



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LA TRADICIÓN Y LA MODA EN JUEGO.**  
CONSIDERACIONES DESDE LA FILOSOFÍA DE LA CULTURA  
SOBRE LAS VARIACIONES DEL GUSTO EN LA INDUMENTARIA  
TRADICIONAL P'URHÉPECHA

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:  
MARTHA GONZÁLEZ LÁZARO

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. ANA CRISTINA RAMÍREZ BARRETO

LECTORAS:  
DRA. ADRIANA SÁENZ VALADEZ  
MTRA. GLORIA CÁCERES CENTENO

Morelia, Michoacán, mayo de 2015  
Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2013-2015

## Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta la Lic. Martha González Lázaro para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectoras y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

---

Dra. Adriana Sáenz Valadez

Lectora

---

Mtra. Gloria Cáceres Centeno

Lectora

---

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto

Directora

Morelia, Mich., a 14 de abril de 2015

## RESUMEN

La investigación que se presenta cuestiona la supuesta oposición de los conceptos de tradición y moda, específicamente en el caso de la indumentaria tradicional de las mujeres del grupo *p'urhépecha* del estado de Michoacán, México. El esquema dicotómico de traje fijo vs. traje de moda no permite entender las *variaciones en el gusto* de los trajes indígenas y sus procesos de cambio. Por ello se propone una clasificación de dichos procesos: acentuación, diversificación, homogenización, reemplazo, adiciones o yuxtaposiciones y desuso, además de las apropiaciones de elementos ajenos a la cultura de origen. Ya no es suficiente entender la indumentaria de los pueblos originarios como ejemplo de tradiciones ancestrales prehispánicas, es necesario reconocer que tienen sus propias modas.

Palabras clave: tradición, moda, indumentaria y gusto.

## ABSTRACT

This research questions the supposed opposition between the concepts of tradition and fashion, specifically in the case of the traditional costume of p'urhépecha women, an ethnic group of Michoacan, Mexico. The dichotomous scheme “fixed suit” vs. “trendy outfit” does not suggest variations in the taste of indigenous costumes and its change processes. For that reason, a classification of those processes is proposed in order to understand them: accentuation, diversification, homogenization, replacement, additions or juxtapositions and disuse, besides the appropriations of foreign elements to the culture of origin. To understand the indigenous peoples' clothing it is not enough to consider it as an example of pre-hispanic traditions, rather, we must recognize it has its own fashions

Key words: tradition, fashion, costume and taste.

“Yo quiero regresar a lo de las modas. Creo que hace muchísimo más daño la discriminación y el racismo que está obligando a la pérdida total de la indumentaria, que ahora vemos a todas las jóvenes en la iglesia y de mezclilla, que ya no sabemos si ellas mismas quieren ser mexicanas; pérdida del idioma, pérdida de la identidad. Creo que desde los setenta yo he estado siguiendo estos cambios, estas opciones de tensiones entre las viejas y las jóvenes, y los mecanismos de negociación interna, muchos de ellos son acortándose los fondos y los enredos; pero creo que aquí lo que nos han dicho ustedes, y lo que yo he podido ver, es que son decisiones colectivas y las debemos entender, respetar y aceptar porque son colectivas. Siguen, finalmente, eligiendo ser diferentes, su identidad a través de una diferencia. Sí, puede doler que ya no todo esté hecho a mano, pero el conjunto, el sentido de la indumentaria es un conjunto, y eso es lo que ellas proyectan: soy p’urhépecha, soy nahua, soy tzotzil o etcétera, etcétera, y creo que yo diría ¡viva la moda en México!”.

Marta Turok, 18 de octubre de 2014.

*Encuentro de Textiles Mesoamericanos*, TEXTIM, Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca, Oax.  
Comentario de la investigadora hacia mi ponencia en dicho encuentro.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento hacia el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por su apoyo mediante una beca para realizar el Programa de Maestría en Filosofía de la Cultura del cual es fruto esta investigación.

También hago un reconocimiento al apoyo que recibí a través del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) para asistir a eventos académicos en donde presenté algunos avances de investigación que fueron puestos a discusión con colegas y que contribuyeron a ir dando forma a este documento final.

De manera atenta agradezco las facilidades del Mtro. Paul C. Kersey Johnson de El Colegio de Michoacán, por permitirme consultar su archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años” y darme su autorización para incluir algunas de sus imágenes en esta tesis. Este archivo ha sido una fuente fundamental para desarrollar los argumentos de la investigación y aportar evidencia sólida para establecer las variaciones en la indumentaria tradicional de Comachuén.

Mención especial merecen las personas que me abrieron su casa y me permitieron platicar y preguntar sobre su pueblo, su vida y sus trajes. Agradezco sinceramente la hospitalidad de la familia Guzmán Felipe de Comachuén, Mich., sobre todo a Graciela y sus hermanas Tere y Anayeli. Y a quienes compartieron una parte de sus vidas a través de pláticas y entrevistas.

Gracias a la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto por su guía inquisidora y el tiempo que dedicó a leer y corregir desde los primeros planteamientos hasta la versión final. Además de su papel de tutora y asesora, quiero reconocer su eficiente desempeño como coordinadora de la maestría ya que gracias a sus gestiones y orientación fue posible obtener apoyos para realizar actividades académicas relacionadas con el tema de investigación.

Mi gratitud va también para la Dra. Adriana Sáenz Valadez y la Mtra. Gloria Cáceres Centeno, por sus comentarios y observaciones hacia el trabajo, pero sobre todo por su

tiempo invertido en leer mis avances en cada coloquio y tener la disponibilidad para charlar sobre mis dudas en asesorías no agendadas.

Mi reconocimiento se extiende hacia los profesores del Programa de Maestría con quienes tuve la oportunidad de tomar algunos seminarios: Dr. Jaime Vieyra, Director de la Facultad de Filosofía, Dr. Víctor Manuel Pineda, Dr. Oliver Kozlerek y Dr. Mario Teodoro Ramírez.

Un tanto al margen de la investigación, quiero expresar mi agradecimiento para quienes prestaron sus oídos e hicieron algunos comentarios y sugerencias sobre mi trabajo, gracias a la Dra. Diana Mejía, al Dr. Adán Pando, la Dra. Amalia Ramírez, la Mtra. Esperanza Juárez, al Dr. Juan Gallardo y al Mtro. Celerino Felipe Cruz, filósofo y abogado comachuense.

De forma especial quiero agradecer a quienes me han acompañado en el camino, a veces sin su presencia física, y otras codo a codo: a mi madre Hada Martha por su amor infinito y su sentido previsor gracias al cual aún a estas alturas puedo continuar con mi formación; a Ever por su comprensión y apoyo incondicional; a Aluxe y Lisa que me acompañan en las largas jornadas de lectura y redacción, siempre descansando sobre las pilas de libros.

Muchas gracias a Cristina Barragán y Mario Raúl Martínez, quienes me apoyaron con los aspectos de edición de la tesis: revisión y diseño de portada respectivamente.

Y, finalmente, gracias a quienes encontré al comienzo de este ciclo, que han aguantado horas y horas de monólogos sobre mis esbozos de planteamientos, compañeras y amigas: Ismene, Alejandra Rosas, Mirtha, Cristina, Alejandra Salgado y Tzivia.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
-------------------	---

### CAPÍTULO 1

EN TORNO A LA TRADICIÓN INDUMENTARIA, LA MODA Y EL GUSTO EN JUEGO .....	14
---	----

1.1 SOBRE EL CONCEPTO DE TRADICIÓN .....	14
1.1.1 ¿Qué se entiende por tradición en esta tesis? .....	15
1.1.2 La supuesta dicotomía tradición/modernidad. Derrumbar prejuicios .....	18
1.2 CARACTERIZACIÓN DE LA MODA: práctica, innovación, tensión y elección ...	22
1.3 EL GUSTO EN JUEGO: la lucha por el gusto.....	26
1.3.1 Conceptos básicos: <i>habitus</i> , campo y capital .....	29
1.3.2 El concepto de gusto desde la propuesta de Pierre Bourdieu.....	33
1.4 EL JUEGO POR EL GUSTO INDUMENTARIO EN EL CAMPO CULTURAL P'URHÉPECHA.....	38
1.4.1 Sobre el concepto de juego.....	39
1.4.2 El gusto en la indumentaria tradicional p'urhépecha. Dos visiones .....	41

### CAPÍTULO 2

INDUMENTARIA TRADICIONAL P'URHÉPECHA: TRAJE TRADICIONAL-TRAJE DE MODA. ¿HAY MODA EN LA TRADICIÓN?.....	45
--	----

2.1 PRECISIONES CONCEPTUALES SOBRE LAS DISTINTAS MANERAS DE NOMBRAR UN TRAJE .....	46
2.2 <i>XUKUPARHAKUA</i> . La categoría local para designar la indumentaria tradicional p'urhépecha.....	51
2.2.1 Breves aspectos históricos de la indumentaria p'urhépecha .....	52
2.2.2 La indumentaria p'urhépecha actual .....	55
2.3 VISIÓN EXCLUYENTE: traje de moda vs. traje fijo .....	60
2.4 <i>FASHION STUDIES</i> : una alternativa para el estudio de las manifestaciones actuales de la indumentaria tradicional p'urhépecha.....	63

### **CAPÍTULO 3**

<b>EL CONCURSO-MUESTRA DE INDUMENTARIA DE DOMINGO DE RAMOS: ¿UN TRAJE FIJO?</b> .....	68
3.1 TRAS BAMBALINAS: los inicios del concurso .....	68
3.2 EL DESFILE DE LOS TRAJES: Variaciones indumentarias intercomunitarias.....	72
3.3 CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCURSO-MUESTRA Y LA RELACIÓN MODA-TRADICIÓN.....	89

### **CAPÍTULO 4**

#### ***XUKUPARHAKUA KA KUINCHEKUA:***

<b>FIESTA E INDUMENTARIA TRADICIONAL EN COMACHUÉN</b> .....	96
4.1 “EL TRAJE” Y LA FIESTA EN COMACHUÉN .....	101
4.2 VARIACIONES INDUMENTARIAS TEMPORALES: los cambios en el traje de Comachuén .....	122
4.3 LOS ROLLOS DE ANTES Y LOS ROLLOS DE AHORA.....	132
4.4 PROCESOS DE CAMBIO: LAS VARIACIONES EN EL GUSTO DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE COMACHUÉN .....	141

<b>CONCLUSIONES</b> .....	147
---------------------------	-----

<b>REFERENCIAS</b> .....	154
--------------------------	-----

<b>ANEXOS</b> .....	160
---------------------	-----



## INTRODUCCIÓN

La investigación que aquí se presenta plantea una aproximación al estudio de la indumentaria tradicional del grupo p'urhépecha y gira en torno a dos categorías que aparentemente se consideran opuestas: la tradición y la moda.

De manera sintética, a lo largo de esta tesis pongo sobre la mesa de discusión la relación entre la indumentaria p'urhépecha y la moda, manifestada en los nuevos gustos con respecto a las telas y colores que se complementan y acoplan con los ya establecidos para resignificar los trajes y mantener vigente su tradición indumentaria. La pregunta es ¿tradición y moda caben en un mismo universo cultural?<sup>1</sup> Mi postura es afirmativa.

La idea de conjugar moda y tradición en la indumentaria indígena puede resultar polémica para algunos/as lectores/as, pero quizá de ese desacuerdo pueda surgir un debate interesante y fructífero que arroje luz nueva sobre las manifestaciones actuales de los trajes indígenas en México y América Latina que vayan más allá de describir a detalle las técnicas de producción artesanal de los textiles que son la base de la indumentaria y que permitan entender que la moda no es una herejía hacia la tradición.

Debo advertir que tal propuesta de mantener una postura donde confluyen ambas categorías puede ser problemática y no es para nada una salida fácil. Sin embargo, considero que es un enfoque adecuado para captar y poder dar cuenta de las manifestaciones contemporáneas de la indumentaria analizada: la de las mujeres p'urhépecha. El esquema dicotómico de traje fijo vs. traje de moda no me permite entender las *variaciones en el gusto* de los trajes indígenas y sus procesos de cambio: como acentuación, diversificación, homogenización, reemplazo, adiciones o yuxtaposiciones y desuso, además de las apropiaciones de elementos ajenos a la cultura de origen. Ya no es suficiente pues entender la indumentaria de los pueblos originarios como resquicio de tradiciones ancestrales con hondas raíces en un pasado anclado siglos atrás.

---

<sup>1</sup> Por universo cultural me refiero en este caso concreto a una cultura, específicamente a la cultura p'urhépecha.

De acuerdo con las palabras de Marta Turok (18 de octubre de 2014, *Encuentro de Textiles Mesoamericanos*), desde hace varias décadas es evidente que la indumentaria indígena está cambiando, que hay tensiones intergeneracionales, que los enredos o rollos se acortan –o alargan para el caso de esta investigación–. Pero finalmente hay que respetar las decisiones de las mujeres que hacen, visten y compran sus prendas. No es posible seguir sosteniendo que la indumentaria indígena es por completo artesanal y con materiales naturales, su valor cultural no se basa sólo en sus técnicas de elaboración, o no debería basarse únicamente en tales criterios; su valor y sentido le es otorgado por quienes la siguen vistiendo, porque sigue funcionando en su grupo social y las modificaciones que hagan a sus trajes dependerán de sus criterios de gusto.

En el desarrollo de la tesis se discuten supuestas dicotomías como tradición vs. modernidad, traje tradicional (fijo) vs. traje de moda (cambiante) y concretamente se cuestiona si es posible que coexistan la tradición y la moda en un sistema indumentario indígena como es el p'urhépecha. Hago una apuesta por plantear una aproximación incluyente que permita entender el traje tradicional p'urhépecha en su complejidad y continuo movimiento, que rompa con el esquema que asocia acríticamente la indumentaria de los pueblos originarios con su pasado prehispánico –en ocasiones enaltecido y glorificado– y con la idea de que la intromisión de elementos ajenos a la cultura local<sup>2</sup> es peligrosa o nociva para la conservación de las tradiciones indumentarias.

Precisamente la sorpresa y curiosidad al observar los trajes tradicionales que vestían las jóvenes –sobre todo– en las fiestas de algunas comunidades p'urhépecha fue uno de los motivos que me llevó a cuestionar ¿qué está pasando con la indumentaria?, ¿cómo se van dando los cambios en ella?, y ¿cada cuánto se cambia un tipo de guanengo o rollo por otro? El uso de zapatos de tacón para complementar el traje tradicional para ir a bailar, caminar por calles empedradas o ir a una peregrinación que implica subir un cerro contrasta con la imagen estereotipada de que las y los indígenas mexicanas/os usan huaraches o van descalzas/os. La experiencia personal de vestir algunos de los trajes p'urhépecha en unas cuantas ocasiones también resultó en esforzarme por construir de manera seria un problema

---

<sup>2</sup> Como telas sintéticas, imágenes de bordados que poco tienen que ver con el entorno natural o divinidades locales y la combinación de prendas de sistemas indumentarios aparentemente opuestos: el occidental y el indígena.

de investigación concreto y pertinente en torno a la indumentaria tradicional y sus usos actuales.

Los primeros contactos con los trajes indígenas los tuve desde mis primeros años, pues es costumbre en algunos lugares de Michoacán y de México llevar a las niñas vestidas de “inditas” y a los niños de “inditos” al estilo Juan Diego a visitar los santuarios o altares dedicados a la Virgen de Guadalupe –así ataviados, disfrazados–. Específicamente, a mí me llevaron vestida de “guarecita”<sup>3</sup> durante diez años de manera puntual al templo de San Diego, en la ciudad de Morelia, Mich., para cumplir una manda a la virgen. En estas ocasiones el supuesto *traje de guare* se compra por lo general en los mercados de la ciudad (antes en los puestos ambulantes del centro histórico) y es 100% de telas sintéticas, de baja calidad y resulta relativamente barato, unos trescientos pesos o cuatrocientos por todo: falda negra que imita al rollo indígena, blusa con un burdo bordado de acrilán que remeda al guanengo, un delantal con encaje en la orilla y un rebozo industrial; pueden agregarse unos huaraches para “parecer indita” o incluso se va descalza, sobre todo en ocasiones de *bailables* en festivales escolares. Esta fue la primera idea que tuve de lo que es un traje indígena, muy alejado de los trajes que verdaderamente se usan en las comunidades.

Fue hasta los 15 años que tuve la oportunidad de vestir un traje tradicional, experiencia muy distinta. El peso del rollo y la fuerte presión de las fajas, a las que mi cuerpo de mujer mestiza y flaca no estaba, no está, habituado hace difícil aguantar el traje por una jornada completa; además no es fácil colocar cada prenda sobre el cuerpo si no se cuenta con el entrenamiento desde pequeña para saber el orden y la manera de enredar el rollo, medir la nagua blanca y saber apretar en su justo punto las fajas. Con base en estas experiencias contrastantes comencé a interrogarme sobre la indumentaria indígena, aunque en aquellos años no sabía que esas preguntas ante las diferencias entre un tipo de traje y otro motivarían mis intereses teóricos y académicos.

De esa manera se va desarrollando mi interés por el tema de la indumentaria en general, y con base en mi formación como antropóloga y el contacto más cercano con comunidades p’urhépecha, surge el cuestionamiento por intentar interpretar las actuales manifestaciones

---

<sup>3</sup> Término en diminutivo de guare, con el cual se hace referencia a las indígenas p’urhépecha en las ciudades de Michoacán.

y variaciones en los trajes p'urhépecha. ¿Por qué ya no se usan los rollos de lana negra?, ¿por qué se combinan ahora los rollos de lentejuelas con guanengos bordados con hadas?, ¿cómo se hace para aguantar unos tacones con el pesado rollo sin que duela la espalda en pocas horas?, y sobre todo ¿por qué se maneja una imagen de las indígenas de Michoacán vestidas con su traje tradicional lo más puro posible, si en las fiestas de las comunidades se ve otra cosa? Al tener en mente estas preguntas resultó necesario buscar nuevas interpretaciones sobre la indumentaria tradicional, por ello es que el tópico de moda y tradición es un eje fundamental de la investigación.

Durante el proceso de investigación encontré el campo de los *fashion studies*, en el cual se estaban comenzando a abordar temas como la moda en Latinoamérica y en grupos indígenas como una de las líneas de la amplia gama de intereses teóricos. Hasta ahora, la mayoría de los estudios realizados en México sobre indumentaria indígena habían sido historiográficos, etnografías sumamente detalladas de los procesos de elaboración de las prendas, pero sin considerar otros procesos como el consumo, la circulación y la apropiación de elementos “de moda” en el uso de los trajes indígenas, o bien catálogos de formato lujoso que muestran las magníficas prendas pero no dicen mucho sobre las personas que las hacen y visten. Con base en mis observaciones de lo que estaba sucediendo con la indumentaria p'urhépecha en las fiestas de las comunidades y los cuestionamientos que me provocaba, busqué una opción teórica que me permitiera entender y explicar los cambios que se estaban dando en los trajes indígenas.

Si bien la oposición tradición/modernidad ya ha sido bastante discutida, la dicotomía que se desprende de ésta: traje tradicional/traje de moda, se ha seguido sosteniendo sin mayor cuestionamiento y ha sido aplicada para la indumentaria de los grupos indígenas del país que, al ser “tradicionales”, son considerados como reminiscencias de un pasado prehispánico, y este supuesto se extiende hasta su indumentaria, por lo tanto sus trajes deben mantenerse en un estado prístino, sin contaminación de la modernidad, y por ende de la moda. Es por ello que mi investigación toma como foco la tradición y la moda para discutir los supuestos que giran en torno a la relación de estas categorías con la indumentaria p'urhépecha, específicamente para analizar sus manifestaciones actuales en

dos casos distintos, un concurso organizado por dependencias estatales y las fiestas de la comunidad de Comachuén, Mich.

La Filosofía de la Cultura me ha dado las bases para construir una argumentación sólida y me ha invitado a tener una mirada crítica de las manifestaciones culturales, en este caso de los procesos de cambio en la indumentaria p'urhépecha. La moda sigue siendo un tema marginal en las ciencias sociales y las humanidades, aunque filósofos como Georg Simmel y otros teóricos como Thorstein Veblen le prestaron especial atención hace más de un siglo. La indumentaria indígena por su parte ha sido un tema clásico para la antropología, pero por lo general sin relación con la moda, por ello considero que una mirada que echa mano de diversas disciplinas, empleando métodos y herramientas complementarios sobre temas aparentemente ya agotados o banales y sin interés científico resulta idónea y útil para plantear nuevas interpretaciones y posibles vetas a seguir sobre temas supuestamente opuestos y excluyentes.

Es necesario aclarar entonces qué se entiende por moda en esta tesis para evitar posibles confusiones o malentendidos. En primer lugar debo dejar en claro que esta investigación no aborda aspectos relacionados con la enorme y lucrativa industria de la moda global, ni sobre revistas y publicidad de las marcas o firmas de diseñadores consagrados. Tampoco intenta ser una especie de guía prescriptiva de lo que está “a la moda” y lo que ha quedado “pasado de moda” y por tanto deba ser eliminado del guardarropa y del uso cotidiano. También queda fuera la discusión sobre las condiciones de explotación y casi esclavitud bajo las cuales laboran las y los trabajadores anónimas/os para grandes marcas de empresas transnacionales del *fast fashion*, quienes son las verdaderas “víctimas de la moda”.

Una idea preconcebida que suele tenerse es que hay una Moda, única y universal – occidental– y que por tanto hay quienes la siguen y están dentro de ella, frente a quienes la rechazan o ignoran, los cuales se sitúan fuera de la moda. Para plantear esta investigación resulta más adecuado entender que hay modas múltiples y heterogéneas, que no son exclusivas de las capitales mundiales como París, Milán o Nueva York, sino que pueden crearse y consumirse en lugares donde por lo general resulta impensable que pueda existir moda, por ejemplo, la comunidad que se toma como caso de análisis para esta tesis: Santa María Comachuén, dentro de la sierra de Michoacán, México.

Ahora que ha quedado señalado lo que no se entiende por moda, paso a delinear de manera general el sentido en el que sí se habla de moda en esta investigación. De entrada es conveniente, por su sencillez, remitir a la definición de la Real Academia Española sobre el término moda: “moda. (Del fr. *mode*).1. f. Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos” (Diccionario de la Real Academia Española).

De acuerdo con esta manera de entender la moda, subrayo que ésta se trata de un uso, es decir una acción o práctica, y también una costumbre, con una temporalidad y un espacio concretos, que además se materializa en trajes, telas u ornamentos en los cuales la novedad es un elemento fundamental. Esta investigación reflexiona en torno al uso de la indumentaria tradicional, es decir, al acto de vestir con cierto conjunto de prendas considerado como tradicional a lo largo de tres décadas en la comunidad de Comachuén, Mich., y analiza las variaciones en el gusto que se han ido manifestando en dichos trajes.

Una definición más específica, planteada por González y García (2007:9-10) permite entender la moda no como un objeto, sino como una práctica colectiva, es decir, que no está de moda una falda brillante o un sombrero de plumas, lo que está de moda es *vestir* cierto tipo de falda o *usar* un sombrero con plumas, para el caso de los trajes, o *beber* cierto vino y *frecuentar* un restaurante específico.

