los casos a transformar su actividad, influenciados, a su vez, por los factores colectivos. Los cuales se refieren a las transformaciones sociales, culturales, ambientales, económicas o políticas del contexto en que se habita. En este sentido, se observó que actualmente el entorno globalizado tiene un alto impacto en las peticiones de sus clientes y en la respuesta que los artesanos tienen a éstas.

Ahora bien, como se puede notar, los elementos que permanecen como identitarios también son los mismos que se transforman; por un lado, como una medida de adaptación al entorno en que se vive y por el otro, como reflejo del tiempo, espacio y la cultura en la que surgen. Esto demuestra que innovación y tradición no están peleadas, sino que, por el contrario, las artesanas de esta investigación han demostrado que ambas pueden coexistir e incluso hibridarse para generar nuevas propuestas que les permita continuar con su actividad creativa artesanal y con su sustento.

A su vez, la evolución que ha sufrido su proceso de producción a través del tiempo hasta llegar a la secuencia productiva que es ahora, permite entrever una similitud con algunos elementos comúnmente utilizados en el proceso de diseño, los cuales párrafos arriba ya se han enunciado.

Tras todos los argumentos hasta aquí expuestos se puede decir que las preguntas y objetivos que guiaron esta investigación han sido alcanzados satisfactoriamente. Sin embargo, derivado de este trabajo surgen nuevas líneas de investigación, así como recomendaciones para aquellos interesados en abordar y profundizar en esta misma temática o similares.

Al respecto del proceso metodológico diseñado, antes de entrar a campo, se recomienda realizar al menos dos pruebas piloto con la guía de entrevista en profundidad, con el fin de que el investigador tenga afianzados los temas que debe abordar en campo y para prever posibles errores de comunicación, como el uso de palabras muy técnicas o que, en la jerga de los actores participantes, puedan tener un significado distinto, ya que esto puede ocasionar sesgos de información.

Una vez en campo, se sugiere desarrollar las entrevistas en profundidad con tiempo, paciencia y de manera sucesiva, con el objetivo de que los actores sociales, puedan desarrollar la confianza para expresarse libremente y mantengan el interés en la investigación, ya que en el caso de este trabajo, a consecuencia de la pandemia ocasionada por el COVID-19, el diálogo con las artesanas se vio interrumpido en diferentes ocasiones por las recomendaciones sanitarias, lo que dificultó que ellas siguieran la secuencia de sus relatos o que profundizaran en los mismos. Igualmente, sería bueno complementar dichas entrevistas con la técnica de “un día en la vida de”, en donde se pueda observar y corroborar lo expresado en las entrevistas. Esta técnica sería de mucha utilidad, sobre todo cuando se investigan y analizan procesos de trabajo.

Finalmente, respecto a las nuevas líneas de investigación que surgen, se propone profundizar en la relación identidad local, artesanía y tecnología digital, es decir, cómo a partir del acceso a internet, ¿la identidad local de los artesanos se ha visto influenciada y/o modificada? Si bien, esta relación se ha abordado brevemente en esta investigación, falta mucho por profundizar, por ejemplo, en los procesos de resignificación de los motivos que se bordan y de la actividad misma del artesano. Por otro lado, sería interesante realizar esta misma investigación, pero aumentando la cantidad de casos o tal vez realizándola en otra zona del municipio o incluso, cambiar el rubro de las artesanías y abordar, la gastronomía artesanal o las fibras vegetales. En suma, al ser un municipio poco estudiado,

sus posibilidades de investigación son muy amplias, la presente, sólo muestra una pequeña visión de indagación, que espera mueva la curiosidad de los lectores para generar los siguientes estudios.