Según la idea anterior, la moda tiene que ver más con la apropiación en el uso o consumo de objetos específicos que con la apreciación abstracta del objeto aislado de la práctica. Entonces en esta tesis se habla de moda en el sentido de las apropiaciones que se hacen en el vestir al mezclar elementos tradicionales con algunos elementos de las tendencias de la moda occidental, no como mera imitación, sino asignándoles un sentido propio que permita fortalecer la transmisión de su tradición indumentaria.

Al respecto del consumo, actualmente existe una preferencia por comprar rollos hechos en ciertas comunidades, por ejemplo, para vestir el traje de Comachuén se prefieren los rollos elaborados en Santa Fe de la Laguna o los de Capacuaro y Arantepacua por encima de los que se elaboran en otras comunidades.

De manera sintética, la estructura de la tesis es la siguiente: en la primera parte (capítulos 1 y 2) se desarrolla el marco teórico conceptual que me permite abordar y construir el problema de investigación: ¿puede hablarse de moda en la indumentaria tradicional p'urhépecha? Para ello he recurrido a la teoría de la tradición, teoría de la indumentaria, una parte de la propuesta de P. Bourdieu para abordar el tema del gusto y los novedosos planteamientos de los estudios de moda (*fashion studies*). En la segunda parte (capítulos 3 y 4) se analizan dos casos-ejemplos de manifestaciones de la indumentaria tradicional p'urhépecha ubicados como campos distintos en los que el capital que está en juego es distinto. Además se pone énfasis en las variaciones del gusto en el traje tradicional de Comachuén, para lo cual propongo un esbozo de cronología del rollo durante tres décadas y una clasificación de las variaciones que han sucedido con las prendas que conforman el traje.

En el primer capítulo expongo los conceptos principales a partir de los cuales entiendo la forma de vestir específica del grupo p'urhépecha; defino el sentido en que se entiende la tradición: como un proceso de transmisión de los contenidos culturales de un grupo, en el que lo transmitido por los agentes no se mantiene completamente igual, cada agente que recibe y entrega una tradición es en sí un agente de cambio que da pie para mantener la vigencia de la tradición (Herrejón, 1994). Después enmarco el concepto de moda y desarrollo algunas ideas que complementan la precisión hecha en los párrafo anteriores acerca de cómo se entiende la moda en esta investigación. Como cierre de ese apartado abordo brevemente la discusión en torno a la supuesta oposición entre tradición y modernidad para plantear que esa falsa dicotomía se aterrizó en la oposición tradición vs. moda y por consiguiente, traje fijo vs. traje de moda. Esta idea da pie a los casos estudiados en los capítulos 3 y 4 como ejemplo de ambas posiciones.

En la segunda parte del primer capítulo desarrollo algunos planeamientos del sociólogo Pierre Bourdieu (1979) para abordar el tema del gusto como elemento central que modela y modula las elecciones respecto a las innovaciones, diversificaciones o desusos en las prendas de la indumentaria. Los distintos espacios (campos) donde se visten los trajes tradicionales dan pie a juegos diferentes en los que lo que está en juego (capital económico, cultural, simbólico) también cambia. Por ello especifico la manera de entender el juego

como una competencia por de/mostrar que se conoce y se viste de acuerdo con el esquema de gusto adecuado para el campo social en el que se juega, sea el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos (capítulo 3) o las fiestas de Comachuén (capítulo 4).

Dentro del segundo capítulo desarrollo el concepto de indumentaria, el cual es entendido como una estructura reglamentada socialmente, como un repertorio del cual los agentes eligen de entre las opciones determinadas por el grupo al que pertenecen las prendas específicas que vestirán y los detalles de las mismas. Hago énfasis en que si bien la estructura no es totalmente determinante de lo que visten los sujetos, los trajes tampoco son una combinación de prendas elegidas aleatoriamente por quienes las usan, en una libertad absoluta. En el acto vestir ciertas prendas y no otras, colores específicos y telas especiales está presente la tensión entre estructura y agencia, entre las pautas que marca la sociedad y las decisiones individuales que se toman con base en las alternativas y el contexto en que se ubican los sujetos.

En este capítulo también expongo brevemente algunos aspectos de corte histórico sobre la indumentaria p'urhépecha que son útiles para contextualizar las manifestaciones actuales de los trajes indígenas. En seguida encuadro la visión excluyente que encuentro en la separación de los múltiples trajes del mundo: trajes fijos frente a los trajes de moda para finalmente cerrar el capítulo con la propuesta de los *fashion studies* en los que se discute la falsa separación académica en torno a la moda en Occidente y la indumentaria considerada como tradicional o étnica en el resto del mundo (Hansen, 2004: 372).

De acuerdo con esta última sección, el capítulo tercero trata sobre la supuesta fijeza de los trajes indígenas. Tomo el caso del Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos (ahora Muestra) para analizar cómo la idea de una indumentaria indígena elaborada con técnicas ancestrales y con elementos que permanecen con nulos o pocos cambios desde épocas remotas prevalece en las políticas culturales del estado. Esta visión conlleva al interés por conservar y rescatar la indumentaria de los pueblos originarios del estado de Michoacán (Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2013) antes de que ésta desaparezca, pues las telas sintéticas y las adiciones de elementos a la cultura indígenas, como son las chamarras o pantalones de mezclilla, son considerados como peligrosos para la tradición indumentaria. Por ello, se ha desarrollado el concurso/muestra de indumentaria



tradicional como una estrategia que motive el rescate y conservación de los trajes indígenas de la entidad, al promover el valor de la riqueza cultural que dicha tradición representa, pero que no debe sufrir modificaciones importantes.

Finalmente, en el capítulo 4 describo y analizo la indumentaria tradicional vestida por las mujeres –jóvenes sobre todo– en Comachuén, Mich., en el contexto específico de las fiestas del pueblo. Hago referencia a mujeres en un rango etario de entre los 14 a los 30 años debido a que es dentro de este grupo donde se aprecian de manera más intensa los cambios en la indumentaria tradicional así como las apropiaciones y adaptaciones de las tendencias de moda que introducen en sus prendas. Debo señalar que no hablo de indumentaria tradicional masculina pues el uso de indumentaria tradicional por parte de los varones en la comunidad referida se ha diluido en el tiempo, no estoy en condiciones de establecer una fecha de cuándo se dejó de vestir el traje tradicional propio de los hombres p'urhépecha, pero sí confirmo lo que otros investigadores han dejado en claro antes (Ramírez, 2012; García, 2013): la tradición indumentaria indígena sigue viva sobre todo en el ámbito femenino, mientras que los varones han dejado de vestir de tal manera desde hace varias décadas (posiblemente por decisión propia, por imposición, por comodidad, cambios en el gusto sobre sus ropas o una combinación de estos y otros factores).

En este capítulo propongo un esbozo de cronología de las variaciones en los rollos usados en Comachuén que va desde el primer lustro de la década de los ochenta del siglo XX hasta el año 2014. Fue posible establecer este esquema gracias a la combinación de fuentes muy distintas que a su vez implican diversas maneras de acercarse a las mismas.

En primer lugar, me fue permitido acceder al archivo fotográfico personal del Mtro. Paul C. Kersey Johnson, quien lo recopiló durante su trabajo de campo en la comunidad entre los años 1983 y 1984, el cual se titula “Comachuén hace 30 años”. En él encontré evidencias valiosas para sostener una parte de mi argumentación en torno a los cambios en la indumentaria. Es necesario señalar que si bien las imágenes capturadas por Kersey no son exclusivas de días de fiesta –es decir, hay fotografías de diferentes escenas de la vida en la comunidad, desde actividades cotidianas como ir por el agua a la toma, hasta fiestas, jaripeos y sucesos paradigmáticos como el primer teléfono que se instaló en el pueblo–, sí es posible encontrar algunas imágenes de la fiesta del 15 de agosto específicamente,

dedicada a la Virgen de la Asunción, patrona del pueblo, y de otras ocasiones festivas que por el contexto de la escena es posible establecer que no son de la vida diaria. Por ejemplo las fotografías de una ceremonia escolar, otras donde aparece un grupo de hombres y mujeres bailando y con bebidas alcohólicas (los varones).

Otra fuente imprescindible para la investigación fueron las estancias cortas en la comunidad durante las fiestas<sup>4</sup> y sus vísperas. Para esta etapa de la investigación hice uso de algunas herramientas del método etnográfico como la observación directa y participante, así como de entrevistas abiertas y semiestructuradas con algunas mujeres y hombres de la comunidad; cabe señalar que mantengo los nombres reales de las personas en los extractos de entrevistas y de comunicaciones personales, pues no hay temas delicados que pongan en riesgo su integridad.

Durante mis estancias también recopilé evidencias visuales como fotografías de los usos de la indumentaria tradicional en las fiestas a las que tuve oportunidad de asistir, así como de algunas partes del proceso de producción, circulación y consumo, es decir, de los puestos de rebozos que se ponen en la plaza del pueblo, los rollos que se venden en la comunidad y algunos guanengos bordados por las mismas mujeres de Comachuén.

Una tercera fuente que me permitió fortalecer la investigación fue el acervo indumentario personal de las mujeres de la comunidad, quienes amable y pacientemente me mostraron sus guardarropas y me permitieron fotografiar sus prendas a la par de que conversaban conmigo sobre sus preferencias y gustos en el vestir. Me orientaban sobre lo que estaba de moda y lo que ya no se usaba o preferían evitar si ya estaba muy “choteado”,<sup>5</sup> por citar una razón para dejar de bordar ciertos diseños o comprar un rollo de una tela específica y de un lugar concreto.

Con base en las fuentes mencionadas, de corte más etnográfico, y otras documentales es que ofrezco las evidencias que sustentan mi argumento respecto a entender las variaciones en la indumentaria como un proceso en el cual intervienen tanto elementos de la tradición

---

<sup>4</sup> Asistí al *Vía Crucis* del Viernes Santo, al *Corpus*, a la Fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción y a los coloquios en la Navidad.

<sup>5</sup> “Choteado” se refiere a algo ya demasiado visto o usado.

indígena como tendencias de las modas occidentales que adquieren nuevos sentidos y garantizan así la continuación de su tradición indumentaria.

Con esta investigación busco aportar de manera modesta pero consistente al campo de los *fashion studies*, mostrando que la moda también se crea y vive en los trajes tradicionales, al analizar los procesos de cambio en la indumentaria indígena. De manera paralela, me uno a quienes están intentando consolidar el tema de la moda como un campo relevante y necesario de tomar en serio en las investigaciones de ciencias sociales y humanidades. Vale la pena reflexionar y analizar la moda como una manifestación cultural actual que tiene un lugar importante en nuestras sociedades, y que puede coexistir junto con la tradición. El aporte hacia la Filosofía de la Cultura lo concibo a partir de mi análisis de una práctica cultural como es el vestir —además del hacer y consumir—, compartida por un grupo social y la propuesta de tomar una postura crítica sobre los supuestos enraizados en torno a dicha práctica; cuestionar las certezas aparentes y confrontar la visión que se tiene de una misma práctica cultural: de quienes la estudian y promueven desde fuera y quienes la realizan y mantienen desde adentro.

Espero que reciban esta investigación como una invitación a mirar de una manera abierta e incluyente la indumentaria de los pueblos originarios en general, no sólo del p'urhépecha, aunque es de éste del que trata la presente tesis.

## **CAPÍTULO 1**

### **EN TORNO A LA TRADICIÓN INDUMENTARIA, LA MODA Y EL GUSTO EN JUEGO**

#### **1.1 SOBRE EL CONCEPTO DE TRADICIÓN**

El concepto de tradición es complejo y polisémico, por ello he decidido comenzar este apartado con algunas puntualizaciones respecto a lo que entiendo por tradición, apoyándome en las ideas de investigadores sobre el tema como Teodoro Ramírez (2000) – quien retoma a H.G. Gadamer– y Carlos Herrejón (1994). Pienso que uno de los grandes nudos en la madeja de consideraciones sobre la indumentaria tradicional es precisamente que cada agente involucrado directa o indirectamente con ella tiene definiciones distintas sobre lo que es una tradición y, por lo tanto, cómo debe ser la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha en este caso.

Antes de pasar a las definiciones concretas, puedo adelantar que encuentro dos tendencias en la manera de entender la tradición: unos la ligan a lo antiguo, al pasado remoto e inmemorial, afirman que existe una oposición entre tradición y modernidad; mientras que otros reconocen que la dicotomía anterior no tiene sustento, por lo que en la modernidad es posible encontrar diversas tradiciones. Es con esta segunda postura con la que yo estoy de acuerdo e intentaré mostrar que efectivamente en la tradición indumentaria p'urhépecha hay elementos de la modernidad que no sólo no la corrompen o aceleran su decadencia, sino por lo contrario, le permiten continuar vigente y recrearse constantemente.

Las ideas que desarrollo en este apartado tienen el objetivo de puntualizar que tradición no es lo opuesto de moderno, que la tradición no se excluye con la modernidad y que tampoco es lo que “está” en el pasado ni continúa lineal e inmutablemente desde su origen hasta el tiempo actual. Por lo tanto sostengo que las manifestaciones actuales de la tradición implican su actualización y renovación ya sea en forma o contenido.

### 1.1.1 ¿Qué se entiende por tradición en esta tesis?

Es útil partir de la afirmación que hace Ramírez (2000:163) respecto a que el tiempo de la tradición es el presente y no el pasado, como se suele pensar sin una reflexión seria sobre la tradición. Es necesario subrayar que el vínculo con la tradición se encuentra en el presente, en el hoy y no sólo en el pasado de varias décadas o siglos atrás. Efectivamente, una tradición no puede existir sin un sustento en el pasado, pero tampoco puede mantenerse aislada y enraizada a ese pasado, tiene que recrearse para mantener vigente su sentido en las generaciones actuales. La presencia y fuerza en la expresión y ejecución de las tradiciones no depende solamente de sus raíces en un tiempo inmemorial, sino de su actualización al mundo contemporáneo para que sigan funcionando, diciendo y transmitiendo algo significativo para los agentes sociales –individuos y grupos– que las llevan a cabo.

Luego de precisar que el tiempo de la tradición es el presente, conviene ahora abordar el concepto para responder a la pregunta sobre qué es una tradición y, más concretamente: ¿qué se entiende en esta investigación por tradición y por qué?; aunque quizá es necesario adelantar que una tradición no es ni una costumbre ni un hábito personal, tampoco es un objeto obsoleto y arcaico que deba –por ley– conservarse en su estado originario. Para ello recurro a la propuesta de Ramírez, quien lo enuncia de la siguiente manera:

En principio, se entiende por tradición la determinación del presente por todo aquello que “ya se ha hecho” en el pasado –en el plano de las costumbres, pero también en el del saber, la práctica, el arte, la moral y hasta la política– (...) va en el concepto de tradición la idea de una dialéctica entre el pasado y el presente (Ramírez, 2000:173).

Con la cita anterior puede decirse que en una tradición pasado y presente confluyen. No puede haber tradición sin la participación de ambos tiempos. Entonces, las prácticas o ideas consideradas como tradicionales deben tener un asidero en el tiempo pasado pero, a la vez, tienen que manifestarse y funcionar en el tiempo actual. Es por ello que uno de los requisitos para que una práctica sea considerada como tradición es que cuente con un mínimo de tres generaciones que la hayan llevado a cabo (Mejía, 2003:59). Pero tampoco puede ceñirse sólo al criterio generacional para definir e identificar a una práctica como tradicional, puesto que la repetición no es el único elemento de la tradición. No debe

confundirse la puesta en acción de algo una y otra vez, su reiteración de manera mecánica movida simplemente por la inercia con una tradición viva (Herrejón, 1994).

Como señalan Ramírez (2000) y Herrejón (1994), la tradición implica además un saber sobre el pasado, sobre los ancestros, la historia y el grupo al que se pertenece; si bien este saber no es precisamente un conjunto de conocimientos obtenidos por un proceso de investigación rigurosa y objetiva, sí es un saber que muchas veces va implícito y codificado en las tradiciones –relatos, rituales, fiestas, cargos, trajes, entre otros–. Por lo tanto es un error tratar de fundamentar una tradición únicamente en sus orígenes, así como ver sólo sus manifestaciones en el presente ignorando sus antecedentes.

De acuerdo con Ramírez (2000:170) la expresión gadameriana “tradición viva” sintetiza la idea de la coexistencia del pasado y el presente. Si una tradición siguiera manifestándose en su “forma original” exactamente de la misma manera en que se originó, entonces no estaría “viva”, si no hay cambio y movimiento no hay vida ni acción. Por lo contrario, una práctica o expresión cultural surgida en este momento no puede ser definida como tradicional sólo porque se le agreguen referencias a tiempos remotos como leyendas, relatos o símbolos que “la conecten indiscutiblemente al pasado”.

Una segunda definición que ayuda a ir precisando lo que en esta investigación se entiende como tradición proviene de Carlos Herrejón, quien explica que la tradición se define desde su etimología *traditio* como “la acción y efecto de transmitir”, e implica cinco elementos: “1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe y 5) la acción de recibir” (Herrejón, 1994:135).

En otras palabras, una tradición no es sólo un objeto o un conjunto de ideas, sino que en principio es una acción: un proceso de transmisión. La tradición envuelve también a los agentes sociales que participan activamente en el proceso de transmisión-recepción; es un ciclo en el que intervienen los miembros de una sociedad valiéndose de un medio o canal para transmitir los “contenidos” de la tradición. Esta transmisión se puede entender como una comunicación en la que existe un emisor y un receptor, a través de la cual se lleva a cabo un proceso comunicativo de contenidos culturales.

Además de ser una transmisión de contenidos culturales por parte de agentes que participan de manera activa, en la tradición también se ven implicados otros aspectos como la conciencia y la voluntad en torno a ella. Es decir, el ser consciente de lo que se está recibiendo y transmitiendo –de su contenido, su importancia y su significado–, a la vez que tener la voluntad de recibirlo y comunicarlo a las siguientes generaciones. Herrejón (1994) explica estos elementos a partir de tres tipos de grupos de la siguiente manera: en un primer grupo puede no existir conciencia de la tradición, pero sí una arraigada voluntad de continuarla, aunque advierte el autor que, en este caso, la tradición corre el riesgo de volverse costumbre. En un segundo grupo, la conciencia y la voluntad sobre la tradición no existen, sin embargo hay tradiciones, pero éstas se relacionan con “conservadurismos”. Y, por último, el tercer grupo en el que están presentes tanto la conciencia de la tradición, de sus sentidos e incluso sus orígenes, y la voluntad de continuar con su transmisión, y es en este grupo donde suelen darse las actualizaciones de la tradición para su supervivencia (Herrejón, 1994: 147-148).

Los portadores de una tradición que tienen conocimiento sobre ella y voluntad de mantenerla viva no se oponen tercamente a que se mantenga en un estado “puro y fijo”, pues comprenden que es fundamental que la tradición vaya transformándose a su propio ritmo según las circunstancias y el contexto del momento presente en que está realizándose. Los agentes involucrados –como emisores o receptores– en la transmisión de los saberes y prácticas tradicionales, por ejemplo la producción y uso de la indumentaria propia de una comunidad, si realmente tienen conciencia de su tradición, es decir, si la conocen y se reconocen en ella, actuarán de manera tal que ésta se vea proyectada y reforzada en el futuro. Por ello, si los individuos encargados de mantener y transmitir una tradición consideran que es necesario realizar cambios en ciertos elementos, actualizar su función o transformar radicalmente los contenidos, lo harán sin reparar demasiado en las visiones conservaduristas o puristas de algunos investigadores e instituciones culturales.

Un aspecto que es central para esta investigación es el agente transmisor y receptor de la tradición (grupo, hombre, mujer, jóvenes, niños, ancianos, investigadores, promotores culturales e instituciones estatales). Son los agentes de la tradición quienes toman las decisiones sobre los elementos que transmitirán, cambiarán, omitirán o negarán de una

tradición; ellos realizan los procesos de negociación, imposición, aceptación y apropiación en torno a la tradición. Hay que distinguir los distintos tipos de agentes involucrados en la transmisión y recepción de la tradición, sus posiciones dentro del grupo social al que pertenecen y la jerarquía y estatus que tienen, pues estas distintas aristas de los agentes influyen en la manera en que se relacionan con el proceso de la tradición.

Como se dijo anteriormente, los agentes que no tengan conciencia ni volición sobre su tradición no la transmitirán más, mientras que aquellos que quieran continuarla pueden tomar el camino del conservadurismo e intentar fijarla debido al desconocimiento del sentido de la tradición más allá de su repetición. Por otro lado, quienes tengan conciencia de que su tradición necesita cambiar para mantenerse vigente, para seguir viva y continuar funcionando en su contexto, deben tener también la voluntad para *comprender* el sentido de su tradición.

### 1.1.2 La supuesta dicotomía tradición/modernidad. Derrumbar prejuicios

Siguiendo las ideas de Ramírez (2000) ahora estamos en el momento de realizar un ajuste de cuentas con la tradición, la cual fue desvalorizada y minimizada durante la Ilustración, a la par que la ciencia y la razón ganaban prestigio. Mientras que la primera fue entendida simplemente como el pasado que nos ata a creencias retrógradas y supersticiones sin fundamentos científicos, la ciencia se concibió como la manera de acceder al conocimiento verdadero y comprobable (Ramírez, 2000:170).

La filosofía hermenéutica es la corriente que retoma el tema de la tradición para hacer en primer lugar un replanteamiento del concepto de tradición, su valor y su significado. Se cuestiona si realmente puede sostenerse esta supuesta oposición entre tradición y modernidad, y si puede mantenerse la idea de un tiempo lineal del antes y del ahora, ubicando a la tradición como lo que está atrás, en el pasado, y a la modernidad en el ahora y en el futuro. Entonces, si la modernidad está colocada en el presente y mira al futuro, se



puede deducir erróneamente que ésta ya no tiene para qué voltear hacia atrás, sólo le interesa lo que viene después, en el mañana.

En esta línea de cuestionamientos, Ramírez (2000:163) destaca que es justamente la hermenéutica la que toma una actitud crítica y mediadora entre las dos posturas encontradas sobre la tradición: el conservadurismo y el pensamiento ilustrado. Un aspecto en que coinciden ambas corrientes es que consideran el tiempo y el lugar de la tradición en el pasado. Por lo contrario, la hermenéutica ubica a la tradición principalmente en el presente, pero ligada al pasado de manera activa. Respecto al valor que le otorgan a la tradición, tanto el conservadurismo –sea en forma de romanticismo o de nacionalismo– como el pensamiento ilustrado se van a los extremos. Por un lado, la primera postura es un tanto acrítica y elogia a la tradición, ve ese pasado como una etapa mejor y propone rescatar, preservar y conservar las tradiciones, sin cambios y sin mayor reflexión sobre su pertinencia y significación actual ni sobre sus aspectos éticos. Por otro lado, el pensamiento ilustrado, el positivismo y la teoría crítica mantienen una postura exageradamente negativa ante la tradición hasta llegar al punto de rechazarla por completo y verla como un obstáculo para el futuro.

Por ello, la hermenéutica da pie a la revalorización de la tradición pero sin dejar de lado la crítica sobre ella. Más allá, plantea que tradición y crítica no son excluyentes, por lo contrario, mantienen una “relación de condicionamiento” pues “No hay oposición entre tradición y pensamiento crítico, no hay actitud crítica que pueda formarse fuera de una cierta tradición, como no hay remisión consciente a la tradición que no suponga e implique ciertas posiciones críticas” (Ramírez, 2000:185). Es imposible plantear una crítica que no esté fundamentada en una tradición, siempre se piensa desde el lugar que se ocupa en el mundo, desde las tradiciones en que vivimos y nos hemos formado. Con ello no quiero decir que la tradición sea “algo” que está por encima de todo y que es anterior a todo, sino un proceso en continuo movimiento, en constante cambio para mantenerse vigente, pues las tradiciones fijas serían tradiciones muertas.

Tradicción y modernidad no son excluyentes, sino que ambas convergen en el presente y tienen conexiones con el pasado. Esto es porque los tiempos no se sitúan en una linealidad fija del antes y ahora, sino que se ven de manera cíclica. Las tradiciones pueden asemejarse

a las raíces o al sustrato del que se nutren y crecen nuevos árboles, que a su vez dan flores y frutos que a primera vista pueden parecer sumamente distintos y distantes a la base de la que surgieron, pero que guardan una estrecha relación y no pueden existir sin ella.

Herrejón subraya la importancia de las tradiciones originales o primordiales, como elementos fundacionales de una cultura o un grupo social, pero advierte que no debe confundirse esa simiente de las tradiciones primordiales con las manifestaciones actuales de la tradición (Herrejón, 1994:142). Por ello insiste en que el movimiento es vital para que se siga transmitiendo y sostiene que “La tradición se adultera cuando se le momifica. Deja de ser tradición en su sentido esencial completo” (Herrejón, 1994:145). Corre el riesgo de volverse mera costumbre o hábito, sin su sentido de cohesión y unidad, pues “El sentido último de la tradición es la prolongación indefinida de un grupo social a través del tiempo, en cuanto preserva y desarrolla su identidad-diversidad” (Herrejón, 1994:143).

Si el mundo y la sociedad no permanecen estáticos en el espacio y el tiempo, ¿por qué lo deberían hacer las tradiciones?, es imposible sostener que una tradición sea transmitida y manifestada de la misma manera una y otra vez. Para el caso de la tradición indumentaria, es absurdo pensar y pedir que las jóvenes que hacen y visten el traje tradicional lo mantengan idéntico al de sus madres y abuelas. Tal acto es difícil o imposible de lograr tanto por la disponibilidad de recursos materiales como tipos de telas o hilos, que ya no se pueden conseguir o su elaboración es complicada, como por cuestiones de sentido, gusto, funcionalidad o moda que van cambiando constantemente.

Entonces, si algunos elementos materiales y simbólicos de la tradición se transforman, adaptan, rechazan o imponen, ¿quién o quiénes son los que toman tales decisiones en torno a ella?

No todos hacen por igual los contenidos de la tradición. Son precisamente los que tienen “autoridad” no jurídica, sino específica en tal o cual campo. También influyen los líderes de tal o cual grupo, aunque no sean autoridades. Incluso, aunque la tradición venga de tal o cual “autoridad” o especialista, es el líder quien la sanciona, la impone o la permite (Herrejón, 1994: 144).

En cada grupo o comunidad hay por lo tanto líderes, agentes que tienen cierta jerarquía para decidir el curso de las tradiciones. Puede ser muy claro identificar a algunas de estas autoridades, como el consejo de ancianos o los cargueros o mayordomos en ciertas

comunidades, pero para el caso de la indumentaria tradicional, ¿quién decide lo que se mantiene, lo que cambia, lo que se adapta y lo que definitivamente se rechaza? En el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos es claro que hay un jurado,<sup>6</sup> conformado por un grupo de expertos en el tema previamente seleccionados y son ellos quienes deciden cuáles son los trajes más tradicionales y por lo tanto merecedores de ser premiados. Pero en el caso de las comunidades, es más difícil y escurridizo identificar a estas “autoridades” en cuanto a la indumentaria.

Puede adelantarse que hay mujeres –y algunos hombres– especializadas en la elaboración de prendas como el rollo, el delantal o el rebozo, pero no está exclusivamente en sus manos las decisiones sobre el curso que seguirá la tradición, pues las muchachas que les encargan las prendas dicen cómo las quieren, qué le ponen y qué le quitan con respecto a las “muestras”, que pueden ser desde catálogos de bordados hasta prendas en miniatura que tienen las costureras para mostrar a las clientas o las prendas de las madres, tías, abuelas o primas que llevan las muchachas para que les hagan una “igual” o que la tomen de muestra o modelo, pero que le hagan las modificaciones que ellas pidan. Además, no todas las modificaciones que una muchacha haga a su traje serán imitadas o respaldadas por las demás, el cambio de elementos en una prenda no necesariamente pasará a generalizarse en los trajes de las demás muchachas, pero es justo en esas decisiones y negociaciones donde puede apreciarse quiénes tienen autoridad de peso para motivar, inducir, imponer o instilar tales variaciones en la tradición indumentaria. Al respecto, Herrejón comenta que la tradición es también un “medio de control” (Herrejón, 1994:145), por lo que es codiciada.

De manera similar a la dicotomía planteada tradición/modernidad en este apartado, se ha creído que aparentemente hay una oposición entre el traje tradicional y el traje de moda, equiparando al traje tradicional a una manifestación fija de la tradición de acuerdo con la visión conservadurista de la misma. Esta manera de entender a la indumentaria tradicional de un grupo social puede verse especialmente ejemplificada en los estereotipos culturales que el nacionalismo ha construido en distintos momentos de la formación de los estados nación. En el capítulo 2 abordo algunas definiciones sobre el concepto de indumentaria y

---

<sup>6</sup> El jurado es invitado y seleccionado por los organizadores del evento, lo forman especialistas en el tema de la indumentaria tradicional ya sea por sus investigaciones o por su experiencia como “conocedores/as” del mismo con base en su experiencia laboral o personal.

otros términos relacionados como vestido, vestuario, atuendo y *xukuparhaku*,<sup>7</sup> para llegar a cuestionar la manera en que la novedad y “lo tradicional” se relacionan en la indumentaria de las mujeres p’urhépecha. En seguida presento la conceptualización sobre el término *moda* para precisar el sentido en que se emplea en esta investigación y en los capítulos siguientes.

## 1.2 CARACTERIZACIÓN DE LA MODA: práctica, innovación, tensión y elección

En la parte introductoria de la tesis señalé algunas de las líneas generales sobre cómo enmarco el concepto de moda; ahí deslindo los usos del concepto moda –para los objetivos de esta tesis– como una industria global que haga referencia a los emporios de marcas consagradas bajo la rúbrica de diseñadores-autores; tampoco toco el tema de los modelos ni aspectos referentes a la publicidad de esa moda occidental y elitista que se presenta en “semanas de la moda” en ciudades cosmopolitas.

El concepto de moda que retomo viene de un marco interdisciplinario que abrega de la filosofía, sociología, antropología e historia para intentar captar la moda como un fenómeno social que involucra no sólo el consumo frívolo de las personas con un alto poder adquisitivo y el culto a los estereotipos de belleza occidental, sino cuestiones que se relacionan estrechamente con la capacidad de agencia de los sujetos, con las apropiaciones o elecciones que éstos hacen y que tienen un impacto en otras esferas sociales como la económica, la política, las relaciones familiares y la religión (González y García, 2007:10).

Entonces, se plantea que

(...) si bien en el uso más corriente la palabra moda hace referencia a corrientes estéticas, sobre todo en lo que se refiere a modos de vestir y apreciar objetos culturales, en un sentido más amplio y fecundo la palabra se refiere a todas aquellas conductas o prácticas, incluyendo la apreciación y uso de determinados objetos, que diferencian en un momento determinado a unas personas de las demás, otorgándoles una cierta distinción (González y García, 2007:9).

Por lo tanto la moda “Hace alusión más a unas prácticas concretas que a unos objetos desvinculados del sujeto: dicho en otras palabras, lo relevante es la apropiación de ciertos

---

<sup>7</sup> Es el término en p’urhépecha para nombrar su indumentaria tradicional.

objetos, siendo lo novedoso y lo que está en moda el uso o consumo de determinados objetos, esto es, la práctica social” (González y García, 2007:9-10).

De acuerdo con lo anterior, la moda no es simplemente un objeto, sino ciertas prácticas alrededor de él que marcan una preferencia por usar o consumir tales objetos o realizar determinadas elecciones en cuanto a actividades. Por ejemplo, está de moda vestir cierto tipo de falda, no simplemente la falda, sino lo que se hace con ella; primero se elige comprar o hacer ese tipo de falda en específico, después se viste esa falda, y finalmente después de un tiempo se deja de preferir usar esa falda, no se viste más.

También destacan dos elementos centrales para entender la moda, la innovación como un criterio fundamental para sostener que hay moda, es decir el cambio constante en las prácticas de moda. Para la moda occidental estos cambios suelen estar marcados por las dos temporadas anuales: SS y FW (primavera-verano y otoño-invierno, por sus iniciales en inglés); pero para todas las otras modas no occidentales los tiempos de cambio son más difusos, pueden darse en el curso de años o pueden suceder de manera repentina en cuestión de meses. Los ciclos de las modas del resto del mundo (no occidental) no obedecen los ciclos de la moda occidental, sin embargo, ambas comparten ese rasgo característico de la introducción de elementos nuevos.

Otro aspecto importante es el de la distinción, la cual acompaña a los sujetos que llevan a cabo los usos o consumos esperados de los objetos que se encuentran en boga en una temporalidad y espacio específicos. Esa distinción hace que se pongan en marcha procesos de identificación con un grupo con el que se comparten prácticas, gustos e ideas, y a la vez procesos de diferenciación con respecto a quienes llevan a cabo otras prácticas o hacen usos distintos de objetos similares. La moda oscila entre la identidad y la alteridad, las elecciones que hacemos nos hacen parte de un grupo al mismo tiempo que establecemos diferencias con otros grupos.

Una propuesta de concebir la moda a partir de los planteamientos de Marcel Mauss en torno al don la realiza el filósofo Fernando Múgica; en ella retoma algunos elementos de la teoría maussiana para proponer una teoría de la moda en la que, entre otras características, da pie para hablar de la moda y la tradición de manera paralela. Múgica propone que “Las

modas tienen una historicidad y se transmiten por tradición. La paradoja es clara: la moda (lo modal) se presenta como innovación, como cauce de una voluntad colectiva que se proyecta y se futuriza, pero en tanto que cristaliza, se transmite y ya es objeto de tradición” (Múgica, 2007:181).

Si, como se dijo antes, no hay modernidad fuera o ajena a la tradición entonces tampoco puede hablarse de la existencia de la moda aislada de la tradición. Al contrario, la moda se inserta en forma de elementos novedosos sobre objetos o prácticas ya existentes, y su continuación está estrechamente ligada a la tradición, en el sentido de transmisión de contenidos culturales desarrollado en el apartado 1.1.

Siguiendo las ideas del autor, los objetos o prácticas se cargan de valor, en el caso de su inserción en la moda, este valor puede entenderse como “valor de uso-vigencia o el de no uso-no vigencia” (Múgica, 2007:182). Esta idea es útil para entender más adelante, en el capítulo 4, las variaciones en la indumentaria tradicional p’urhépecha pues en la caracterización de dichas variaciones precisamente el de desuso, es decir el no-uso, se relaciona con la no vigencia de esos elementos en la tradición indumentaria. Mientras que la vigencia en el uso de los demás elementos se relaciona con los cambios que le son introducidos a las prendas del sistema indumentario, lo cual permite que su tradición continúe.

Además, respecto al efectivo funcionamiento de la moda en la sociedad Múgica, sostiene que “Las modas se corresponden con comportamientos deseables y esperados que la sociedad selecciona por medio de cadenas simbólicas que se orientan a educar la sensibilidad, la corporalidad, la expresión y el dominio corporal, etc.” (Múgica, 2007:183). Esto tiene relación con el cumplimiento de un horizonte de expectativas por parte de los miembros de un grupo para que las tradiciones y su cultura en general sigan teniendo sentido y proyección a futuro. También en ese carácter deseable y esperado de las modas hay elementos normativos que señalan uno o varios *deber ser* y que son aprendidos desde la infancia a través de la educación en instituciones como la familia o la escuela.

Un ejemplo de la idea anterior es que esté de moda llevar el pelo largo para poder peinarlo en diferentes estilos de trenzas, como la trenza francesa.<sup>8</sup> Este uso esperado del cabello de las mujeres tiene relación con la corporalidad imperante en su grupo social y en la época en que tiene lugar. A través prácticas específicas, como juegos o comentarios que sancionan el hecho de andar despeinada, se enseña a las niñas a cepillar su cabello para después peinarlo, puede entrenarse con muñecas pero, para el caso estudiado, en Comachuén se suele practicar “jugando a peinar” a otras niñas, compañeras de juegos o a hermanas o primas que estén dispuestas a aguantar uno que otro jalón de pelo en pro del aprendizaje de sus compañeras.

La moda, entonces, no está peleada a muerte con la tradición de acuerdo con la caracterización hecha en los párrafos anteriores. En el capítulo 2 continuaré con algunas precisiones al discutir las dos visiones sobre los trajes: la excluyente que sostiene que la indumentaria de las sociedades tradicionales o no occidentales y urbanas tienen trajes fijos frente a las sociedades occidentales en las que existe la moda; y la incluyente, a partir de los *fashion studies* que apela a tener una visión compleja de la moda y no la ubica como propiedad exclusiva del mundo occidental.

Siguiendo este orden de ideas, por ahora sólo introduzco la reflexión de Hansen al respecto de que al emprender investigaciones que conciben la indumentaria de otros pueblos como moda, es necesario que los/as antropólogos/as –y yo agrego filósofos/as, sociólogos/as– retomen la discusión en torno a varios problemas que han marginado la investigación sobre el vestido y los trajes (Hansen, 2004:371-372).

En primer lugar es necesario reflexionar sobre la idea generalizada que asume como un hecho trivial el consumo de la moda, especialmente por parte de mujeres occidentales, lo cual devalúa la significación del vestir como fenómeno cultural y económico, más allá de prácticas que obedecen a caprichos individuales sesgados por el género (Hansen, 2004:372).

El segundo problema es la distinción tajante entre la moda propia de Occidente y los trajes tradicionales del resto de los pueblos del mundo. Para ello es necesario derribar las

---

<sup>8</sup> Es un tipo de trenza que se hace desde el nacimiento del pelo hasta las puntas, por lo que queda “pegada” al cuero cabelludo. Ver anexos.

fronteras convencionales sobre la moda y entender que vestir trajes tradicionales ha sido una práctica siempre cambiante y en contacto con otros sistemas indumentarios, lo cual se ha intensificado en los últimos tiempos debido a la globalización y las tecnologías de la información y comunicación. Y, por último, Hansen (2004: 372) reconoce que la influencias en el vestir viajen en todas direcciones, por ello las teorías que plantean explicaciones unidireccionales o unilineales de la difusión de la moda ya no son útiles para explicar los flujos actuales de la moda.

Dejo enmarcada la discusión que se retoma en el segundo capítulo, en su parte final, sobre la coexistencia de tendencias de moda en los trajes tradicionales, pero que a partir de lo expuesto aquí apunta a una visión afirmativa de la inclusión.

Entonces, ¿por qué algunos promotores culturales ven como una herejía a la tradición o una “contaminación” la inclusión de elementos “modernos”? ¿Por qué algunos investigadores lamentan que las tradiciones se estén perdiendo, “extinguendo” (Soria, 2013) debido a los cambios que demanda el mundo contemporáneo? Se tiene un prejuicio sobre las tradiciones –indígenas y populares sobre todo– acerca de mantenerlas en su estado más original; respecto a las tradiciones de la cultura material, por ejemplo, se suele asumir que los materiales con que se crean los objetos deben ser de la región donde habita y vive el grupo que las produce, que deben hacerse con materiales naturales y sin intervención de tecnología industrial moderna. Esa suposición está basada en una concepción errónea en torno a la relación entre la tradición y la modernidad, pues las ven como excluyentes “o es tradicional o es moderno, pero no ambas”.

A continuación trataré de manera más detallada el asunto del gusto y la distinción como elementos característicos de la moda, para lo cual acudo a las ideas de Pierre Bourdieu.

### 1.3 EL GUSTO EN JUEGO: la lucha por el gusto

Los planteamientos a desarrollar en este apartado se retoman desde el pensamiento del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien parte del estructuralismo y del marxismo, pero



que a lo largo de su trabajo intelectual va argumentando sus rupturas con dichas teorías y avanzando en sus propias propuestas a través de la creación y recreación de conceptos para llegar a inscribirse en la perspectiva original que él autodenominó “estructuralismo constructivista” (Gutiérrez, en Bourdieu, 2010:11).

Conviene advertir al lector que el concepto de gusto (*gôut*, en francés) está definido desde las ideas de Bourdieu, y no se refiere al “sentido del gusto” en relación con la fisiología y su percepción mediante estímulos en la lengua. Intento desarrollar el concepto de gusto de una manera más amplia, que si bien puede incluir esos gustos referentes a la comida –como un gusto culinario específico de cierta clase social– no se limita sólo a lo que generalmente se conoce como sentido del gusto. Tampoco utilizo en esta tesis el concepto de gusto como una preferencia exclusivamente personal, por consiguiente hago referencia y subrayo el carácter social que hay en la construcción y legitimación de un tipo de gusto dominante al cual responden, obedecen, siguen o impugnan los miembros de un grupo social. Se enmarca pues en la constante tensión entre las determinaciones de la estructura y la libertad de la agencia. Por lo tanto se trata de elecciones que los sujetos hacen respecto a una cantidad de opciones más o menos limitadas.

En la última parte de esta sección se aterriza el planteamiento teórico-conceptual sobre el gusto legítimo en torno a la indumentaria tradicional p’urhépecha. Los planteamientos de Bourdieu van encaminados a superar las dicotomías del pensamiento teórico de las ciencias sociales y a cuestionar las relaciones de dominación impuestas que suelen considerarse como “naturales”. Por ello he elegido su propuesta como un marco teórico-conceptual que me permite argumentar acerca de la imposibilidad de seguir sosteniendo la dicotomía entre tradición y modernidad, que para el caso de esta investigación se centró en la falsa oposición entre traje tradicional y traje de moda como categorías excluyentes y totalmente apartadas. También encuentro sugerente abordar desde la perspectiva bourdieuana lo referente al gusto dominante en la indumentaria p’urhépecha, cuestionando si ese gusto legítimo es producto de procesos de imposición, negociación, apropiación o instilado.

A continuación se exponen los conceptos básicos del pensamiento de Bourdieu como *habitus*,<sup>9</sup> campo y capital –cultural, escolar, económico– que son imprescindibles para comprender su propuesta teórica y manejar de manera correcta el concepto central para esta tesis, el gusto, que se desarrolla en el segundo punto.

Al respecto de este entramado conceptual, un ejemplo detallado y preciso de aplicación se encuentra en el artículo de Meccia y Pozzi, “El gusto es un delator” (2003), en torno a las prácticas culturales de consumo que tienen su origen en los gustos, para reflexionar a partir de varios ejemplos, como fotografías u obras literarias, la forma en que se van construyendo los gustos legítimos. La conclusión a la que llegan estos autores es que, efectivamente, las desigualdades en los gustos delatan las desigualdades sociales y materiales, e incluso las refuerzan.

Debo advertir que Bourdieu propone tales conceptos para analizar algunas cuestiones sobre la sociedad francesa y citadina de los años sesenta y setenta del siglo XX, por lo que tomarlos sin reservas ni matices para la sociedad mexicana y p’urhépecha del siglo XXI sería un error. También coincido con la crítica de Lahire (1999:23) sobre la aplicación del aparato conceptual de Bourdieu de manera irreflexiva e ingenua a casi “cualquier” objeto de investigación en las ciencias sociales, por lo que intento matizar sus conceptos para la parte de la realidad social que toco a lo largo de mi investigación. Aclaro que esta no es una tesis que pretenda discutir a profundidad los planteamientos de Bourdieu, ni mucho menos analizar críticamente sus conceptos. Por ahora sólo puedo echar mano de algunos de ellos que me resultan útiles para abordar el problema respecto al gusto en la indumentaria tradicional tomando en cuenta las críticas y limitaciones que otros autores ya han señalado al respecto (Lahire, 1999, Chevallier y Chauviré, 2010).

---

<sup>9</sup> Las palabras que aparecen en cursivas de aquí en adelante están destacadas de esa manera en las obras consultadas, se respeta por lo tanto su escritura original, con excepción de los términos en p’urhépecha como *xukuparhakua, turisi*, etc.

### 1.3.1 Conceptos básicos: *habitus*, campo y capital

Antes de definir el concepto de gusto desde el pensamiento de Bourdieu, es necesario dejar en claro –aunque sea de manera breve– el aparato conceptual fundamental del autor, pues los conceptos de *habitus*, campo y capital son la base para entender sus ideas sobre el gusto, los consumos culturales y las relaciones de poder que se “juegan” en las distintas arenas de la vida social (campos). Puedo adelantar, sin embargo, que el gusto se va construyendo a partir de factores como la clase social a la que se pertenece, la escolaridad de los padres, los bienes culturales que se consumen, entre otros. Tales factores influyen en el tipo de gusto que se construya y que se manifestará, a su vez, en ciertos consumos culturales, en elecciones y preferencias de unos objetos u obras por sobre otros y en la manera de apreciarlos y calificarlos como vulgares o legítimos. El gusto modela nuestros consumos y prácticas, a la vez que con tales actos nosotros expresamos y difundimos ese gusto propio, considerándolo como el gusto legítimo, ya sea de manera impositiva o negociada.

El primer concepto que retomo es el de *habitus*, el cual es definido por Bourdieu (1979:200-203, 1980:86-87, 2010:14-15 y Chevallier y Chauviré, 2010:107-110) como un conjunto de esquemas condicionados y condicionantes para apreciar, juzgar y ejecutar ciertas prácticas; el *habitus* está determinado por el grupo social al que un individuo o conjunto de ellos pertenecen. No debe confundirse con la noción coloquial de “hábito” como una acción que se realiza cotidiana o repetidamente, ni tampoco con la prenda de vestir.

Las palabras del autor respecto al *habitus* son:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestado sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1980:86).

Entonces, el *habitus* es a la vez estructura estructurada y estructura estructurante, es decir, que el *habitus* es un principio de percepción y de organización del mundo y por ello un

principio enclasante, al mismo tiempo que condiciona y organiza las prácticas y su percepción. Continúa explicando el autor que “Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)– donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (Bourdieu, 1979:200). En relación con el gusto, basta por ahora destacar la doble caracterización del *habitus*, como esquema de percepción y organización y como motor de prácticas, sean de producción, de circulación o de consumo de bienes culturales, económicos o simbólicos.

El *habitus* es, además, “lo social incorporado” (Gutiérrez, en Bourdieu, 2010:15). El *habitus* se in-corpora, es decir, que los esquemas de percepción y ordenamiento del mundo, esa exterioridad, se introducen en el cuerpo físico, y que a su vez producen prácticas corporales acorde a ese *habitus* específico como una manera de caminar, una forma de hablar o cierto modo de vestir el cuerpo. El *habitus* es la “*interiorización de la exterioridad*” (Bourdieu, 1980:95) y, con ello, el autor logra superar la dicotomía entre subjetivismo y objetivismo (Chevallier y Chauviré, 2010:39), lo objetivo se incorpora a lo subjetivo, y lo subjetivo se expresa en lo objetivo.