## REFERENCIAS

- Instituto de Investigación y Fomento para las Artesanías del Estado de México (IIFAEM). (2020). *Artesanías*. Recuperado el 14 de abril de 2020, de Ramas y subramas artesanales: [http://iifaem.edomex.gob.mx/ramas\\_subramas](http://iifaem.edomex.gob.mx/ramas_subramas)
- Abraham, B. (2015). *Diseño y vida en el arte popular. Cerámica y textiles mexiquenses*. (Tercera ed.). Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México. Facultad de Arquitectura y Diseño.
- Acha, J. (2019). *Introducción a la teoría de los diseños* (Cuarta ed.). México: Trillas.
- Artes de México. (2011). *Textiles Mazahuas*. México: Artes de México.
- Artesanías Yuli. (04 de Agosto de 2022). Invitación al "Corredor artesanal". Jocotitlán, Estado de México, México. Obtenido de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063921647009>
- Ayuntamiento de Jocotitlán, M. (s.f.). Proceso de agradecimiento por la cosecha del año. *Procesión al paraje "La virgen"*. Ayuntamiento de Jocotitlán 2021-2024, Jocotitlán, Méx.
- Bertely, M. (2000). *Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*. México, México: Paidós.
- Bustos, C. (2009). La producción artesanal. *Visión Gerencial*(1), 37-52.
- Cardini, L. (2012). Producción Artesanal Indígena: saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario. *Horizontes Antropológicos*, 18(38), 101-132.
- Chimal, C. (2014). *Jocotitlán, una Ciudad Heroica*. Atlacomulco: Cronistas del Centro Universitario UAEM.
- Chimal, C. (2016). *El patrimonio tangible de la ciudad de Jocotitlán, Estado de México*. Atlacomulco, México, México: Colegio de Cronistas del Centro Universitario UAEM Atlacomulco.
- Coffey, A., y Atkinson, P. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas (CEDIPIEM). (Diciembre de 2021). *Pueblos indígenas*. Obtenido de Mazahuas: <https://cedipiem.edomex.gob.mx/mazahua>
- Constant, I. (16 de Noviembre de 2020). *Doméstika*. Obtenido de ¿Qué es el bordado y cuáles son los principales tipos de bordado?: <https://www.domestika.org/es/blog/5700-que-es-el-bordado-y-cuales-son-los-principales-tipos-de-bordado>
- Correos de México. (2015). *Manual de Asignación de Códigos Postales y Estandarización de Domicilios Postales*. México: Coordinación General de Logística y Operación y Gerencia de Sistemas de Información Geográfica.

- Del Carpio, P. S. (2012). Entre el textil y el ámbar: Las funciones psicosociales del trabajo artesanal en artesanos tsotsiles de La Ilusión, Chiapas, México. *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, 12(2), 185-198.
- Esposo, J. (Noviembre de 2021). Transcripción de entrevista del esposo de la artesana Jiasú. (S. Espadín, Entrevistador)
- Esposo, J. (20 de Febrero de 2022). Transcripción de entrevista al esposo de la Artesana Jiasú. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, Estado de México.
- Fernández, C. (2013). *El manual de la diseñadora descalza*. México, México: Conaculta.
- Fernández, I., y Fernández, I. (2012). Aproximación Teórica a la identidad cultural. *Ciencias Holguín*, XVIII(4), 1-13.
- Fornari, T., y Negrin, C. (1992). *Diseño y Producción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Gallardo, J. A. (2016). *El color en el diseño industrial. Una guía para la elección de color en los objetos de diseño*. México: Trillas.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, S. A. de C. V.
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos. *Frontera Norte*, 21(41), 7-32.
- Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *La cultura como identidad y la identidad como cultura* (pág. 27). México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (2007). La identidad social o el retorno del sujeto en sociología. *Versión*(2), 183-205.
- Gobierno del Estado de México. (24 de 10 de 2022). *Tianguistenco, destino turístico*. Obtenido de Tianguistenco: [https://edomex.gob.mx/tianguistenco\\_destino](https://edomex.gob.mx/tianguistenco_destino)
- Goetz, P. J., y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: EDICIONES MORATA, S. A.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (Quinta ed.). México: McGraw-Hill.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (06 de Agosto de 2020). *Radio. INAH*. Obtenido de Mazahua. Lengua patrimonio de México: <https://radioinah.blogspot.com/2020/08/mazahua-lengua-patrimonio-de-mexico.html>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). (2020). *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*. Recuperado el 28 de 08 de 2022, de Mazahua-Etnografía: <http://atlas.inpi.gob.mx/mazahuas-etnografia/>