Parte de las críticas al pensamiento bourdieuano son precisamente en torno al concepto de *habitus* pues, según señalan Chevallier y Chauviré (2010:109), este concepto fue malentendido por algunos intelectuales y por ello lo consideraron como un determinismo por parte de Bourdieu, a lo que el sociólogo respondió que *habitus* no era igual a destino, ni mucho menos un proceso mecanicista de condicionamiento social. También destacan el “margen de juego” que concede Bourdieu al *habitus*, pues éste tolera cierto grado de improvisación y de creatividad por parte de los agentes, pero conserva de manera general sus regularidades en cuanto a conductas y prácticas (Chevallier y Chauviré, 2010:109). Según Chevallier y Chauviré, el concepto de *habitus*, si bien no es inmune y resistente a todas las críticas, tampoco es aplicable a todo tipo de investigaciones u objetos en las ciencias sociales; es especialmente compatible con el estudio de juegos o prácticas colectivas en las que se requiera una competencia técnica adquirida, es decir, en donde se ponga en marcha ese conjunto de esquemas predispuestos para funcionar en conjunto o

equipo con criterios compartidos, aunque haya espacio para la creatividad e improvisación, por ejemplo una orquesta o un equipo deportivo (Chevallier y Chauviré, 2010:109-110).

En esta tesis no es mi asunto aplicar el concepto de *habitus* como concepto central, pero sí es necesario tenerlo en mente y comprenderlo de manera suficiente para entender cómo en el juego por el gusto en la indumentaria tradicional p'urhépecha compiten dos gustos distintos: el de los jurados en el concurso de indumentaria y el de las jóvenes que se esmeran en su vestido y arreglo para la fiesta en Comachuén, configurados a su vez de tal manera de acuerdo con los *habitus* de los agentes que pertenecen a cada campo.

El segundo concepto que es necesario abordar es el de campo, que puede ser entendido como un sistema de posiciones (de los individuos o grupos) y sus relaciones objetivas (Bourdieu, 2010). Los distintos campos sociales (como el económico, el cultural, el político, entre otros) pueden definirse como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias (Gutiérrez, en Bourdieu, 2010:11). En esta definición destaca la concepción de los campos como espacios de juego; el juego es entonces una de las características de los campos.

Cada campo se define por las posiciones objetivas de los agentes que lo integran y estructuran y por el capital específico que “se juega en cada campo”. Así, los campos son “mercados para capitales específicos en los cuales los agentes piensan y en función de los cuales actúan, por y para sus propios recursos en las diferentes variantes del capital” (Chevallier y Chauviré, 2010:30). En cada campo siempre hay una distribución desigual del capital en juego, por lo tanto, los agentes “jugadores” llevarán a cabo un tipo de lucha en la que competirán por apropiarse del capital específico del campo, sea cultural, simbólico, económico o político.

Los agentes que poseen el codiciado capital tienden a la ortodoxia en el juego, mientras que los agentes menos favorecidos con respecto al capital específico jugado en el campo suelen inclinarse por estrategias de herejía (Gutiérrez, en Bourdieu, 2010:12). Los agentes más favorecidos con la posesión o control del capital en disputa son más estrictos con respecto a las reglas del juego, en contraste con los menos favorecidos, quienes luchan por transformar la estructura del juego. Al aplicar esta idea a los juegos en torno al gusto

legítimo en la indumentaria tradicional puedo observar que, para el caso del concurso de indumentaria, los poseedores del capital cultural y académico que constituyen los expertos son quienes exigen un apego mayor a los criterios de “lo tradicional”, en comparación con los participantes que son quienes en la vida cotidiana hacen y visten sus trajes.

Respecto al capital, hay que señalar que con él se marca una ruptura con el pensamiento económico clásico (Bourdieu, 1980:180), y se puede prestar a confusiones en torno a lo que Bourdieu propone sobre el capital. El autor distingue tres clases de capital además del económico: el social, el simbólico y el cultural (Chevallier y Chauviré, 2010:27), de los cuales hay además otras subdivisiones, por ejemplo, del capital cultural se desprenden, a su vez, el capital literario y el capital científico (Bourdieu, 1979:92). Estos distintos tipos de capital se refieren a recursos de géneros diferentes que despiertan interés y que están distribuidos de manera desigual entre los distintos agentes posicionados en el respectivo campo de acuerdo con el capital que está en juego.

Por ello, en cada campo siempre hay una lucha, un juego de fuerza, por apropiarse del capital disponible; ese capital, dependiendo de la cantidad que se posea, ubica a los agentes en posiciones determinadas en el campo con lo que se genera una estructura que obedece a la distribución del capital específico del campo. Esa estructura de distribución puede ser defendida para mantenerse como está en un momento temporal y espacial por los más beneficiados de ella, o sea, las clases dominantes, mientras que las clases dominadas suelen impugnar la estructura que genera su condición de dominados, aunque muchas veces ese orden estructural es visto como “natural”, como un “deber ser” que no se cuestiona y mucho menos se intenta subvertir.

Hay muchos otros conceptos elaborados por Bourdieu de los que puede hablarse y continuar con la exposición de cada uno, sin embargo, para los objetivos de esta investigación es suficiente con lo señalado en los párrafos anteriores para poder pasar al desarrollo del concepto central: el gusto desde el planteamiento del autor. Los conceptos brevemente tratados arriba servirán de “alfabetización” para introducirnos en las ideas sobre el gusto en el siguiente apartado.

### 1.3.2 El concepto de gusto desde la propuesta de Pierre Bourdieu

La obra donde Pierre Bourdieu trata ampliamente su teoría del gusto es *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, publicada en francés en 1979; en ella el autor emplea una metodología compleja en la que combina encuestas minuciosas, materiales hemerográficos y bibliográficos, estadísticas y observaciones etnográficas, para argumentar y desarrollar una crítica teórica y social en torno al gusto y su acción enclásante.<sup>10</sup> Recientemente, en 2010, fue publicada una selección de once artículos inéditos en español compilados en el libro *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, donde se desarrollan cada uno de los elementos del mercado de bienes culturales: producción y consumo.

Según Bourdieu, hay tres universos básicos del gusto que serían: el gusto “legítimo”, el gusto “medio” y el gusto “popular” (Bourdieu, 1979:19). Cada uno de éstos se relaciona a su vez con la clase social a la que pertenecen los agentes sociales (grupos, instituciones, individuos) que producen y consumen las obras culturales propias de cada uno de los “gustos”. Si bien no es determinante la clase social a la que se pertenece para consumir ciertos productos culturales, sí puede hablarse de una tendencia a preferir los objetos u obras de la clase en la que se sitúan. Además de la clase social, como el lugar que se ocupa objetivamente en la sociedad, también influyen de manera considerable el capital cultural, el capital económico y el capital simbólico que se posean.

En un modo gráfico, puede decirse que el gusto legítimo está por encima del gusto popular, y que pueden caracterizarse de acuerdo con la preferencia que le dan a dos aspectos básicos: la forma y la función. Mientras que el gusto legítimo privilegia la forma de los productos culturales –sobre todo de las obras de arte– y menosprecia la función, en el caso del gusto popular sucede lo contrario, pues éste se rige según Bourdieu (1979:208, 236) por las necesidades, lo que lo lleva a dar preferencia al aspecto funcional sobre el formal.

---

<sup>10</sup> En la edición española traducida por Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (2012), la traductora señala en nota al pie (p. 18) que, dada la imposibilidad de traducir los términos en francés *classer*, *classante* y *classeur* literalmente como “clasificar”, etc., pues sería simplificar el sentido en que el autor los emplea a lo largo de la obra en relación con las clases sociales, prefiere utilizar los neologismos como “enclasar”, “enclásante” y “enclásador”.

El gusto –señala Bourdieu–, identifica y distingue, marca distinciones con respecto a unos y semejanzas con otros, por ello “(...) toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás” (Bourdieu, 1979:63), así, mediante las elecciones y prácticas que obedecen a un gusto específico, condicionado y aprendido en el seno de la clase en la que se desenvuelven los agentes sociales, se marcan contrastes y fronteras sociales. Se llevan a cabo adscripciones y reconocimientos como parte de un grupo, y segregaciones y exclusiones de los que no comparten las mismas condiciones, es decir, de aquellos que “no tienen los mismos gustos”.

Y continúa definiendo al gusto de la siguiente manera:

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que cuando tienen que justificarse, se afirman de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son ante todo disgustos, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (“es como para vomitar”) para los otros gustos, los gustos de los otros (Bourdieu, 1979:63).

En cuestión de gustos, pareciera ser que sólo el propio gusto o el gusto del grupo al que se pertenece es el válido; mientras que los gustos de los otros sólo son valorados para contrastarlos con el gusto propio y evidenciar así la legitimidad de las percepciones y apreciaciones, que posteriormente se expresan a través de prácticas concretas de elecciones y consumo de bienes culturales específicos que devienen signos de distinción. Estos signos de distinción pueden ser calificados y percibidos como “distinguidos” o “vulgares”, según estén más cerca o más lejos de lo que en cierto campo y en cierta época se defina como característico del gusto legítimo.

Entonces,

El gusto hace a las diferencias inscritas en el *orden físico* de los cuerpos penetrar en el *orden simbólico* de las distinciones significantes. Transforma unas prácticas objetivamente enclasadadas, en las que una condición se significa a sí misma (por su propia mediación), en prácticas enclasantas, es decir, en expresión simbólica de la posición de clase, por el hecho de percibir las en sus relaciones mutuas y con arreglo a unos esquemas de enclasmamiento sociales (Bourdieu, 1979:204).



Siguiendo esta idea, se entiende que los esquemas de precepción, apreciación y apropiación que conforman el gusto convierten las prácticas propias de una clase en expresiones prácticas y simbólicas de su lugar en la jerarquía social. Por ejemplo, en relación con la investigación que aquí se desarrolla, una elección –aparentemente– “tan simple” como elegir qué conjunto de prendas usar para una fiesta o para un concurso, que responde a un gusto propio del *habitus* del grupo al que se pertenece, está condicionada de manera efectiva por el gusto que se ha construido socialmente y a la vez pone en evidencia ante los demás la clase o el grupo social y étnico al que se pertenece, incluso a las fracciones o segmentos del mismo. En el caso de la indumentaria tradicional, el traje no sólo es la expresión práctica y simbólica de un gusto propio del grupo p’urhépecha o de los “expertos” como autoridades legítimas en el tema, sino también expresa la comunidad o incluso el barrio o gremio del que son parte las mujeres que lo visten.

Otra distinción sobre los tipos de gusto que advierte Bourdieu se refiere al gusto de necesidad y al gusto de lujo, que corresponden a la clase popular, obrera y a la clase alta, burguesa y dominante, respectivamente. Sobre ello, dice el autor que “Es el gusto, *gusto de necesidad* o *gusto de lujo*,<sup>11</sup> y no unos ingresos más o menos fuertes, el que impone las prácticas objetivamente ajustadas a estos recursos. Es el *habitus* el que hace que se tenga lo que gusta porque gusta lo que se tiene” (Bourdieu, 1979:205). Por ello, más allá de la posibilidad económica de adquirir o consumir ciertos bienes, es el gusto propio del *habitus* de clase el que determina las características de los productos consumidos.

Con respecto a la idea anterior y en el caso de la indumentaria p’urhépecha, debo plantear algunos matices sobre el asunto pues en una lectura simplista podría caerse en el error de trasladar la idea respecto al gusto de necesidad a la indumentaria p’urhépecha. Una lectura superficial ubicaría a esta indumentaria como propia de una clase popular y la clasificaría en el gusto de necesidad. Pero considero que para el caso de las elecciones en torno a la indumentaria femenina para las distintas fiestas en Comachuén se observa un gusto de lujo por encima del gusto de necesidad, aunque este último puede manifestarse en las elecciones de la ropa para las labores cotidianas. Así, si bien hay un gusto popular, definido como tal en relación con el sector social en el que se ubica a las culturas indígenas, este gusto

---

<sup>11</sup> En francés, son denominados *goût de nécessité* y *goût de luxe ou de liberté* (Bourdieu, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Les Éditions de Minuit).

popular no siempre responde a la necesidad y a la funcionalidad en el sentido de que sea cómodo, dure mucho tiempo y pueda usarse para muchas cosas.

Por lo que respecta a la indumentaria tradicional p'urhépecha vestida en contextos festivos, planteo que dentro del gusto popular en el que se inscribe ésta tiene un sentido de gusto que tiende hacia el lujo, a privilegiar la forma por la función, aunque efectivamente tenga algunas funciones; además de la función básica de cubrir el cuerpo, tiene la función primordial de distinguir, la cual se relaciona más con el lujo que con la necesidad. A partir de la indumentaria es posible distinguir a las mujeres de una comunidad de las de otras, a las muchachas solteras de las casadas y a las nuevas generaciones que innovan cada fiesta en los diseños, formas y telas de sus trajes con respecto a las mujeres, son estas jóvenes quienes imponen o adaptan algunas tendencias de moda<sup>12</sup> occidental como los tacones o plataformas que a su vez se combinan con las prendas más tradicionales.

En los trajes de cada comunidad hay variaciones en el gusto que se manifiestan en los distintos estilos en los bordados, las diferentes telas que se usan, o los diseños y materiales de los rebozos que se visten, aunque en general se mantiene el uso de las seis prendas básicas: guanengo, nagua blanca, rollo, delantal, fajas y rebozo. Por ejemplo, las muchachas jóvenes, en su condición de señoritas en edad casadera, usan rollos más brillantes y vistosos que los de sus madres o parientes casadas. Este tipo de detalles sólo pueden ser percibidos al afinar la mirada sobre las distinciones marcadas por la indumentaria.

Bourdieu (1979) también señala que los consumos considerados como vulgares se definen así frente a los consumos distinguidos, porque los primeros “(...) son a la vez fáciles y comunes” (Bourdieu, 1979:206), por lo tanto, puede agregarse que los consumos de materiales y prendas para el traje tradicional no son vulgares desde una perspectiva que tome en cuenta la laboriosidad y tiempo invertido en su producción y en el costo monetario de los materiales necesarios para su elaboración, además de la escasez de personas

---

<sup>12</sup> Los detalles, costos de prendas y materiales, la decoración y la elaboración de las prendas que forman el traje tradicional de Comachuén se exponen en el segundo capítulo de la tesis, en el apartado 4.1, referente al contexto festivo de Comachuén.

especializadas en la producción de prendas como el rollo, las naguas, las fajas o los rebozos. Sin embargo, desde una perspectiva que privilegie el gusto por los bienes de la cultura con hegemonía, efectivamente puede considerarse al traje tradicional como un objeto propio de un gusto popular y vulgar, porque no se ajusta a las características valoradas como positivas impuestas desde la clase dominante, burguesa o académica; pero tal juicio sobre la indumentaria tradicional evidenciaría que quien la juzga como vulgar no tiene los conocimientos suficientes sobre la misma, ni sobre su proceso de producción ni sobre su valor en el campo cultural ubicado en el espacio festivo.

En torno al gusto y la fiesta, quiero destacar la importancia de esta última como un espacio y un momento que tiene el poder y la posibilidad de impugnar la cultura legítima impuesta por la clase dominante. Bourdieu contrasta la fiesta y el juego con respecto a los espacios de la cultura dominante, que suelen ser los teatros y los museos, como recintos de la “alta cultura, de la cultura legítima, donde predomina la solemnidad, el distanciamiento y la frialdad” (Bourdieu, 1979:39). Entonces, “(...) el gusto y el sentido de la fiesta, de la libertad de expresión, de la risa abierta, que liberan al poner al mundo social patas arriba, al derribar las convenciones y las conveniencias” (Bourdieu, 1979:40), así, en la fiesta se pueden “tirar” las convenciones más arraigadas. En el caso de esta investigación, puede decirse que en la fiesta se da oportunidad idónea de cuestionar y transgredir mediante prácticas como una variación del traje tradicional p’urhépecha que incorpora elementos considerados como legítimamente tradicionales con elementos ubicados en el ámbito de los objetos “de moda” –que de manera superficial se entienden como opuestos a lo tradicional, pero que en el apartado 1.2 he cuestionado tal oposición– con lo que se transgrede el supuesto orden y *habitus* de clase que incitaría a pensar que no se deben mezclar dos tipos de consumos “propios de gustos diferentes y separados”.

Dado que el gusto depende del *habitus*, y este último depende no sólo de la clase social, sino también de la posesión de cierto capital, los gustos expresados en la indumentaria tradicional pueden resultar muy variados dada la combinación de los distintos factores que intervienen en la construcción de los esquemas de percepción y apreciación que se expresan en prácticas de consumo de bienes culturales y simbólicos. A continuación se retoma el concepto de juego para desarrollar la idea respecto a que la tradición y el gusto “se juegan”

en los contextos del concurso de indumentaria y de las fiestas de Comachuén, relatados en el tercer y cuarto capítulo, respectivamente.

#### 1.4 EL JUEGO POR EL GUSTO INDUMENTARIO EN EL CAMPO CULTURAL P'URHÉPECHA

En este apartado que cierra el capítulo 1 expongo y argumento la idea de que la tradición y el gusto están en juego, o sea, que las definiciones y valoraciones de estos dos aspectos están insertas en una lucha sublimada en forma de juego –concurso o fiesta– sostenida por dos visiones o maneras de entender qué es lo tradicional y cuál es el gusto apreciado en la indumentaria p'urhépecha.

La lucha, o el juego, puede tener un desenlace en distintos escenarios, el de la imposición de una visión sobre otra, el de la negociación entre ambas, la apropiación y resignificación de la visión dominante por parte de la clase dominada, etc. No es mi objetivo aquí predecir qué sucederá a largo plazo con esta lucha por el gusto “tradicional”, pero sí enmarcar y cuestionar las relaciones de dominación y poder que en el transcurso del juego se desarrollan.

Primero comenzaré por apuntar algunas ideas sobre el concepto de juego para posteriormente hablar sobre el juego entre dos visiones –la de las muchachas que elaboran y visten el traje para la fiesta en Comachuén y los “expertos”<sup>13</sup> y participantes del concurso-muestra de indumentaria tradicional de Uruapan-Pátzcuaro– respecto a lo que debe ser valorado y reconocido como el gusto tradicional en la indumentaria de las mujeres p'urhépecha.

---

<sup>13</sup> No todos los miembros del jurado son hombres, al contrario, hay mayoría de mujeres, pero dejo el término “expertos” pues así se denominan en las convocatorias y así los refiere la organizadora del concurso (Soria, 2006, 2013).

#### 1.4.1 Sobre el concepto de juego

La literatura referente al juego es sumamente amplia y resultaría imposible dar cuenta de ella en este apartado, además, no es el asunto central de la investigación exponer el estado de la cuestión de dicho concepto por lo que me remito básicamente a dos perspectivas, una inclusiva y que recupera de manera sintética mucho de lo dicho sobre el concepto de juego desde diversas disciplinas (Vieyra, 2002) y la otra que ve a los campos sociales como espacios de juego (Bourdieu, 2010, 2012).

Para comenzar, me permito citar lo siguiente para vincular la relación entre juego y cultura, pues ese es el tipo de juego que interesa para esta tesis, un juego cultural:

Los sistemas lúdicos más simples son ya representaciones y autorrepresentaciones regladas; los más complejos involucran prácticamente la totalidad de las estructuras sociales y en tal sentido las culturas pueden ser vistas como grandes sistemas lúdicos. En efecto, en el conjunto de agentes, reglas e interacciones lúdicas pueden subsumirse la esfera y el comportamiento económico (...), la esfera y el comportamiento moral (...) y, desde luego, la esfera y el comportamiento estético (Vieyra, 2002:255-256).

Vieyra (2002) retoma la tipología de los juegos de Roger Caillois, quien señala que hay cuatro tipos de juegos: Agón, Alea, Mimicry e Ilinx (Caillois, 1967:41); su clasificación en una u otra categoría depende de si predomina la competencia, el azar, el simulacro o el vértigo, respectivamente.

De acuerdo con los “juegos” propuestos en esta tesis, podría ubicárseles en los del tipo Agón, pues tanto en el concurso –de manera más evidente– como en la fiesta hay un juego de competencia, por ganar, por demostrar que se usa el traje más tradicional, por vestir el traje más vistoso, el más nuevo o el más envidiado o deseado por los demás; en síntesis, quién viste el mejor traje, no sólo en términos de valor monetario, sino el que llama más la atención y que está bien hecho.

Vieyra (2002) destaca el papel fundamental del juego en la cultura, pues éste es la base de aquélla, permite su desarrollo y la generación de estructuras de acción, a la vez que hace posible superar esas estructuras y configurar otros órdenes culturales. En este punto coincide con Bourdieu, quien ve, en las luchas que tienen lugar en los distintos campos sociales, juegos por mantener o transformar el orden establecido, por conservar o subvertir

la distribución del capital en juego y las posiciones objetivas de los agentes participantes de él. Es pues a través del juego que puede abrirse la posibilidad de transformar las relaciones desiguales que se dan en los distintos campos, es una oportunidad para visibilizar las relaciones de dominación y la inequidad en la posesión del capital en juego para cambiar esas condiciones pensadas como “naturales”.

Una de las cualidades del juego, como señala Vieyra (2002), es su capacidad para “burlarse” de las fijezas, por ello, al jugar se abre la puerta de las posibilidades de transformar lo que se tiene por “natural” o como *deber ser*, a través del juego se pueden cuestionar y generar prácticas, acciones, que lleven a modificar las relaciones de poder y dominación existentes. Vieyra sostiene que “el juego es uno de los fundamentos de la cultura no sólo porque genera estructuras estables de acción, sino también porque permite ir constantemente más allá de ellas, porque configura y transfigura los órdenes culturales” (Vieyra, 2002:262). Al jugar no sólo se genera un orden del mundo, además se puede superar ese orden, esa manera de concebir y de actuar en el mundo.

Una perspectiva en torno al juego que resulta interesante y conectada con el contexto de esta investigación es la que propone Elizabeth Araiza (2010) para abordar la relación entre arte, ritual y juego. La autora analiza la fiesta p’urhépecha conocida como *ch’anantskua* o *Corpus* p’urhépecha. A partir de las acciones que tienen lugar en dicha celebración, Araiza plantea que la fiesta puede entenderse como un juego de los oficios, un hacer “como si” se fuese un campesino de mediados del siglo XX, vestido con calzón y camisa de manta y con herramientas como la yunta (Araiza, 2010:134). Como si en la fiesta se representasen imágenes idealizadas de sí mismos en su oficio, como si vivieran en el pasado.

Señala que aparentemente hay una contradicción entre el juego y la seriedad del ritual –en este caso católico– (Araiza, 2010:132), pero a lo largo de su exposición va argumentando que el juego puede ser tomado muy en serio y a la vez permitir manifestaciones lúdicas como risas, parodias o ironías. No hay oposición, pues, entre lo serio y lo lúdico (Araiza, 2010:132), al contrario, en el juego hay una relación de continuidad entre ambos polos y lo aterriza en las fiestas indígenas donde se realizan acciones rituales de manera devota y con toda la fe en el ritual, pero a la vez estas acciones implican burlas risas o situaciones de “devoción burlona”. El mismo término *ch’anantskua* tiene relación con el juego, pues la

palabra viene de *chanani* que es jugar y de *ch'anakua* que es juego y juguete a la vez (Araiza, 2010:138).

Entonces es posible entender la fiesta p'urhépecha en concreto como un juego donde el humor y la risa van de la mano con la seriedad y solemnidad en la misma celebración. Es decir, no se entiende el juego como algo carente de sentido o que no se toma en serio, al contrario, el juego se toma muy en serio, lo bastante como para interesarse en ser parte de él y acatar las reglas acordadas implícita o explícitamente. Jugar conlleva además competir por apoderarse de un capital codiciado, retomando lo dicho con Bourdieu, que repercutirá en varios ámbitos de la vida, ya sea en ascender en la escala social, lograr casarse con un “buen partido”, obtener recursos económicos o demostrar la devoción hacia la virgen haciéndole ropa a su medida o sirviendo en el tempo como *guanancha* o palmera.<sup>14</sup> Como apunta Araiza “en las fiestas purhépecha, la devoción no absorbe y suprime al juego, ni la simulación a la sinceridad o la consagración a la diversión, sino que la continúa, de algún modo la complementa” (Araiza, 2010:139).

Con base en los conceptos e ideas expuestos en las páginas anteriores, la última sección de este capítulo trata de desentrañar la idea acerca de la lucha, como juego, por distinguir y legitimar el gusto referente a la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha.

#### 1.4.2 El gusto en la indumentaria tradicional p'urhépecha. Dos visiones

Propongo tomar como ejemplos para análisis dos juegos en torno a la indumentaria tradicional p'urhépecha de entre la multiplicidad que existen, uno que se da en el espacio del concurso de Uruapan, y el otro en el contexto de la fiesta de Comachuén. En ambos se juega por ganar el reconocimiento, se disputa el capital disponible en cada campo —en forma de premio, estímulo económico o de prestigio social y simbólico— sobre su manera de vestir, la cual es evaluada de acuerdo con el gusto que en cada caso sea el dominante.

---

<sup>14</sup> Las *guananchas* son señoritas que se encargan de cuidar a la virgen, cambiarla, llevarle flores o cargarla en andas por el pueblo en varias comunidades p'urhépecha; el cargo dura un año.

Además, ambos juegos implican la delimitación del espacio en el cual se llevarán a cabo, el espacio del juego, y el acuerdo y aceptación de las reglas por parte de los participantes.

Sobre las reglas puedo adelantar que, para el caso del concurso, éstas son estipuladas de manera explícita en la convocatoria emitida a través de la Secretaría de Cultura, pero también de manera implícita en las relaciones entre el público y las y los participantes y con los jurados. Quienes deciden participar en este juego aceptan que deben exhibir su cuerpo vestido con un tipo de traje especial que de preferencia debe estar elaborado con técnicas antiguas y procesos manuales; aceptan además ser mirados por otros (público y jurado), quienes califican lo que ven; algunos también aceptan cumplir con el espectáculo que el público pide a gritos de “¡vuelta, vuelta!” y, finalmente, aceptan recibir un estímulo económico o premio por su exhibición-muestra.

En el juego de la fiesta de la comunidad, las reglas no se expresan por escrito, es a través del aprendizaje desde la infancia, la observación paciente y las sanciones sociales que se pueden llegar a conocer las reglas que subyacen al juego del gusto y el capital que ahí se disputa. Las sanciones que van orientando la correcta participación en el juego se manifiestan por medio de comentarios sobre lo “mal bordado” que está un delantal o guanengo, sobre lo “feo” que se ve un rollo que se “abre mucho” del plisado o los cuchicheos que se perciben al salir “mal vestida”, por ejemplo si no se colocaron de manera cuidadosa las prendas en el orden y distribución correctas; también puede haber comentarios y burlas si una muchacha trae un “rollo de señora”. Esos mecanismos de risas, burlas o comentarios van orientando sobre lo correcto y lo mal visto, sobre los modos aceptables del vestir y, en concreto, van modelando el gusto desde la niñez.

Las categorías aparentemente opuestas de moda y tradición son entendidas como propias de un *habitus* de clase específico. De manera superficial podría pensarse que la moda es propia de la clase dominante, con alto capital cultural, económico y simbólico, mientras que la indumentaria caracterizada como tradicional se liga de manera automática con las clases populares, dominadas y subordinadas, con menor posesión de capital. Pero estas “correspondencias” dadas como “naturales” y fijas no lo son del todo si las analizamos detenidamente.



Como se señaló en el apartado sobre el gusto, éste está relacionado efectivamente con la clase social, con el *habitus* y la cantidad y cualidad del capital poseído, pero ninguno de estos factores lo determina por sí solo; es a partir de la relación, con múltiples posibilidades, entre todos esos factores, que se construyen los esquemas de apreciación, percepción y expresión en prácticas de consumos culturales, y que puede entenderse la configuración de un gusto específico.

Entonces, no puede afirmarse sin mayor reflexión que la moda es propia de las clases dominantes y que la indumentaria tradicional es, por lo tanto, propia de las clases populares, en este caso indígenas. Es necesario analizar la manera en que se “juega” quién tiene la última palabra respecto al “gusto tradicional” de la indumentaria p’urhépecha y un primer paso para ello es derribar el prejuicio o la preconcepción de que moda y tradición son términos excluyentes, que “tiene que ser o uno o lo otro” porque “no pueden ser los dos simultáneamente”.

Otro aspecto que subrayo es la forma, las estrategias que se emplean en el juego por el gusto en los dos eventos mencionados. En el concurso, por ejemplo, se recurre a unos “expertos” para que juzguen y decidan con base en sus conocimientos sobre el tema y su contacto con las comunidades de origen de los trajes presentados a concurso qué traje corresponde de la mejor manera con lo que sus esquemas de percepción y apreciación les sugieren que es “lo más tradicional”. Al respecto, cabe señalar que, si seguimos las ideas expuestas arriba, esos esquemas de percepción y apreciación (el gusto) de los jurados calificados como expertos no son los mismos que los de los concursantes, puesto que las condiciones de ambos son muy distintas. Entonces, puedo apuntar que los jurados juzgan a partir de sus propios esquemas, desde su gusto –y no puede ser de otra manera–, pues ellos se han formado y han crecido con consumos propios de sus *habitus* y de su capital, por lo tanto, no necesariamente coincide su gusto sobre lo que entienden por tradicional con las manifestaciones de la indumentaria tradicional en un contexto de fiesta o de cotidianeidad.

Por otro lado se encuentran los concursantes, que de igual forma tienen sus propios esquemas de percepción y apreciación con los que han crecido y a partir de los cuales actúan en su vida diaria, y no pueden modificarlos en cuestión de horas sólo para intentar adecuarse a lo que “creen o intuyen” que le gustará a los expertos del jurado –no siempre

coinciden todos los miembros del jurado, también hay luchas por imponer un juicio sobre el de los otros—. Así, en el juego del concurso, el gusto de los expertos es el que se impone sobre el de los concursantes, el gusto que es legitimado es el dictado por los jurados, el cual señala:

Que las prendas reúnan los requisitos de mayor apego a la tradición. Que los materiales que componen cada una de las prendas correspondan al proceso de manufactura tradicional. En los trajes de ceremonias no podrán incluirse telas sintéticas contemporáneas que se usan para vestidos de fiestas actuales. No podrán participar trajes con rollos confeccionados en tela sintética. Los adornos, collares, aretes, listones y cordones deberán ser representativos del uso tradicional indígena (SECUM, 2013).

Para el caso de la fiesta de Comachuén (como un espacio donde está en juego un tipo de capital simbólico: el prestigio social) tenemos unas condiciones distintas. En este contexto, las jerarquías sociales son menos perceptibles o menos claras a simple vista, pero la expresión del gusto en los coloridos y brillantes trajes que se visten contrasta con la opacidad de las posiciones y de la lucha por “ganar” el juego del gusto.

## CAPÍTULO 2

### INDUMENTARIA TRADICIONAL P'URHÉPECHA: TRAJE TRADICIONAL-TRAJE DE MODA. ¿HAY MODA EN LA TRADICIÓN?

En las fuentes que hablan o se refieren a la manera de vestir de las mujeres p'urhépecha se han utilizado indistintamente términos como traje regional michoacano, traje tradicional, atuendo típico, traje típico, *traje de guare*,<sup>15</sup> indumentaria tradicional y categorías locales como *xukuparhakua*, el traje, o se hace referencia con expresiones como vestir o vestirse, por ejemplo, al decir “me voy a vestir” en el contexto de una fiesta u ocasión para usar el traje tradicional, no se refiere solamente a ponerse ropa, sino a vestirse específicamente con la indumentaria tradicional.

Si bien de manera coloquial estas denominaciones pueden ser utilizadas como sinónimos, no significan lo mismo; cada una alude a características y conceptos distintos, además expresan una manera particular de entender ese conjunto de prendas propias de un grupo. El término elegido para referirse al traje usado por las p'urhépecha conlleva una carga valorativa sobre él, puede expresar orgullo, apropiación, exhibición o discriminación. La precisión en la definición de cada una de estas denominaciones aclararía lo que se entiende como tal, así que en los párrafos siguientes expongo algunas definiciones de los términos indumentaria, vestido, vestuario y atuendo. La pregunta que guía este apartado es ¿qué se entiende por traje regional, traje tradicional, *traje de guare*, indumentaria tradicional, atuendos típicos, *xukuparhakua*<sup>16</sup> y trajes típicos?

---

<sup>15</sup> El término *traje de guare* suele usarse por personas que no son p'urhépecha y puedo apreciar que tiene una connotación peyorativa y discriminatoria, si bien puede traducirse como “traje de mujer” puesto que la palabra *uarhí* –que se ha castellanizado como *guare*– es mujer en p'urhépecha. La referencia hacia las mujeres indígenas de la región como “guares” podría equipararse a lo que en el DF son las “Marías” (Arizpe, 1975) como sinónimo de indias, aunque quizá como eufemismo. Estas son algunas de mis conjeturas, pero aún no puedo proponer certeza sobre ello.

<sup>16</sup> Algunos traducen el término p'urhépecha *xukuparhakua* simplemente como ropa, pero en discusiones durante mis clases de p'urhépecha en el departamento de idiomas de la UMSNH y en las sesiones del taller de cultura p'urhépecha en la Facultad de Filosofía he ido aproximándome a que su sentido alude más bien al traje tradicional; pero no se entienda esto como un traje único e individual, sino que se refiere a una categoría más amplia que engloba a ese conjunto de trajes que es la indumentaria, en este caso p'urhépecha. Benjamín Lucas (2006) también apoya esta idea de que *xukuparhakua* no es simplemente ropa, sino que es específicamente el término para aludir a la indumentaria tradicional; esta categoría se discute en la siguiente sección (2.2). En otro momento de mi proceso de investigación espero abordar la relación de los términos *xukuparhakua*-indumentaria y *xukupani*-piel o corteza.

## 2.1 PRECISIONES CONCEPTUALES SOBRE LAS DISTINTAS MANERAS DE NOMBRAR UN TRAJE

Uno de los conceptos clave de esta tesis es el de indumentaria, por lo que es necesario definirlo para distinguirlo de otros términos afines con los que suele confundirse. Si bien estoy tratando un tema que “tiene que ver” con la ropa, con un cierto conjunto de prendas que forman un traje especial, no me refiero ni a un disfraz ni a un uniforme, por ello es importante señalar la particularidad de un traje que es considerado como indumentaria tradicional de un grupo, en este caso el p’urhépecha.

En un primer nivel, puede entenderse a la indumentaria como señalé anteriormente de manera indistinta a la ropa común, al vestido, vestuario, atuendo, uniforme o disfraz. En un segundo nivel, por ejemplo una definición de diccionario general como el de la Real Academia Española, se define como “Indumentario, ria. (De *indumento*). 1. adj. Perteneciente o relativo al vestido. 2. f. Estudio histórico del traje. 3. f. Vestimenta de una persona para adorno o abrigo de su cuerpo” (Diccionario de la Lengua Española).

En la segunda acepción de la definición anterior es en la que se distingue a la indumentaria de cualquier otro tipo de ropa o vestido al hacer referencia a un enfoque histórico de los trajes; quizá por ello existen varios museos de indumentaria, en los cuales se destacan las transformaciones que han tenido las prendas a lo largo del tiempo. La conexión del concepto indumentaria con una visión histórica de los trajes me hace pensar que por ello se entiende de manera superficial que un traje nombrado como “indumentaria tradicional” es un objeto del pasado, fijo en algún momento atrás de la línea del tiempo, pues la liga con el pasado se fortalece ya que ambos términos de por sí llevan implícita una referencia a lo antiguo. En las otras dos definiciones se sigue tomando como sinónimos indumentaria, vestido y vestimenta.

Herón Pérez (1993) ubica dos acepciones sobre el concepto de indumentaria; encuentra que el probable origen de la palabra proviene del latín *indumentum*, el cual hacía referencia a “cualquier objeto que sirviera para cubrirse, para vestir –*induere* en latín–” (Pérez, 1993:479). De acuerdo con el rastreo que lleva a cabo este autor, la primera vez que aparece el término indumentaria en español es en la edición de 1884 del diccionario de la

Real Academia Española, con la definición señalada anteriormente como “estudio de los trajes antiguos” (Pérez, 1993:480); el cambio en el significado del concepto se da en 1925, cuando aparece definido con el sentido que actualmente tiene y con el que se utiliza en esta tesis, como: “vestido, en sentido colectivo” (Pérez, 1993:480).

En las acepciones citadas del DRAE en párrafos anteriores, esta última definición sobre el sentido colectivo de la indumentaria no aparece, en cambio, se hace referencia a la “vestimenta de una persona”, es decir, se diluye de nuevo su sentido colectivo. No es objeto de mi investigación indagar el porqué de los cambios en las definiciones del término, baste decir que en este trabajo se usa el término indumentaria en el sentido de un tipo de vestido compartido por un grupo, por una colectividad.

En un tercer nivel, ya más especializado y enfocado en los matices entre los términos emparentados como los mencionados, la definición de Roland Barthes sigue teniendo vigencia, pues el semiólogo francés define el vestido, la indumentaria y el vestuario en analogía al lenguaje, lengua y habla<sup>17</sup> respectivamente; idea que a su vez retoma de la distinción que F. Saussure hace de estas tres categorías, y que Tubetskoy esboza después en relación con el vestido. Entonces la indumentaria es “(...) una realidad institucional, esencialmente social, independiente del individuo y que es la reserva sistemática, normativa, de donde extrae [el individuo] su propia forma de vestir” (Barthes, 1967:354). La indumentaria es una estructura, reglamentada y social, es el sistema, mientras que el vestuario es el acto individual, donde los sujetos “eligen” la forma en que ponen en práctica la indumentaria de su esfera cultural. El carácter normativo de la indumentaria es fundamental, pues a pesar de que cada sujeto pueda vestirse de la manera que quiera, debe respetar ciertas reglas sobre cómo, dónde y cuándo usar las prendas que conforman la indumentaria del grupo social al que pertenece. La libertad individual para vestir está enmarcada por ciertas normas fundamentales. Esta distinción entre ambos términos se liga con el debate en torno a si la indumentaria está totalmente determinada por normas sociales

---

<sup>17</sup> Los términos que Barthes empleó en el original en francés entre 1957 y 1967, es decir, entre el ensayo sobre *Historia y sociología del vestido* y la redacción final del *sistema de la moda son costume / habillement / vêtement* para indumentaria, vestuario y vestido respectivamente. Entre los dos escritos mencionados, Barthes cambia el término de *costume* por el de *vêtement* para referirse a la forma institucionalizada del vestir. Esta aclaración aparece como nota del traductor Carles Roche en la edición española del 2003 de *El sistema de la Moda y otros* escritos en Paidós. En esta tesis yo conservo el término *costume*-indumentaria para referirme a esa dimensión social e institucional del vestido como sistema, no como objeto.

inmutables o si puede haber espacio para el ejercicio de la agencia de los sujetos, en tanto que puedan decidir sobre qué elementos de su sistema indumentario eligen usar y sobre la introducción de elementos ajenos a sus trajes.

Antes de iniciar la discusión sobre las mutuas influencias entre indumentaria y vestuario, entre el plano institucionalizado y el plano individual del vestido, quiero exponer una definición más de indumentaria, pues me es necesario remarcar la importancia de su dimensión social frente a la individual; no pretendo, sin embargo, caer en el determinismo de lo social que mucho se ha criticado al estructuralismo, pero tampoco coincido con las visiones totalmente subjetivistas que entienden el vestir como un acto totalmente individual y como expresión de la personalidad y estado de ánimo de una persona, sin mayor relación con la sociedad en que vive (Squicciarino, 1986 y Flügel, citado en Puente-Herrera, 2011). Para Deslandres los trajes “son esos objetos que sirven para cubrir el cuerpo humano, cuyo conjunto constituye la indumentaria, o sea, la apariencia exterior reglamentada por la costumbre” (Deslandres, 1998:23). En esta definición resalta la referencia hacia la costumbre como el elemento legitimador de la reglamentación vestimentaria, por lo tanto, la indumentaria tiene una estrecha relación con la costumbre, y ésta a su vez con la tradición.

Este vínculo entre indumentaria y costumbre es explícito en los términos en inglés e italiano, que son sumamente parecidos. En inglés se nombra *costume* a la indumentaria y *custom* a la costumbre; mientras que en italiano la palabra *abito* puede referirse a una prenda, a la indumentaria de una región o tradición y a un hábito, en el sentido de una acción que se realiza constantemente. Deslandres (1998) compara también los términos en francés que son *costume* y *coutume*. Si bien lingüísticamente ambos términos pueden tener vínculos, no intento mostrar con ello un determinismo o una conexión obligatoria, pues en español no la tienen. Considero que es útil tener en mente ese parentesco lingüístico entre ambos conceptos en algunas lenguas, pues permite construir otro puente que conecta a los términos de indumentaria y tradición o un enfoque histórico que señalé antes. Con ello no quiero expresar que la indumentaria sea algo “del pasado”, sino que está en relación con el pasado pero que se realiza en el presente; intento exponer la liga entre pasado y presente que se manifiesta en la indumentaria, si bien ésta no surge en su forma actual de la nada,

pues tiene un origen, un “antes” que se ha modificado para ser lo que es “ahora”. Recuerdo que no debe confundirse lo que era con lo que es.

Pero vestuario e indumentaria no son excluyentes, sino que entre ellos “(...) hay un movimiento incesante, un intercambio dialéctico que se ha llegado a definir, a propósito de lengua y habla, como una auténtica praxis (...) evidentemente, lo más importante es la transición del vestuario a la indumentaria” (Barthes, 1957:356). Con ello, quiero decir que si bien el vestuario está enmarcado por la indumentaria del grupo al que se pertenece, también los pequeños cambios y detalles que brotan de la creatividad individual pueden llegar a ser tan influyentes que se incluyan o adopten como propios y legítimos de la indumentaria. Asimismo, me apoyo en esta exposición en Barthes para insistir en que la indumentaria –ya sea tradicional, de moda, burguesa o popular– no es una institución o un conjunto de objetos fijos e inmutables, sino que está en constante “juego” con la creatividad individual y con negociaciones sociales sobre lo que se acepta, se rechaza o se apropia. La indumentaria está en un proceso continuo de transformación, a menos que se encuentre ya en un museo como objeto de exhibición, y aun en ese contexto podría haber ciertos cambios en ella.

De acuerdo con lo anterior, considero que para el asunto de la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha no se deben excluir, negar o descalificar sin una reflexión seria los ejemplos de innovaciones en las prendas y complementos del traje tradicional que las jóvenes, sobre todo, están introduciendo constantemente. En el caso del Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos los jurados tienen criterios rígidos sobre el asunto de las innovaciones en el traje y no aceptan como ganador a un traje que no se apege a lo que ellos consideran “tradicional” que, como expondré en el capítulo 3, tiene mucha relación con la liga entre tradición y pasado remoto e inmemorial que discutí antes. Respecto a las variaciones de los trajes actuales, considero que estos hechos de vestuario individuales que cada muchacha configura para sí y para presentar su imagen ante los demás en la fiesta del pueblo o en una ceremonia familiar pueden llegar a gozar de tal aceptación en la comunidad que dentro de un tiempo posiblemente se introduzcan en las normativas de indumentaria. Por ahora sólo menciono este ejemplo de manera breve, pero

abundará un poco más sobre ello en el apartado sobre indumentaria y el contexto festivo de Comachuén (4.1).

En Michoacán se nombraba desde las instituciones gubernamentales como traje regional<sup>18</sup> a la indumentaria tradicional de los grupos indígenas (Soria, 2006 y Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán, 1986), de acuerdo con una visión centrada en estereotipos culturales (Pérez, 2007) que creía definir “lo típico” de una región específica, y también a nivel nacional, como “lo mexicano”. La construcción de estereotipos culturales como la china poblana o la tehuana estudiados por Ricardo Pérez Monfort (2007) se sustenta en gran parte en la imagen que estas mujeres prototípicas muestran a través de su llamado atuendo o traje típico. Entonces, hay un *deber ser* que lleva a su vez a un *deber vestir* específico, es decir, a usar ciertas prendas y no otras, pues son las “típicas” del traje de china poblana o de tehuana; el traje debe ser de tal manera que no admita alteraciones pues deja de ser característico y definitorio del estereotipo que pretende mostrar. Con la fijación de estereotipos se pierde de vista el proceso histórico por el que han pasado esos objetos y personajes para llegar a ser de la manera en que son al momento de postularlos como “lo típico” de tal o cual lugar, cultura o grupo étnico.

Con base en lo anterior, coincido con la afirmación de Amalia Ramírez (2012) acerca de que no hay traje típico de Michoacán pues, en primer lugar, la sociedad michoacana no es una sociedad homogénea sino multicultural. Por ello considero que es más preciso y adecuado hablar en términos de indumentaria tradicional, que no se generaliza hasta el nivel estatal, sino que tiene sus límites, en este caso, yo me enfoco solamente en la indumentaria tradicional de las mujeres p’urhépecha, que si bien tiene sus variantes regionales o locales, de manera general contempla más o menos las mismas prendas y el mismo orden de colocación. En seguida enmarco algunas ideas y características en torno al concepto de *xukuparhaku*, equiparable al de indumentaria tradicional.

---

<sup>18</sup> Respecto a los términos de traje típico, traje regional o traje michoacano, cabe señalar que actualmente han perdido popularidad y ya no es tan común escuchar estos nombres para referirse a la indumentaria particular de un grupo, en este caso el p’urhépecha, pero aún en los años ochenta del siglo pasado eran de uso generalizado. Ahora quizá sólo en el lenguaje coloquial de los turistas o de algunos profesores en el contexto de un acto cívico o montaje de un “bailable” o “danza folklórica” puede que se empleen tales términos homogeneizadores y exaltadores de esencias supuestamente fijas e inmemoriales.



Entonces, de manera breve, puedo decir que la indumentaria, al ser una dimensión social e institucionalizada del vestir, se define además como tradicional, no por ser a la usanza “antigua” o del “pasado”, sino porque se considera como una tradición. El vestir con ciertas prendas es una práctica tradicional que implica a su vez un conocimiento sobre los elementos del traje y la cultura en que tiene lugar, así como una voluntad de hacerlo y continuar con tal práctica y con la transmisión de la tradición indumentaria de su cultura.

La tradición es entendida aquí como un proceso de transmisión de la cultura (Herrejón, 1994) que tiene lugar en el presente, pero que se relaciona con el pasado y ve hacia el futuro (Ramírez, 2000), no como un objeto fosilizado o antiguo. Por ello la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha no es sólo el traje que se usaba hace años, sino la variedad de trajes que se usan actualmente y que son reconocidos por las mujeres que los visten como tales.