- Jiasú. (Agosto-noviembre de 2021). Transcripción de entrevista Artesanan Jiasú. (S. Espadín, Entrevistador)
- Jocotitlán, Méx. (2009). *Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos*. Jocotitlán, Estado de México: H. Ayuntamiento de Jocotitlán, México.
- López, M. A. (Septiembre de 2014). *Repositorio Institucional de la UNAM*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 2022 de 04 de 2022, de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/339909>
- Luis, P. (2010). *Una comunidad que cambia: San Pedro de los Baños, Estado de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*(7), 69-84.
- Novelo, V. (2002). Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, IX(25), 165-178.
- Pedraza, I., y Gómez, D. (2013). Radiografía del poder: el caso de los mazahuas del noroeste del Estado de México. *Revista Peruana de Antropología*, 3(4), 55-67.
- Piña, J. M. (2018). El paradigma interpretativo y la metodología cualitativa. En M. I. Arbesú, y J. L. Menéndez, *Métodos cualitativos de investigación en educación superior* (págs. 15-34). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco y Newton Edición y Tecnología Educativa.
- Poniatowska, E. (2011). Tres estampas mazahuas . *Artes de México. Textiles mazahuas* , 12-17.
- Porset, C. (2012). ¿Qué es el diseño? En G. Simón, *Diseño, arte, cultura y tecnología* (págs. 40-46). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Protección Civil de Jocotitlán (PCJ). (2020). *Atlas de Riesgos Municipio de Jocotitlán*. Jocotitlán: Ayuntamiento de Jocotitlán (2019-2020).
- Ramírez, A. (1997). *Jocotitlán. Monografía municipal*. Toluca, Estado de México, México: Instituto Mexiquense de Cultura, Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales, A.C.
- Ramírez, A., y López, S. (2018). *Cacicazgo, poder local y nobleza indígena: la familia Villegas de Xocotitlán, siglos XVI-XVIII*. Toluca: Secretaria de Educación.
- Rangel, A. (21 de Febrero de 2022). Jocotitlán mazahua. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, Estado de México .
- Reyes, L., y Albores, B. A. (2010). Cultivo de maíz y rituales del tiempo en el valle de Ixtlahuaca-Jocotitlán, Estado de México. *Ateliê Geográfico. Revista Electrónica*, 4(2), 01-43.
- Rodríguez, A. (2011). *Habitar contruyendo. El impacto de la vida cotidiana, en el diseño de vivienda autoproducida*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Rojas, R. (2013). *Guía para realizar investigaciones sociales*. México: Plaza y Valdéz, S. A. de C. V.

- Romero, G. (enero de 2022). Bordado contemporáneo con puntos tradicionales mexicanos. México, CDMX, México.
- Ryan, M., y Fonart. (2018). *Manual de diseño y desarrollo de productos artesanales*. Tabasco: Fonart.
- Saez , H. E. (2008). *Cómo investigar y escribir en ciencias sociales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Sánchez, M. (2005). *Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de convivencia* (Segunda ed.). Bogotá: Universidad de Bogotá.
- Scheinman, P. (2011). Julio Garduño Cervantes: entre activismo y estética. *Artes de México. Textiles mazahuas*, 18-23.
- Serrano, J. P. (2015). Artesanía y globalización. *Artesanías de América*(74), 58-67.
- Sistema de Información Cultural (SIC). (10 de Diciembre de 2019). *Pueblos indígenas*. Obtenido de Mazahuas: [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=grupo\\_etnico&table\\_id=8](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=grupo_etnico&table_id=8)
- Stake , R. (1999). *Investigación con estudio de caso*. Madrid: Ediciones Morata, S. L.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Paidós.
- Tsinsú. (04 de Septiembre de 2021). Transcripción de entrevista Artesanan Tsinsú. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, Estado de México.
- Tsinsú. (20 de Febrero de 2022). Transcripción de entrevista Artesanan Tsinsú. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, México.
- Tsiseje. (23 de octubre de 2021). Transcripción de entrevista Artesanan Tsiseje. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, Estado de México.
- Tsiseje. (21 de Febrero de 2022). Transcripción de entrevista Artesanan Tsiseje. (S. Espadín, Entrevistador) Jocotitlán, Estado de México.
- Turok, M., Martínez , M., y Espinosa, A. L. (2011). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: Fonart y SEDESOL.
- UNESCO Office San José. (2012). *Fácil guía 1: Cultura y nuestros derechos culturales* (Primera ed.). Honduras: UNESCO.
- Urquidi, V. (2008). México en la Globalización: avances y retrocesos. En S. T. Reyes, *Ensayos sobre economía* (págs. 375–382). México: El Colegio de Mexico. Obtenido de El Colegio de México: <https://doi.org/10.2307/j.ctv513bv4.24>
- Welsh, A. (1999). *Mujeres tejiendo su identidad. La recreación de la identidad de mujeres mazahuas migrantes*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Yampolsky, M. (2017). La mujer mazahua. *Exposición: La mujer mazahua*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), México. Obtenido de <https://www.gob.mx/inpi/galerias/la-mujer-mazahua-mariana-yampolsky#carousel-custom>