## 2.2 *XUKUPARHAKUA*. La categoría local para designar la indumentaria tradicional p'urhépecha

La *xukuparhakua* no es sólo ropa (Lucas, 2006) sino que guarda una relación con los ámbitos social y tradicional, por lo cual es una manifestación colectiva de la tradición. Lucas (2006) advierte que hay dos concepciones erróneas en torno a la indumentaria tradicional de los grupos indígenas. La primera es la que presupone que hay un “traje típico” que comparten los “indios” formado por un conjunto de prendas más o menos estandarizadas: calzón y camisa de manta con gabán para los hombres, y enaguas, rebozo, guanengo y delantal para las mujeres. La segunda suposición es que el traje indígena está atado al pasado, pues “se piensa que para que algo sea tradicional tiene que ser ‘lo de antes’, lo antiguo, como si lo indígena fuera estático e inamovible” (Lucas, 2006:60).

Esta última idea remite a la discusión sobre el tiempo de la tradición respecto a la concepción errónea de la tradición como algo del pasado. Para el caso de la indumentaria tradicional indígena –en esta investigación, la p'urhépecha específicamente– es recurrente este problema pues en la cotidianidad se sigue asociando –sin una reflexión profunda– el

carácter tradicional del traje p'urhépecha actual con reminiscencias al pasado prehispánico y con generaciones pasadas. Por ello, Lucas sostiene que la indumentaria tradicional “no es lo que se usaba y ya no se usa, sino lo que socialmente hoy es aceptado, permanece y se considera digno de entregar a la siguiente generación” (Lucas, 2006:61) y sugiere que es necesario marcar la diferencia entre traje antiguo y traje tradicional, para evitar malentendidos. Entonces, la *xukuparhakua* no es exactamente lo que usaban las abuelas, sino también lo que en la actualidad visten las jóvenes en las fiestas de sus comunidades y que cuenta con el respaldo del grupo para ser considerado como algo aceptable y merecedor de seguir siendo transmitido.

La indumentaria tradicional p'urhépecha debe entenderse más allá de una mirada que la concibe como algo fijo y esencialista, pues es una tradición viva que se renueva y nutre de distintos elementos, tanto de la propia cultura como de elementos ajenos que son adaptados, asimilados o impuestos a través de las relaciones interculturales. Las fuentes históricas sustentan la evidencia del cambio a lo largo de los siglos de la indumentaria del pueblo p'urhépecha; ya sea por decisión al interior del grupo, por imposición colonial a través de leyes suntuarias específicas para cada estrato social novohispano o por flujos comerciales que traen nuevos productos e ideas.

### 2.2.1 Breves aspectos históricos de la indumentaria p'urhépecha

Carlos García Mora (2013) realizó una investigación pionera en la que rastrea las *Evidencias históricas de la indumentaria p'urhépecha* para ir mostrando los cambios en el traje p'urhépecha desde época prehispánica hasta las últimas décadas del siglo XX. Sus fuentes son archivos fotográficos (como el de Carl Lumholtz), láminas de la *Relación de Michoacán*<sup>19</sup> así como sus propias entrevistas y materiales fotográficos recopilados a través de años de trabajo de campo en la región de la sierra p'urhépecha.

---

<sup>19</sup> La *Relación de Michoacán* es un documento manuscrito, con láminas de ilustraciones y texto, atribuido a Fray Jerónimo de Alcalá y que lleva por título original *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacan hecha al ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad*, con fecha de elaboración alrededor de 1540, se

García hace referencia a la enorme diferencia que hay entre el traje tarasco,<sup>20</sup> como nombra la indumentaria que usaban los p'urhépecha antes de la invasión española, y el traje p'urhépecha, categoría con la cual alude a la indumentaria colonial y actual. Además, destaca la función de la indumentaria como un elemento de identificación con una unidad corporativa específica, que marcaba la adscripción de quien la usaba como miembro de una república de naturales (García, 2013:7). También señala la marcada estratificación social observable a partir de la ropa, por lo que el traje antiguo de las clases bajas era sumamente sencillo y rudimentario, mientras que el de los principales era vistoso y rico en adornos.

A este respecto, García (2013) destaca la indumentaria de las mujeres de las clases más bajas, quienes son representadas en las láminas de *La Relación* vestidas simplemente con un enredo que les cubría la parte inferior del cuerpo, a manera de falda corta, dejando la parte superior al descubierto; las mujeres de clases superiores, visten una falda sencilla, pero agregan una prenda superior “(...) semejante a un rebozo corto” (García, 2013:10). El uso de calzado, huaraches, era exclusivo de los principales, por lo que el común de la población andaba con los pies descalzos, tanto hombres como mujeres.

Esta indumentaria se transformó con el choque cultural que implicó la invasión española, no sólo por la llegada de nuevas ideas y materiales para la confección de prendas de vestir, sino por la evangelización de los indígenas americanos, lo cual llevó a los nativos a usar ropas que cubrieran más su desnudez, pues la concepción del cuerpo se modificó. El pudor y la “vergüenza” sobre el cuerpo desnudo fueron insertados en la moral indígena (García, 2013), por lo que para las mujeres se desarrollaron prendas como el guanengo, que cubrió la parte superior del cuerpo, principalmente los senos de las mujeres; el rollo, que sustituyó a la falda corta enredada en la cintura; el rebozo y el delantal como complementos que a lo largo del tiempo irían cobrando relevancia como prendas cargadas de elementos

---

encuentra en original en la Biblioteca del Escorial, España. Representa una de las fuentes primeras para conocer la vida y organización de los pobladores de Michoacán antes de la conquista española.

<sup>20</sup> Esta clasificación, con el término tarasco para hacer referencia a la población prehispánica y p'urhépecha a partir de la época colonial hasta nuestros días, responde a una discusión académica aún no resuelta en torno al etnónimo adecuado para hacer referencia a este grupo. En esta investigación no se ahonda en el tema puesto que no es el asunto central del trabajo, pero para mayor información véase: Vásquez, León L. (2010), “Purépechas, tarascos o michoaques. Interaccionismo simbólico, etnometodología y cambios semánticos en el étnico” en Vásquez (2010), *Multitud y distopía. Ensayos sobre la nueva condición étnica en Michoacán*. México: UNAM, pp. 17-40.

simbólicos. El rebozo como una “prenda cardinal de la indumentaria p’urhépecha” (Ramírez, 2013) y el delantal como un marcador de identidad comunal “porque es el delantal, mucho más que los *guanengos*, lo que identifica a las mujeres de cada región” (Soria, 2013:18).

La sustitución y homogeneización que sucedieron en la indumentaria desde los primeros años de la colonia son dos aspectos que subraya García (2013), puesto que el traje antiguo fue sustituido por un traje mucho más elaborado y que cubría todo el cuerpo; mientras que la diversidad de trajes que representaba la posición social de cada individuo en el periodo anterior a la conquista fue uniformizada por los colonizadores (Armella, 1993; García, 2013; Lameiras, 1993; Ramírez, 2012), normando un tipo de traje y telas con las que debían vestir los indígenas y las clases bajas, con el objetivo de identificar a cada sujeto como miembro de un grupo étnico determinado o de una clase social.

En el siglo XX, según reconoce García (2013), “la relativa homogeneidad en la indumentaria p’urhépecha que había predominado en los siglos anteriores volvió a diversificarse de manera notable en las comunidades, posiblemente como reflejo de una desintegración comunitaria” (García, 2013:14). Da cuenta también de cómo hubo cambios en el largo del rollo e incluso de la sustitución del mismo por faldas de telas más ligeras, coloridas y comerciales desde los años setenta. Otro cambio importante es que la indumentaria tradicional de manera paulatina dejó de usarse diariamente, salvo por las personas de mayor edad, mientras que las nuevas generaciones fueron reservándola para su uso ceremonial o festivo. A finales del siglo XX, García observa que “la variedad en la indumentaria se había impuesto a la igualdad de antaño” (García, 2013:16). Actualmente, es posible apreciar tal diversidad indumentaria en las distintas comunidades reconocidas como p’urhépecha que, si bien conservan de manera general las mismas prendas básicas de su sistema indumentario, en cada una varía la tela, los colores y estampados, el largo del rollo o de la falda, los ornamentos de la nagua blanca, el ancho y brocado de las fajas, el tipo de rebozo y los accesorios como aretes, collares, listones, etc.

### 2.2.2 La indumentaria p'urhépecha actual

Después de tener este breve marco de referencia sobre cómo era la indumentaria antigua, es posible pasar a las consideraciones sobre el traje tradicional que se viste actualmente en distintas comunidades p'urhépecha y en el marco del Concurso, ahora muestra, de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos, pues en ellas es posible ubicar semejanzas estructurales pero variaciones en cuanto al estilo de las prendas.

Ramírez (2012) se refiere a estas diferencias comunitarias como “cambios menores” y sostiene que puede hablarse de “variables de sustitución” respecto a algunas prendas o materiales de las mismas que se han dado y se realizan actualmente en la indumentaria p'urhépecha (Ramírez, 2012:364). La autora insiste en salir del lugar común en torno al “traje típico”, “traje regional” o “atuendo p'urhépecha”, pues etiquetar algo como típico o característico resulta problemático en principio porque con ello se uniformiza y fija el objeto o asunto en cuestión; al decir que algo es típico se borran las diferencias que existen en sus múltiples variables y se niegan de cierta manera factores como la región, la clase y los flujos culturales que influyen en la variedad de traje.

Sin embargo, aunque no puede hablarse ya de un traje regional michoacano, sí es posible describir de manera general los “componentes tradicionales” (Ramírez, 2012: 366) de los trajes de las mujeres p'urhépecha, teniendo siempre presente su diversidad por comunidad y sus cambios en el tiempo, lo que aquí llamo *variaciones de la indumentaria p'urhépecha*.

Ramírez enlista siete prendas que conforman el traje tradicional: guanengo o blusa, saco o camisa de manga corta, enagua (nagua blanca o fondo), fajas, rollo –también referido como naguas–, delantal y rebozo. Este último elemento es considerado por Ramírez como la prenda más importante del traje de las mujeres p'urhépecha dadas las múltiples funciones que cumple en los planos práctico y simbólico (Ramírez, 2012:366-367).

Dicho conjunto de prendas es nombrado como *xukuparhaku*<sup>21</sup> (Lucas, 2006) la indumentaria propia del grupo p'urhépecha. Cada pieza tiene también un término en su

---

<sup>21</sup> Los términos en p'urhépecha que enlisto aquí son tomados de las fuentes que cito, pero también de mis notas de los cursos de p'urhépecha en el Departamento de Idiomas de la UMSNH, entre 2012 y 2013. La

lengua: *uanengu* (guanengo o blusa), *tajchukua* (nagua blanca o fondo), *jonguarhikua* (faja), *pisikata*, *sirijtakua*, *lane* o *tátsitakua* (rollo, naguas), *tanharikua* (delantal), *k'uaníndikua*, *jójchakua*, *cobijoni* o *atache* (rebozo).

En las siguientes fotografías pueden observarse las variaciones del traje entre dos comunidades de la misma región (Sierra o meseta p'urhépecha) y la manera en que se presenta en el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos, así como los elementos o “prendas básicas” que comparten.



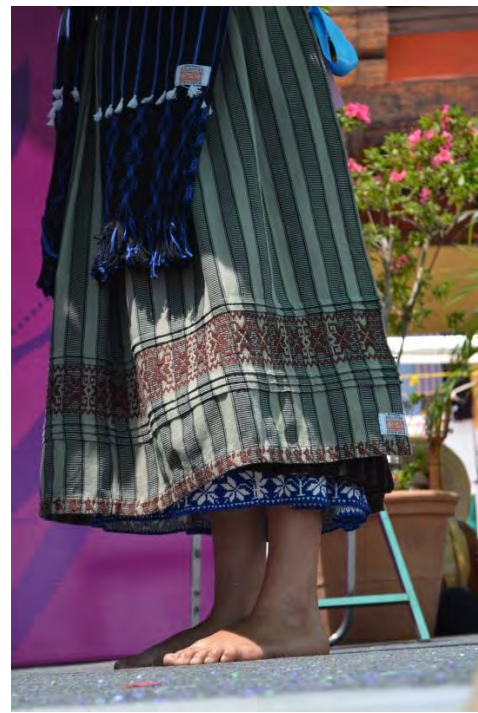
Indumentaria tradicional vestida en Tarecuato, Mpio. Santiago Tangamandapio, Mich. (Vista anterior y posterior, Foto: Martha González, 2013)

---

forma de escribir las palabras aún no tiene un consenso, depende del alfabeto que se use, ya sea el de la SEP o el de la UMSNH, por lo que puede ser que el lector encuentre estos mismos términos escritos de manera un poco distinta si los busca en diccionarios; incluso entre las fuentes que aquí utilizo hay variantes gráficas en las palabras, no ahondo demasiado en ello pues esta no es una investigación lingüística.



Indumentaria tradicional vestida en Comachuén, Mpio. Nahuatzen, Mich.  
(Vista anterior y posterior, Foto: Martha González, 2014)



Traje Ceremonial de Angahuan exhibido en el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos, Uruapan, Michoacán.  
(Vista anterior y detalle, foto: Martha González, 2013)

En las fotografías de la página anterior es posible ubicar las prendas señaladas como un aspecto común en los trajes de las dos comunidades. Pero también resaltan los “estilos” y gustos propios de cada comunidad que hacen que, aun siendo las mismas prendas, el traje se vea muy distinto a simple vista. Puedo adelantar aquí que esto evidencia gustos distintos

entre las mujeres de cada comunidad, y que si bien la indumentaria tradicional sirve para expresar una identidad étnica sólida, también tiene la función de marcar diferencias comunitarias, los trajes y la moda tienen la doble función de identificar y distinguir (Simmel, 1905; Bourdieu, 1979; Hendrickson, 1995), de marcar la pertenencia a un grupo y señalar la distancia que se guarda de los otros. Las variaciones en la indumentaria son expresiones del gusto que predomine en cierta época o lugar. Pero los esquemas de percepción y apreciación que modelan un tipo de gusto no son estáticos, sino que se están adecuando y modificando constantemente.

Las ocasiones en las que se viste la indumentaria son muy importantes, además del proceso de producción, circulación y consumo de las prendas que conforman los trajes tradicionales. Para el caso de indumentaria p'urhépecha, su uso puede observarse con mayor fuerza en las distintas fiestas y ceremonias de las comunidades. Los trajes tradicionales se visten en días de fiesta, ya sea la fiesta patronal del pueblo, el *Corpus*, la Semana Santa o las fiestas navideñas. La fiesta del *Corpus*, por ejemplo, es una de las ocasiones en las que es posible observar en todo su esplendor los trajes de la comunidad donde se celebra y de las comunidades que la visitan para vender o comprar productos de la región, o ver a los parientes y disfrutar de un churipo y corundas. Esta fiesta no tiene una fecha específica, cada año cambia, dependiendo del día que toque en el calendario católico el Jueves de *Corpus*, y de ahí se va rolando entre distintos pueblos a lo largo del año. Así, es posible pues encontrar cada fin de semana un *Corpus* en diferente pueblo, se puede seguir la fiesta por cada comunidad y tener un itinerario completo por meses.

Retomando las fotografías mostradas, quiero hacer notar que a pesar de ser las mismas prendas, el mismo sistema indumentario, visualmente y estéticamente los trajes parecen muy distintos. Los contrastes de colores vivos para el de Tarecuato, los brillos destellantes y los guanengos con bordados de hadas en el de Comachuén y la sobriedad y opacidad del de Angahuan presentado en el concurso –cabe destacar que no está en el contexto de uso festivo, sino en un evento que exhibe ante un público y un jurado que juzga y califica el traje, algo similar a un desfile de moda pero con indumentaria indígena tradicional.

Para analizar e interpretar estas manifestaciones actuales de los trajes considero que ya no es suficiente recurrir únicamente al proceso de producción de los textiles de las prendas,



por caso la elaboración del rollo de paño de lana en telar de cintura, con técnicas de producción artesanal y tintes naturales, o el tejido de la manta del guanengo y sus diseños bordados que remiten a animales o flores de la región, o la cosmovisión del pueblo p'urhépecha. Ahora tales bordados tradicionales han sido sustituidos por las hadas, los ángeles y algunos gatos o patos, como en el caso de Comachuén. El rollo se usa de telas sintéticas como el terciopelo o la organza bordada, con aplicaciones de hilos metálicos y lentejuelas, que obviamente no se elaboran de manera artesanal. Los rollos con lentejuelas suelen comprarse a las mujeres de Turícuaro, Capacuaro o Arantepacua donde se elaboran, mientras que los rollos de paño de colores, que ahora están sustituyendo a los de Turícuaro, son traídos de Santa Fe de la Laguna, aunque es preferible desplazarse hasta dicha comunidad para poder medírselos antes de comprarlos y elegir el color deseado, de lo contrario hay que atenerse a las opciones que hay en los escasos locales donde han traído rollos para vender. Además, hace aproximadamente dos años hubo una tendencia a ir ajustando las prendas al cuerpo, observable en los delantales y en los guanengos que se están plisando de forma que quede “chinito”, como “con elástico” y se ajusten a las caderas y cintura de las jóvenes. Pero esta tendencia no gozó de la aprobación y apropiación generalizada de las muchachas de Comachuén, no les gustó, pues al ser pegada al cuerpo marcaba las formas redondas y abultadas del abdomen y ese efecto visual no tuvo mucha aceptación.

El estereotipo de mujer indígena con dos trenzas, vestida con prendas de algodón y lana elaboradas localmente y descalza o con guaraches en definitiva no aplica para las manifestaciones actuales de la indumentaria p'urhépecha. Por lo contrario, puede observarse cómo los zapatos de tacón y plataforma son un elemento importante en el traje (4.1 y 4.2).

El traje tradicional de una comunidad no se elabora por completo en ella, ni tampoco es totalmente artesanal y con materiales naturales de la región. Si bien las muchachas suelen bordar los diseños de los guanengos, la mayoría no lleva a cabo el proceso completo de “armado” de los mismos, ni las terminaciones con gancho o motas de las mangas. Suele mandarse hacer estos trabajos con otras personas especializadas en ello, de preferencia parientes como primas o tías pero, si no es posible, pues con quien sepa hacerlo en la

comunidad. Es decir, en la elaboración del traje intervienen varias personas, es un proceso complejo que no implica la labor de una sola mujer. Las naguas, el rollo o el rebozo puede que sean producidos en la misma comunidad, pero también es muy común que se adquieran en otras comunidades, por lo que la circulación de las prendas es otro proceso a tomar en cuenta. Y el consumo, por qué se adquieren ciertas prendas de tal lugar y no otras, cuánto cuesta un traje completo, con qué frecuencia se renuevan las prendas del traje, etc.

A la luz de las consideraciones expuestas hasta aquí, encuentro pertinente plantear una aproximación a través de los *fashion studies* o estudios de moda para analizar las manifestaciones actuales de la indumentaria p'urhépecha. Dicha alternativa responde a que encuentro que hay elementos y procesos que no pueden ser explicados ya desde las concepciones de la indumentaria como marcador de identidad étnica simplemente, ni a partir de la producción artesanal de los textiles, y tampoco analizando las interpretaciones iconográficas de los bordados en guanengos y delantales. Observo que la indumentaria tradicional presenta cambios significativos en la generación actual (sin olvidar que antes también los hubo) y planteo que una vía pertinente para su análisis es a partir de los estudios de moda en combinación con la etnografía y otros recursos multidisciplinarios como trabajo de archivo, fotografías, entre otros.

Con ello insisto en derrumbar el prejuicio acerca de la supuesta dicotomía entre modernidad y tradición (cap. 1), y por consiguiente entre traje de moda y traje tradicional. También persiste –aunque no en todos los ámbitos– la falsa idea de que los trajes indígenas están apartados de las influencias de las industrias y tecnologías globales, en este caso de la moda, pues se cree que esta última es propia –y casi exclusiva– de la vida urbana y de ciudades cosmopolitas como Nueva York o París, por lo que resulta difícil pensarla para el caso de comunidades rurales e indígenas.

### 2.3 VISIÓN EXCLUYENTE: traje de moda vs. traje fijo

Una idea fuertemente arraigada en las ciencias sociales y humanidades en torno a la moda es que ésta se opone a los trajes de las sociedades tradicionales, los cuales son considerados

trajes fijos. En esta idea se cuele la oposición tratada en el primer capítulo respecto a la tradición contrapuesta a la modernidad. Superficialmente la moda se entiende como propia de las ciudades cosmopolitas y de grupos con altos ingresos económicos pero, como se apuntó en el apartado 1.2, la moda es entendida aquí como una práctica que implica la preferencia por el uso o consumo de ciertos objetos, además se dijo que la moda se inserta en la tradición, se transmite a través de ella al cristalizarse.

Para enmarcar la relación entre moda y tradición retomo las ideas de Barthes, quien es uno de los autores básicos para abordar el tema de la moda. Si bien Barthes desarrolla sus ideas tomando como base la oposición traje de moda y traje fijo, señala a manera de ejemplo para hablar de la incursión de la moda en las sociedades tradicionales lo siguiente:

Y he aquí otro ejemplo posible: el de las antiguas sociedades africanas en vías de desarrollo: estas sociedades pueden muy bien mantener su antigua indumentaria y no obstante someterla a variaciones de Moda (cambio anual de los tejidos, estampados, etc.): tiene lugar entonces el nacimiento de un nuevo ritmo (Barthes, 2003:335).

En la visión de este autor encuentro que aún persiste un entendimiento de “atraso” de las sociedades tradicionales frente al “desarrollo” de Occidente, es decir, una concepción un tanto evolucionista de la cultura. También detecto una conexión entre indumentaria tradicional como algo del pasado –antigua– en contraposición con la Moda actual y cambiante. Sin embargo, su observación acerca de cómo en la indumentaria tradicional se mantienen ciertas estructuras sobre las cuales suceden las variaciones de la Moda es sumamente relevante y esclarecedora para mi argumento, pues más adelante analizo los tipos de variaciones que se dan en la indumentaria tradicional en el caso concreto de Comachuén y señalo que son seis las prendas que permanecen como “básicas”, es sobre este conjunto de prendas (indumentaria) que se realizan las variaciones del gusto.

Este autor también señala que a menudo, en el encuentro entre una sociedad tradicional y la moda “occidental”, puede suceder que se conserven “los grandes *patterns*, los grandes modelos, las grandes formas de la indumentaria indígena” (Barthes, 2003:413), pero ésta se ve arrastrada al ritmo de la moda, al cambio y la renovación constante de los detalles. Esta reflexión sobre la permanencia y el cambio en la indumentaria tradicional es fundamental para mi análisis, pues en el caso del traje tradicional de Comachuén sucede que las prendas

básicas se conservan, pero hay constantes innovaciones en las telas y en los diseños, lo cual desarrollo en la parte final del capítulo 4.

Otro autor que comparte la visión de oposición entre la moda y la tradición respecto a la indumentaria es Iuri Lotman. Para este autor, la moda introduce un principio dinámico en esferas aparentemente estáticas, inmóviles. Afirma que en las sociedades guiadas por la tradición no existe la moda y señala que en este tipo de sociedades “cuanto más alto es el valor de un vestido más se lo conserva, y viceversa, cuanto más tiempo se lo ha conservado mayor resulta su valor” (Lotman, 2011:107). Estas ideas pueden reflejar en parte a la indumentaria tradicional p’urhépecha, pero no totalmente.

En efecto, los trajes que han pasado de generación en generación, o las prendas particulares, tienen un alto valor “emocional”. Pueden ser símbolos de pertenencia a cierta familia o linaje que se transmiten desde varias generaciones atrás; también puede ser que se valore en ellas la técnica con que fueron hechas, pues en la actualidad ya no se realizan de la misma manera. Pero, a su vez, está la regla de estrenar, en la medida de lo posible, al menos una prenda en ocasión de fiesta o acontecimientos especiales.

Además, puede observarse en el vestir de las mujeres pertenecientes a la etnia el uso tanto de prendas consideradas tradicionales como de prendas de tendencias occidentales, es decir, llevar puesta la blusa o guanengo tradicional con una chamarra de imitación de piel y estoperoles, por mencionar un ejemplo muy simple.<sup>22</sup> Entonces ese aislamiento de la moda de las sociedades tradicionales resulta más teórico que real, y no sólo respecto de la moda, también en muchos otros ámbitos, como el uso de tecnologías como celulares y tabletas con Internet, relaciones económicas, y el conocimiento de lo que sucede en países remotos.

Es absurdo intentar ver al traje tradicional p’urhépecha como un sistema aislado, sin contacto con los trajes de moda, pues en una simple observación de la vida cotidiana de los pueblos de esta región pueden ubicarse elementos “de moda” como pantalones de mezclilla, zapatos de tacón y plataforma, tenis o chamarras de piel, por mencionar algunas, que los habitantes visten, incluso a la par de otros elementos de la indumentaria tradicional.

---

<sup>22</sup> Las variaciones del gusto en la indumentaria tradicional se abordan en el Cap. 4, con más detalles sobre las adiciones, reemplazos, desusos y diversificaciones (4.4).

Estas visiones excluyentes parten de categorías opuestas propias del estructuralismo y su vertiente semiótica, las resalto pues son justamente lo opuesto a lo que observo en el caso de la indumentaria p'urhépecha. Es útil tenerlas como precedente para entender el giro que se da a continuación con base en propuestas incluyentes que no separan la realidad en dicotomías aisladas e impermeables, por lo que apuestan por planteamientos donde quepan varias lógicas, donde hay lugar para acercarse a problemas u objetos ambiguos y contradictorios.

#### 2.4 *FASHION STUDIES*: una alternativa para el estudio de las manifestaciones actuales de la indumentaria tradicional p'urhépecha

La propuesta de Susan B. Kaiser (2012) de combinar los *fashion studies* (estudios de moda) con los estudios culturales, principalmente desde el feminismo, intenta superar el pensamiento en categorías binarias opuestas, que son excluyentes y no integradoras, pues son “uno u otro”, no pueden ser ambos. Kaiser ha desarrollado sus planteamientos sobre la moda desde una perspectiva interdisciplinaria, en la que los ejes principales son los estudios de género y feminismo cruzados con los estudios culturales para aportar una mirada crítica a los estudios de moda (*fashion studies*); también se apoya en otras disciplinas como la antropología, la sociología y la psicología social. Su foco de interés es la moda y la ciudad, la identidad en relación con la moda y el vestir, los textiles y la vestimenta; pero en años recientes ha diversificado sus investigaciones hacia otros espacios como la moda en zonas rurales o suburbanas y a la relación entre el espacio/lugar y la producción, circulación y consumo de la moda.

Esta autora critica las limitaciones del pensamiento occidental moderno, enfocándose en el tema de la moda, pero no únicamente, pues éste limita nuestra manera de entender dicho fenómeno. Por ejemplo, menciona que la moda se ha entendido con base en oposiciones como (Kaiser, 2012:2):<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Las citas y paráfrasis del texto de Kaiser en inglés han sido traducidas por la autora de esta tesis.

- “vestidos de moda” (modernos) vs. “indumentaria fija” (tradicional)
- Vestido occidental vs. “el resto”.... (los otros)
- El futuro vs. el pasado
- Agencia vs. estructura
- Vestirse para identificarse (pertenecer a) vs. vestirse para diferenciarse
- Producción vs. consumo

Entre cada uno de estos dos polos existen múltiples categorías y realidades. Por ejemplo, entre la moda de la alta costura y los supuestos trajes tradicionales fijos hay diversas manifestaciones que no pueden explicarse con uno de los términos polarizados, y entre la producción y el consumo está la distribución y circulación de los trajes, prendas y materiales.

También se desataca que ese tipo de términos excluyentes son insuficientes para entender cómo funcionan la cultura y la moda. Por ello se proponen categorías incluyentes, que permitan una interpretación en términos de “ambos/y”, por ejemplo, cambio y continuidad, ambos presentes tanto en la cultura como en la moda. Debido a ello, Kaiser propone entender la moda como “el cambio dentro de la continuidad” (Kaiser, 2012:13). Esto es, hay elementos de la moda en constante cambio, pero también hay ciertos elementos que se mantienen estables.

Respecto al cambio y la continuidad quiero señalar que, para el caso de la indumentaria p’urhépecha, puede observarse efectivamente la existencia de cambios en las telas o los diseños de los bordados, pero también permanencias con respecto a las “prendas básicas” del sistema indumentario tradicional. Hay innovaciones que de manera constante están siendo introducidas, pero también hay permanencias generales y estructurales. Retomando la supuesta oposición entre traje fijo y traje de moda, tal consideración nos lleva a plantear una interpretación demasiado simplista de la indumentaria p’urhépecha actual. Es decir, no por ser tradicional, en el sentido de ser una tradición vigente y no un mero objeto del pasado, puede definirse sin mayor reflexión como una indumentaria fija, estática, fosilizada y esencialista que ha permanecido de la misma manera desde tiempos inmemoriales. Ni el proceso de producción de las prendas se ha “conservado” igual, ni los materiales con los que se elaboran las prendas son los mismos que hace décadas o siglos. Las ocasiones en las

que se viste la indumentaria tradicional también se han modificado, así como los flujos y relaciones comerciales que inciden en la distribución y consumo de las prendas.

Respecto a la liga entre antropología y estudios de moda, Karen T. Hansen (2004) señala que las investigaciones recientes se enfocan especialmente en los efectos de la globalización y en la interrelación de la estructura social, la agencia y la práctica. También los estudios actuales subrayan los nexos entre los procesos de producción y consumo que antes se veían separados.

Hansen es una antropóloga que estudia principalmente temas relacionados con diversas culturas africanas, ha trabajado la antropología del vestido como parte de la cultura material, y desde tal campo ha abordado el tema de la moda fuera de Occidente. Gran parte de sus investigaciones se enfocan en las relaciones de género y su manifestación a través de la vestimenta y el consumo.

Con base en sus investigaciones, Hansen destaca que “(...) estos nuevos trabajos demuestran que la moda no es más una propiedad exclusiva de Occidente” (Hansen, 2004:370). En consecuencia, la autora discute la falsa distinción y separación académica en torno a la moda en Occidente y la indumentaria “tradicional” de la gran parte del resto del mundo. Reconoce que el vestir tradicional ha sido siempre una práctica cambiante y en constante interacción con otros estilos de vestir, con prendas de elaboración industrial e inmersas en el sistema de la moda occidental (Hansen, 2004:372).

También menciona la creciente accesibilidad y disponibilidad de múltiples prendas y estilos en diversas partes del mundo, lo que da pie a la “diversificación de los gustos en numerosas direcciones, convirtiendo a los consumidores locales en árbitros de las innovaciones estilísticas que están contribuyendo a derribar la hegemonía de la moda occidental” (Hansen, 2004: 373). Al respecto de esta categoría de moda occidental, Hansen comenta los estudios del antropólogo Elayne Zorn en torno a las variaciones de la indumentaria étnica de los Sakaka en Bolivia, donde encuentra seis estilos diferentes, que van desde los trajes con elementos prehispánicos hasta la vestimenta que el autor denomina estilo “nuevo tradicional” (Zorn, 2005:131) y que en conjunto comprende un sistema de moda indígena

distintivo, consciente de sus propias decisiones frente al control de la sociedad blanca y mestiza del estado boliviano (Zorn, 2005).

Finalmente, Hansen sostiene que “el vestido étnico es dinámico y cambiante; incluso tiene modas” (Hansen, 2004:387). Con las consideraciones anteriores es posible salir del lugar común que ubica la moda como algo propio de las grandes capitales como París, Nueva York o Milán, y exclusivo de las clases sociales altas y con alto poder adquisitivo. También apoya el argumento de que la moda no es una cuestión frívola y banal, por lo que poco a poco se ha ido legitimando como un campo de investigación serio y sobre el cual hay bastante que decir.

Con base en las ideas anteriores, sostengo que la indumentaria tradicional, en este caso la p'urhépecha, no puede entenderse desde la categorización de traje fijo-tradicional, por lo contrario, es necesario interpretarla a partir de considerarla una tradición dinámica y cambiante, en constante transformación para mantenerse vigente, para seguir teniendo un sentido dentro de la cultura p'urhépecha. Los intentos de fosilizarla en un tiempo y lugar específico con el propósito de conservarla y rescatarla representan un atentado para la continuidad de tal tradición.

Son necesarios nuevos acercamientos a la indumentaria indígena tradicional pues es un ámbito complejo en el que se relacionan distintos procesos y niveles de toma de decisiones y elecciones. Los *fashion studies*, o estudios de moda, como un campo interdisciplinario, abren una puerta pertinente para la investigación de la indumentaria tradicional, pues permiten considerar los diversos procesos: producción, circulación, adaptación y consumo de los trajes, además de articular enfoques de distintas perspectivas como la antropología, la sociología, los estudios culturales y la filosofía.

Un primer paso es derribar el prejuicio de que la moda es un fenómeno exclusivo de las sociedades urbanas-capitalistas y cosmopolitas, y por otro lado la falsa idea de que las sociedades tradicionales o indígenas se mantienen alejadas del acontecer global y preservan sus tradiciones de manera fija. Tal concepción, además de ser falsa, conlleva un tipo de discriminación y falta de reflexión y observación seria sobre las manifestaciones actuales de la indumentaria tradicional.



A partir de los estudios de moda es posible lograr una interpretación novedosa y que responda a las manifestaciones actuales de la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha, que dé luz sobre los cambios que se están dando en ella, y que tome en cuenta la lucha por “ganar” el juego del gusto expresado en las variaciones de los trajes de las distintas comunidades.

## CAPÍTULO 3

### EL CONCURSO-MUESTRA DE INDUMENTARIA DE DOMINGO DE RAMOS: ¿UN TRAJE FIJO?

A lo largo del año y en varias regiones del estado se llevan a cabo diversos concursos de artesanías, de indumentaria y gastronomía tradicionales, convocados a través de la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán y de la Secretaría de Cultura (Secum). En estos concursos se premia a las y los artesanas/os que elaboran las mejores piezas, ya sean textiles, maderas, alfarería, fibras vegetales, orfebrería, y a los platillos más tradicionales de la cocina michoacana. De la gran variedad de concursos que se realizan, me interesa enfocarme en el análisis de uno de ellos: el Concurso de Indumentaria Tradicional, llevado a cabo durante 32 años en la Ciudad de Uruapan, Michoacán, en el marco del Tianguis Artesanal de Domingo de Ramos. En el 2014 hubo un cambio significativo tanto en la sede como en la modalidad, pues ahora es una “Muestra de Indumentaria Tradicional de Ceremonias y Danzas de Michoacán”, es decir, deja de ser concurso y se traslada de Uruapan a Pátzcuaro.

#### 3.1 TRAS BAMBALINAS: los inicios del concurso

El concurso de indumentaria tradicional de Domingo de Ramos inició en 1982, exactamente el 4 de abril (Soria, 2006:15, 2013:21), por lo que para el 2013 llevaba treinta y dos ediciones. Se realizaba<sup>24</sup> en la Huatápera de Uruapan y se dividía en varias categorías que han ido cambiando con los años. En el primer certamen hubo cinco categorías: uso diario, ceremonias, bodas, fiestas tradicionales y danzas. En las últimas ediciones la división era en dos categorías: 1) infantil y 2) adolescentes y adultos, con las ramas de uso ceremonial y danzas en la primera, y uso diario, ceremonial y danzas en la segunda. El

---

<sup>24</sup> Hago referencia al concurso en tiempo pasado pues ahora ha cambiado de modalidad. Con ello no pretendo dar a entender que es un evento de promoción cultural terminado o que no se realiza más, sólo quiero enfatizar que su periodo como “concurso” termina en 2013 y se inicia un nuevo ciclo como “muestra” en 2014. Para la edición de 2015 se conservó el formato de muestra en sustitución de concurso y regresó a su sede original en la ciudad de Uruapan.

nombre del concurso también ha variado a lo largo de los años, primero fue “Concurso Estatal del Traje Regional”, luego fue llamado “Concurso del Traje Tradicional” y en sus últimas ediciones se denominó “Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos”. De acuerdo con Gerardo Ascencio (2001), quien fue uno de los iniciadores del concurso, activo promotor cultural y actual asesor de la Secretaría de Cultura del Estado, hay un antecedente del Concurso de Indumentaria Tradicional en la década de los cincuenta del siglo XX en el marco del Concurso Estatal de Domingo de Ramos, donde hubo una rama artesanal enfocada en indumentaria, pero ésta no continuó.

El concurso nació durante la gubernatura estatal del Ing. Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, bajo la organización de la Dirección de Información del Gobierno del Estado que coordinó a las demás instituciones convocantes: Fonapas, Instituto Michoacano de Cultura, Secretaría de Turismo, Centro de Convenciones, DIF, Dirección de Información, Casa de las Artesanías y H. Ayuntamiento de Uruapan (Soria, 2013:21). Al año siguiente, 1983, la organización y administración del concurso pasó a manos del Instituto Michoacano de Cultura, encabezado por el Lic. Humberto Urquiza Marín, y el número de instituciones involucradas disminuyó por cuestiones operativas según señala Eugenia Sovietina Soria (2013:22), quien a su vez es una de las iniciadoras y cabeza de la organización desde hace varios años.

Cabe señalar que este concurso es destacado como único en el país, si bien hay múltiples concursos artesanales, el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos es único en su género (Soria, 2013:24), lo cual es motivo de orgullo para quienes lo organizan y una razón más para continuar con su realización. Sin embargo, pueden rastrearse antecedentes de este tipo de concursos en la referencia de párrafos anteriores de Ascencio sobre una rama de indumentaria en el Concurso Artesanal de Domingo de Ramos en los años cincuenta; remontándonos más atrás en el tiempo, está el concurso de “La India Bonita” promovido por Manuel Gamio (Ruíz, 2001:60-61) en 1921 y, de manera paralela al concurso michoacano, en los años ochenta se llevó a cabo un certamen similar en Guatemala (Hendrickson, 1994:52-54).

El objetivo de crear un evento como este fue “(...) apoyar la preservación de la indumentaria tradicional de los pueblos” (Villanueva en Soria, 2006:10) y fomentar “(...) la

revaloración de su [de los pueblos indígenas de Michoacán] vestimenta tradicional” (Soria, 2006:15, 2013:21). Para la edición del 2013 el objetivo de este concurso se enunció como “rescatar los atuendos característicos de las etnias indígenas precortesianas en la entidad y conservar su presencia entre las generaciones venideras” (Secretaría de Cultura, 2013). A partir de estos elementos es notable que en los organizadores del concurso persiste la idea de que la indumentaria tradicional tiene una estrecha relación con el pasado prehispánico de los indígenas actuales, y es por ese vínculo con el pasado y por las reminiscencias prehispánicas que tiene valor en la actualidad y debe ser *rescatado* y *conservado*. Resalta de nuevo ese supuesto que enlaza *tradición* y *pasado*, sin reflexión ni cuestionamiento alguno, simplificando de manera lineal el tiempo de la tradición. De ello resulta que se piense que algo es tradicional, en este caso la indumentaria de los grupos étnicos del estado de Michoacán, simplemente porque “los antiguos” se vestían a la manera tradicional.

Un aspecto importante de cualquier concurso es la premiación; los premios a los mejores trajes durante las últimas ediciones del Concurso de Indumentaria Tradicional fueron de entre mil y tres mil pesos (Conaculta, 2013) lo que no representa ni la mitad del costo que implica elaborar o comprar el traje completo.<sup>25</sup> En la primera edición se destinó alrededor de medio millón de viejos pesos para premiar a los trajes ganadores (Soria, 2013:22). Para el 2014 y ya en la modalidad de muestra, se modificaron los “premios” pues, al no ser más un concurso, ahora se dieron estímulos económicos de mil pesos a cada uno de los y las participantes (*La Jornada*, 4 de abril de 2014). Por tal motivo se limitó la cantidad de personas que podían participar, y hubo un cupo máximo de 70 participantes, además se restringió el listado de comunidades de procedencia de las cuales se podía participar y se eliminó de la convocatoria oficial la participación de menores de edad. Además de los premios, cabe destacar que desde 1990 se ha apoyado con los gastos de transporte a los participantes por parte de la Secum (Soria, 2006:16).

En el día de realización de este concurso-muestra se ven involucrados cuatro actores: los y las concursantes, los jurados, el público y el maestro de ceremonias o conductor del evento.

---

<sup>25</sup> En el capítulo 4 de esta tesis se muestran los costos del traje de Comachuén como un ejemplo de una de las variaciones de la indumentaria tradicional p’urhépecha. Vale la pena señalar también que el costo de los trajes de danzas es más elevado que el de uso diario o de fiesta, por ejemplo, un traje de *Kúrpite* de San Juan Nuevo Parangaricutiro, Mich., cuesta entre 20 y 30 mil pesos, dependiendo de la cantidad de lentejuela, chaquiras y espejos que lleve en las prendas.

El jurado que elige los trajes ganadores –considerados como los “más tradicionales”– está conformado por expertos en el tema que son invitados oficialmente por la Secum para fungir como tales. Estos expertos son considerados y elegidos con base en la experiencia que tienen en el contacto con comunidades indígenas o por sus investigaciones sobre el tema. En la reseña que hace Ascencio (2011) menciona a los iniciadores del concurso y a los primeros expertos que fungieron como jurados, entre éstos destacan nombres como María Teresa Pomar, Ruth D. Lechuga, Alfredo Zalce y varios antropólogos y sociólogos.<sup>26</sup>

De manera paralela a este concurso, además de su objetivo de revalorar y rescatar la indumentaria de los cuatro grupos indígenas del estado de Michoacán, se han realizado tres publicaciones editoriales y un “memorama”. La primera es la *Carpeta Michoacán: indumentaria tradicional. El traje regional, patrimonio de los pueblos*, realizada en 1986, también durante el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas al igual que el concurso de indumentaria y editada por la Casa de Artesanías de Michoacán; en 2006 se realizó la publicación de las *Memorias del 25 aniversario del concurso de traje tradicional*, elaborada por Eugenia Sovietina Soria y editada por la Secretaría de Cultura; conjuntamente a esta memoria, se elaboró un *Memorama del Traje Tradicional de Michoacán*, el cual es un juego de cartas duplicadas que se colocan al revés y se trata de encontrar el par idéntico; en él hay una selección de imágenes de trajes que han participado en los concursos. La última publicación es de 2013, aunque se presentó públicamente apenas en el mes de julio de 2014, titulada *Indumentaria Tradicional de Michoacán. Acervo en extinción*, esta es una compilación de varios textos realizada por Eugenia Sovietina Soria, en la que colaboran varias personas que de distintas maneras están involucradas con la indumentaria de los diversos grupos étnicos del estado.

Estas escasas pero significativas publicaciones son de gran valor para profundizar en el conocimiento de la tradición indumentaria de grupos como el p’urhépecha, aunque también

---

<sup>26</sup> La maestra María Teresa Pomar fue investigadora, promotora y coleccionista de arte popular, fundadora del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), curadora de numerosas exposiciones sobre arte popular y directora del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares del Instituto Nacional Indigenista.

La Dra. Ruth D. Lechuga fue investigadora y coleccionista del arte popular mexicano, principalmente de textiles y máscaras. Ahora gran parte de su acervo se encuentra en el Museo Franz Mayer en la Cd. de México.

El artista plástico Alfredo Zalce fue un gran muralista y escultor michoacano, en sus obras es recurrente el tema de la cultura indígena de Michoacán.

del mazahua, nahua y otomí. Si bien no tienen el rigor académico de una investigación ni sustento teórico, son abundantes los datos y detalles sobre los trajes y su procedencia; son un punto de partida innegable para futuras investigaciones sobre el tema.

### 3.2 EL DESFILE DE LOS TRAJES: Variaciones indumentarias intercomunitarias

#### a) El concurso...

La primera fase del evento es la publicación y difusión de la convocatoria. Ésta se lleva a cabo haciendo llegar el cartel con las bases para participar en el concurso a la prensa del estado, a los municipios, a dependencias federales como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y fijando el cartel en lugares visibles o a través de comunicados vía Internet y redes sociales. Esto sucede con uno o dos meses de anticipación; no hay día y mes exacto para la realización del concurso, pues se lleva a cabo el Domingo de Ramos, cuya fecha es variable según el calendario católico, entre marzo y abril.

En la convocatoria para el XXXII Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos en el 2013, realizado el domingo 24 de marzo de ese año, se estipulaban las siguientes bases para la inscripción y participación de los y las interesados/as: “Podrán participar únicamente personas que pertenezcan a los Pueblos Mazahua y Otomí de la Región Oriente del Estado; P’urhépecha de las diferentes comunidades de la Zona Lacustre, Meseta, Sierra, Ciénega y Cañada de los Once Pueblos, y Nahua de la Sierra Costamichoacana” (Secretaría de Cultura, 2013).

En cuanto a los criterios de evaluación, se describen de la siguiente manera:

El Jurado estará integrado por especialistas que calificarán la indumentaria bajo las siguientes consideraciones: Que las prendas reúnan los requisitos de mayor apego a la tradición. Que los materiales que componen cada una de las prendas correspondan al proceso de manufactura tradicional. En los trajes de ceremonias no podrán incluirse telas sintéticas contemporáneas que se usan para vestidos de fiestas actuales. No podrán participar trajes con rollos confeccionados en tela sintética. Los adornos, collares, aretes, listones y cordones deberán ser representativos del uso tradicional indígena (Secretaría de Cultura, 2013).

Uno de los problemas con tales criterios de evaluación es que no se especifica qué es el apego a la tradición ni cuál es el proceso de manufactura tradicional de las prendas. Además hay una limitación, si no para la participación, sí para la premiación de la indumentaria de las comunidades en las que los rollos que se usan son de telas sintéticas, como es el caso de Comachuén, pues desde los criterios enunciados en la convocatoria del concurso –cita anterior– se especifica que no pueden participar “trajes con rollos confeccionados en tela sintética” (Secretaría de Cultura, 2013).

La segunda etapa es la inscripción de las y los participantes, la cual se realiza el viernes y sábado previos al concurso, pues en el Domingo de Ramos está estrictamente negada la inscripción a participante alguno. Los participantes van llegando al módulo de inscripciones que se instala en la Huatápera,<sup>27</sup> ahí muestran el traje con el que concursarán, dan una breve reseña de cuándo y cómo se usa en su comunidad de origen, los materiales con los que está elaborado y por supuesto datos personales como su nombre, edad, categoría y rama de participación, de dónde viene y, en caso de ser mayores de edad, deben dar una copia de credencial de elector. Al finalizar el proceso de registro se entrega un comprobante o tarjeta de identificación a cada participante con sus datos y un número, el cual es requisito presentar para participar en el concurso del domingo.

Quiero señalar que la tarde del sábado anterior al Domingo de Ramos tiene lugar otro evento que involucra la indumentaria: la pasarela del rebozo michoacano. En este evento, el discurso que predomina es la inclusión de una prenda tradicional como es el rebozo en atuendos que vayan de acuerdo con la moda occidental, es decir, que las tendencias occidentales en el campo de la moda incluyan como accesorio el rebozo michoacano. En esta pasarela participan las señoritas Expo Feria de Uruapan como modelos o perchas para exhibir los rebozos que llevan algunos artesanos y artesanas del Estado para dicho evento. La separación del evento con formato de pasarela del Concurso-muestra me da elementos para pensar que puede haber lugar para que algunas prendas o elementos de la indumentaria

---

<sup>27</sup> Antiguo edificio colonial que funcionaba como hospital, al lado de la Iglesia principal dedicada a la Inmaculada Concepción. Este edificio está en uno de los frentes de la plaza principal de Uruapan y en él se congregan cada año comerciantes de artesanías provenientes de diversos lugares del estado durante el Tianguis Artesanal de Domingo de Ramos en la Semana Santa.

indígena se cuecen en el sistema de la moda occidental pero, si sucede lo contrario, la tradición indumentaria indígena está en peligro de dejar de ser tal.

Ahora sí, la hora del concurso ha llegado. Los y las participantes pasan el domingo por la mañana ante los jurados para que observen, califiquen y evalúen sus trajes, todo esto a puerta cerrada. Mientras tanto los alrededores del escenario en el patio central de la Huatápera se van llenando de público, el cual está dispuesto a aguantar el sol de mediodía de la primavera uruapense; si bien es una zona de clima templado, al mediodía el Sol quema, por lo que algunos asistentes prevenidos o con experiencia en tales eventos llevan sombrillas o sombreros que los cubran de los rayos del Sol, aunque esto llega a ser motivo de algunas inconformidades y diferencias menores con otros asistentes pues tapan la vista de quienes están detrás. Gritos anónimos como *¡ese del sombrero, no deja ver!* o *¡baje la sombrilla!* suelen ser parte del ambiente sonoro en los momentos previos y durante la presentación al público de los concursantes.

En una de las esquinas cercanas al escenario se coloca la prensa y los fotógrafos; es en ese espacio donde los dos últimos años yo me he colocado y desde donde he *observado* y *participado* en el concurso-muestra. No porto credencial de prensa ni ningún otro elemento que me identifique como tal más allá de mi cámara réflex digital, pero he sido admitida en ese espacio, infiero yo, por tal tipo de cámara y quizá por mi vestuario: pantalones flojos color caqui o de mezclilla, playera, botas de campo y sombrero, además de llevar grabadora de audio y una libreta para tomar notas. Busco colarme hasta adelante para que nadie tape mis ángulos de tomas y acomodar el cuerpo para hacer las fotografías necesarias. Estar en cuclillas o hincada suelen ser las posiciones que mejor funcionan para las tomas, aunque aguantar esas posiciones corporales por más de una hora no es tarea fácil.

En seguida del apretujado espacio de fotógrafos y prensa comienzan las filas de sillas; las primeras son reservadas para las autoridades, funcionarios municipales, estatales y federales que asistan y algunas personalidades que puedan llegar al evento, como investigadores/as o promotores culturales. Las hileras de sillas que siguen son para el público, así que entre más temprano lleguen mejor lugar alcanzarán. Antes de que inicie el evento es posible ver diversos objetos sobre las sillas “vacías” como suéteres, sombreros, sombrillas, botellas de agua o refresco, bolsas, entre otras, para “apartar” los lugares a los



familiares y amigos que llegarán después. Como en otros eventos vale el acuerdo no siempre explícito de “quién llegue primero aparte”.

Los pasillos laterales del patio de la Huatápera están repletos de “trapos”, pues es en tal espacio donde se les ubica a la mayoría de los y las artesanas de la rama textil que participan en el Tianguis Artesanal de Domingo de Ramos durante dos semanas, aunque en la plaza Morelos también se colocan algunos “stands” o puestos de textiles. Transitar a través de tales pasillos se vuelve complicado en las horas de mayor afluencia de turistas y mirones; durante el concurso es casi imposible circular por ellos, la gente se queda atorada entre los guanengos bordados que cuelgan de las paredes, los rebozos multicolores que hacen de cortinas suspendidos de las vigas del tejado y las camisas de deshilado a través de las cuales se puede ver el escenario y observar el concurso.

Estos pasillos son otro punto desde el cual el público que llegó tarde y no alcanzó lugar en las sillas puede tomar parte del evento y desde donde las y los artesanas/os que acuden a vender sus productos textiles participan como espectadores del concurso, comentan entre ellos los trajes o simplemente esperan a que termine el certamen para que los asistentes se acerquen a ver sus artesanías y, con suerte, les compren una o varias prendas después de “revalorar a través del concurso de indumentaria” estas manifestaciones culturales de los pueblos indígenas de Michoacán.

Alrededor de la una de la tarde los concursantes se acercan a la Huatápera dispuestos para comenzar la pasarela de trajes tradicionales ante propios, extraños y expertos. Se colocan formados de acuerdo con el número que les fue entregado con su formato de inscripción. Primero van los niños y las niñas de la categoría infantil y después quienes pertenecen a la categoría de adolescentes y adultos en sus tres ramas: uso diario, ceremonia y danza. Los y las participantes entran al espacio del concurso a través de una puerta que está entre la reja que divide a la Huatápera de la Iglesia de la Inmaculada Concepción. De uno por uno son llamados por el conductor del evento para que suban al escenario y muestren su traje tradicional ante el público asistente. El conductor presenta a los concursantes, menciona su nombre y la comunidad de donde vienen, a veces considera necesario especificar el grupo étnico del que procede el o la participante y el traje en exhibición.

Durante el desfile de trajes hay una gran diversidad de colores, texturas, brillos y estampados. Sobre la pasarela desfilan modelos extrovertidos y otros un poco más cohibidos, danzantes, niños y uno que otro bebé a espaldas de la madre<sup>28</sup> amarrado en el rebozo para darle un tinte de veracidad o “realidad” a la puesta en escena en la que están participando. Todo vale para convencer y agradar al público y ganar el concurso, salir victoriosos del juego.

El público comienza a involucrarse en el concurso, pide a gritos una *¡vuelta, vuelta!* de algunas participantes o incita a *¡que baile, que baile!* a los participantes con trajes de danzas, al ritmo de un son tocado por la banda tradicional que ameniza el evento detrás del escenario. Hay quienes acceden a complacer al público y se voltean de espaldas y perfil para mostrar los distintos ángulos de su indumentaria, quienes dan una vuelta rápida dándole vuelo a sus rebozos y rollos ondulantes, o quienes simplemente no quieren ni bailar ni hablar en el micrófono sobre su traje y apenas suben con timidez a las tarimas del escenario, dan unos cuantos pasos y se encaminan presurosos a las escaleras para bajar lo más pronto posible y “desaparecer” de la vista de los espectadores, fotógrafos y jurados.

#### b) En escena: discursos e interacciones concursantes-público

Como ejemplo de la aceptación de interactuar con el público y el conductor hay dos casos contrastantes en cuanto a la indumentaria y el discurso sobre ella que presencié y documenté en el concurso del 2013. En el primero, una señora de Cherán de nombre Margarita Hernández accede a hablar en el micrófono sobre su traje, comienza a describirlo y a hacer conexiones entre las prendas y accesorios con las antiguas deidades tarascas, por ejemplo, asocia las arracadas de media luna de plata con *nana kutsi* y al presentarse señala que viene “(...) orgullosamente de Cherán” (grabación de audio, 24 de marzo de 2013).<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> La supuesta madre.

<sup>29</sup> Cabe destacar los conflictos recientes de Cherán en 2011 y su organización para conseguir su gobierno autónomo. Se buscó reafirmar la identidad étnica de los cheranenses como uno de los argumentos para su autonomía y el pueblo se colocó como un modelo a seguir por otros pueblos en busca de este tipo de reivindicaciones.

El traje de la concursante de Cherán puede situarse como uno de los ideales del traje “más tradicional” de acuerdo con los criterios de evaluación enunciados en la convocatoria, pues de manera superficial podría decirse que sus prendas básicas están hechas con procesos de manufactura tradicional y los accesorios, en este caso los aretes, corresponden con el *uso tradicional*. Además, el discurso que complementa a la exhibición del traje da fundamentos y fortalece la idea de que el traje de Cherán es tradicional pues tiene relación con los tiempos remotos de los antepasados. También vale la pena hacer notar que la concursante va descalza y con el cabello peinado con partido en medio y dos trenzas, sin maquillaje y sólo con un discreto anillo como accesorio además de los aretes mencionados arriba. Esta manera de complementar la indumentaria concuerda con el estereotipo de mujer indígena y el *uso tradicional* (de antes) que se busca premiar en el concurso, es una forma ideal de vestir el traje, pero al contrastarlo con el uso real del traje no es así, pues en el contexto de uso de una fiesta o ceremonia de la comunidad las mujeres no van descalzas, y las jóvenes se maquillan y peinan de manera muy distinta, actualizan la versión de las dos trenzas con raya a la mitad por peinados como la “trenza de dos” o la trenza francesa (ver anexos).



Foto: Martha González Lázaro  
Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos,  
Uruapan, Mich., marzo de 2013.

Por otro lado, una joven<sup>30</sup> de Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, presentó un traje de novia que no encaja en los criterios de lo que *debe ser* un traje tradicional según los organizadores. El traje estaba compuesto por un guanengo bordado con el diseño de un hada, un delantal profusamente bordado con la imagen de un ángel con un bebé en brazos, una faja con bordados de caras de payasos y las palabras *Good brother*, un rebozo negro con líneas rosas y un rollo negro con detalles en dorado. Llevaba unos tacones altos color negro con abertura en la punta (tipo boca de pescado o *peep toe*) y el cabello con algunos rayitos en tono castaño claro, recogido en una cola de caballo con un fleco de lado, al parecer planchado; además un ramo de flores en las manos, por lo que el público comenzó a pedir que lo aventara, como en muchas de las bodas la novia lanza el ramo a las invitadas solteras con la creencia de que quien atrape el ramo será la próxima en casarse. Esta muchacha sí aceptó interactuar con el público y aventó el pequeño ramo de flores a la cuenta de ¡1..., 2... y...3!, lo cual causó unos momentos de alboroto y relajo entre los asistentes.

---

<sup>30</sup> En el audio registrado sólo es posible entender que la joven se llama María Guadalupe, pero sus apellidos no pueden apreciarse de manera clara.



Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos,  
Foto: Martha González, Uruapan, Mich., marzo de 2013.

En estos dos casos encuentro un contraste entre lo que para cada participante es su traje tradicional y cómo se presentan en el concurso. Para la participante de Cherán no sólo es importante mostrar su traje en el escenario, sino hablar de él; para la segunda participante, de Comachuén, no es necesario hablar, pero sí darle gusto al público y entrar en el juego, además dio varias vueltas a la tarima, se acercó a los fotógrafos y al parecer disfrutaba estar ahí arriba.

En algunas intervenciones el conductor, el Prof. Jesús Mejía Vera, hace comentarios sobre el uso de telas nuevas o más modernas en los trajes mostrados, y en otros pone énfasis en que a pesar de los cambios “el rollo sigue siendo negro”. La postura ante las innovaciones y apropiaciones de elementos del sistema de la moda occidental sigue siendo ambigua; si bien no se les niega la participación a quienes llevan trajes con elementos fuera de “lo

tradicional”, ni se les prohíbe desfilar ante el público, es evidente que no reciben el reconocimiento de ganadores y su respectivo premio al final del día.

Para cerrar el evento, al término del desfile de las y los concursantes –y sus trajes– son llevados a una comida junto con sus familiares acompañantes. Mientras tanto se prepara el acto de premiación, programado para las cinco de la tarde. El final del concurso consiste en la entrega de los premios a los ganadores, aunque como a esta ceremonia sólo acuden los concursantes premiados ya no es tan atractivo para los visitantes pues la variedad de trajes ya ha sido mostrada al medio día. La premiación es un acto más formal, y es la tercera vez en el día en que los concursantes pasan ante los ojos de los mirones y evaluadores.

#### c) La muestra...

Como señalé anteriormente, el Concurso de Indumentaria Tradicional cambió de formato para su edición de 2014 y se llevó a cabo una Muestra de Indumentaria Tradicional de Ceremonias y Danzas de Michoacán, sin ganadores y perdedores, donde a todos los participantes se les entregó un estímulo económico de mil pesos. La participación estuvo restringida para ciertas regiones, por ejemplo, de parte del grupo p’urhépecha, sólo podían participar adultos provenientes de los municipios de la región del Lago de Pátzcuaro o zona lacustre, es decir, quedaron excluidos los de la zona de la Meseta o Sierra, la Ciénega y la Cañada de los Once Pueblos.

La razón que se dio por parte del secretario de Cultura de Michoacán, Mtro. Marco Antonio Aguilar Cortés, para tal cambio fue que en 2013 hubo inconformidades por parte de algunos artesanos por no poder participar en el concurso ni en el tianguis artesanal en Uruapan (López, 2013). Por tal motivo, el funcionario indicó que se decidió trasladar el evento de Uruapan a Pátzcuaro y cambiar el formato de concurso a muestra.

De manera extraoficial, en los días previos a la muestra cuando se dio a conocer el cambio, se escuchaba la opinión de que debido a la inseguridad en el estado de Michoacán y la ubicación de la ciudad de Uruapan como punto de concentración de las fuerzas federales traídas a la entidad con la entrada del comisionado para la Seguridad, Lic. Alfredo Castillo,

era mejor la opción de realizar el evento en Pátzcuaro. Esta fue una especulación que no quedó confirmada ni por las autoridades ni por los organizadores del concurso, pero que es importante tomar en cuenta para entender el contexto y el ambiente de tensión en el que se llevó a cabo la muestra en abril de 2014. Sobre la limitación de quiénes y de dónde podían participar también hubo opiniones similares a que no se quería poner en riesgo a los participantes que tuvieran que trasladarse de zonas en conflicto o focos rojos.

También escuché la opinión de que como hubo recorte en el presupuesto para el evento, ya no se podría apoyar con los gastos de traslado a los y las participantes, por lo que era mejor que los participantes fueran sólo de la región cercana a la ciudad de Pátzcuaro. Pero esta limitación en cuanto a la participación de los miembros del grupo p'urhépecha no quedó aclarada, sólo hubo rumores, de manera oficial como señalé anteriormente, sólo se dijo que fue por inconformidades de los artesanos, y la razón de cercanía-lejanía de Pátzcuaro tampoco resulta convincente, pues las y los participantes de los grupos nahua, mazahua y otomí tuvieron que desplazarse desde puntos más lejanos que, por ejemplo, los de Cherán o de Tarecuato.<sup>31</sup>

Si bien ya he presentado la forma en que se realizaba el concurso en la Huatápera, ahora expongo algunas de las particularidades que el cambio de formato implicó para la realización del evento. Con ello busco mostrar cómo se va consolidando y difundiendo entre participantes, público, expertos y organizadores, una idea de traje tradicional como un traje fijo, con elementos que “no cambian” con el paso del tiempo o que no deberían cambiar, pues detrás de esta concepción hay una idea que correlaciona tradición con pasado y que se basa en la supuesta oposición tradición/modernidad, abordada en el capítulo 1, misma que da pie a continuarla en términos de indumentaria como *traje fijo* igual a tradicional y *traje cambiante* igual a traje de moda. Pero con los ejemplos de trajes participantes en el concurso-muestra en este apartado, y de los trajes usados en las fiestas de Comachuén (Cap. 4) se pone en evidencia los cambios que las propias mujeres que los

---

<sup>31</sup> Si bien este asunto de limitar la participación en la muestra sólo para las comunidades y municipios cercanos a la región del Lago de Pátzcuaro no quedó clara, a mí me hace pensar que quizá al ser una muestra y ya no un concurso, y si continúa en este formato los próximos años, tal limitación puede obedecer a que se intenta buscar diversidad en los trajes exhibidos, por lo que cada año podrían ir variando o rotando las regiones a las que se les permita participar. Es decir, en 2014 fue la región lacustre, y en 2015 puede ser la meseta, y así sucesivamente, como en el año nuevo p'urhépecha.

visten han ido implementando en su indumentaria sin que por eso deje de ser tradicional, es decir, pertenecer a una tradición cultural específica y transmitir elementos de esa cultura a las generaciones posteriores. En cuanto a las variaciones en la indumentaria tradicional pongo especial énfasis en los elementos de la industria de la moda occidental que han sido apropiados para los trajes tradicionales con el propósito de mostrar que tradición y moda no son excluyentes, sino que pueden coexistir y que de hecho lo hacen en trajes como el de Comachuén.

A continuación prosigo con la descripción de lo que sucedió en la muestra en su primera edición. Los días anteriores a la muestra en la plaza se llevaron a cabo las inscripciones de los participantes, quienes acudieron al Teatro Emperador Caltzontzin durante la tarde del viernes 11 de abril y a lo largo de todo el día sábado 12 pues, como en el concurso, el día domingo estuvo negada cualquier inscripción. Los participantes pasaban de uno por uno a la planta alta del teatro, donde estaba ubicado el módulo de inscripciones atendido por personal de la Secretaría de Cultura. A cada participante inscrito se le daba un número y una ficha de registro, la cual debían presentar el día de la muestra o de lo contrario quedarían fuera de la misma.

Una vez que estaban frente a la mesa de registro, los interesados en formar parte de la exhibición de trajes tradicionales debían explicar a los organizadores los elementos de su traje, de qué prendas constaba, cuáles eran las telas con que se confeccionó y la fiesta, danza o evento para el que se usaba. Finalizadas las inscripciones, a algunas de las delegaciones que acudieron a participar en la muestra se les proporcionó hospedaje y alimentación, como al grupo que llegó de la Costa Nahua, además de los estímulos económicos.

El día domingo 13 de abril, Domingo de Ramos, comenzó alrededor de las diez de la mañana la congregación de los participantes dentro del edificio del Ex Colegio Jesuita en Pátzcuaro. Comenzaron a llegar poco a poco, algunos muy apurados con maletas en las que llevaban su traje, otras con bolsas y mochilas, algunas ya peinadas con sus trenzas y listones pero aún sin terminarse de poner el traje y hubo a quien se le olvidó algún elemento del traje y salía corriendo a conseguirlo.



Mientras tanto, en el patio del Ex Colegio había un puesto de gorditas y quesadillas que además de vender un desayuno a los asistentes informaban con carteles y volantes sobre la importancia del maíz nativo y la urgencia de evitar la entrada del maíz transgénico al país.

El encierro de los participantes y organizadores se prolongó hasta las cinco y media de la tarde aproximadamente. Durante ese tiempo los participantes se vistieron con sus trajes tradicionales, se aderezaron con peinados y maquillaje, ensayaron algunos pasos de danza, se presentaron ante un jurado aunque esta vez no fueron calificados, y mataron el tiempo hasta que pudieran salir bien formados, en fila india, del Ex Colegio hasta la plaza Vasco de Quiroga, a tres cuadras de distancia.



Fila de participantes camino a la plaza.  
Foto: Martha González Lázaro  
Pátzcuaro, Mich., 13 de abril de 2014

Esta procesión hacia el escenario estuvo encabezada por la banda “El Quiringo”, cuyos integrantes iban vestidos con indumentaria tradicional: las mujeres llevaban rollo negro, delantal de terciopelo morado con encaje blanco en la orilla, faja con líneas moradas y blancas, guanengo con bordados de instrumentos musicales como clarinetes y saxofones y notas musicales en tonos morados, collar de bolitas moradas o lilas, con el cabello peinado en trenzas con partido diagonal y listones de colores brillantes, no llevaban rebozo y de

calzado usaban huaraches artesanales; todos los trajes, peinados y huaraches son lo más parecidos posible, como uniforme. Para el caso de los varones, llevaban pantalón y camisa de manta blanca con bordados en tonos morados, una faja ancha color morado intenso con el nombre de cada músico en una punta y huaraches artesanales. Resaltó que todos los trajes estaban muy combinados en tonos morados y lilas, lo cual contrastó con los trajes que se usan para las distintas fiestas, que por lo contrario lo que buscan es destacar y ser “al gusto” de quien lo porta y no uniformarse u homogeneizarse con los demás.



La banda marcando el inicio de la muestra.  
Foto: Martha González Lázaro, Pátzcuaro, Mich., 13 de abril de 2014

La muestra inició poco después de las 5:30 de la tarde. Los y las participantes se colocaron detrás del escenario e iban subiendo de uno por uno conforme eran llamados por el conductor del evento. Había algunos que ya sabían de lo que se trataba pues habían participado en ediciones anteriores en el concurso de Uruapan, pero para otros fue la primera vez que se presentaban ante el público vestidos con sus trajes fuera del uso real de

los mismos, por lo que se sentían extraños. En algunas mujeres era perceptible su incomodidad, pues subían al escenario con la mirada hacia el piso y caminaban muy rápido, sin hacer caso del conductor que les pedía mostrar su traje o dar alguna vuelta. Para mostrar este impacto y extrañeza del contexto me valgo del siguiente extracto de entrevista donde queda claro el impacto ante la primera vez de su participación:

—(...) N'ombre, me lo dicen de una forma y es como así de mmm... para comenzar no me habían explicado exactamente cómo iba a ser [risas de ella y sus compañeros presentes] así que prácticamente me agarraron por engaños [risas] (...) es que me dijeron, no pues es que va a ser una presentación de trajes regionales, yo ¡ah, qué padre!, yo nunca he estado en eso, se me hizo padre, ¡ah, pues estaría chido!, pero yo me imaginaba con mi faldón, con mi vestido así largo o algo diferente pero no, pus que oyes va a ser tu traje de esta forma, y yo...

—¿Tú no sabías con qué traje, cuál te tocaba?

—No, no.

—¿Hasta cuándo supiste?

—Ayer [carcajadas de ella y los compañeros], de hecho, ya que estoy inscrita [risa], para mi desgracia, ah, no es cierto.

—¿Y cómo es tu traje entonces?

—Un poquito descubierto [risas], este y así como de [pujido] okey, no soy muy dada como de uuy [pujido y risas] soy un poquito penosa, ese es el punto, pero pus igual está padre todo esto para conocer, porque si era como de ¿cómo es? y como me dicen no pus es que vas a pasar, y yo ¡ah, voy a pasar!, pero yo me imaginaba no pus voy a estar ahí, y nomás voy a estar como de exhibición y ya,

—¿Como parada?

—Ajá, como parada, pus ¡ahh, ta' bien, ta' mono eso!, pero pus ya que me dicen no pus es que vas a pasar, y yo ¿cómo que voy a pasar?, no si vas a pasar, y yo ¡Aaay! Bueno, fue otra idea, pero orita que ya pasamos por onde va a ser... ¡Un escenario! y yo ¡Ayyy!, yo dije ¡ya valió! [Risas]

—¿No te imaginaste que fuera a ser así?

—No en un escenario, yo así de okey [risas], son cada vez más sorpresas y más sorpresas.

—¿Así que no tienes idea qué vas a terminar haciendo?

—No sé en qué voy a terminar [risas] (...).<sup>32</sup>

Cabe señalar que en esta edición, además del nombre y comunidad de procedencia de los participantes, el conductor también leía lo que decía en la ficha de inscripción en cuanto a la descripción del traje y del evento en el que se usa, además, en seguida de las palabras del conductor, seguía un “traductor” que daba la información de los participantes en lengua p'urhépecha.

---

<sup>32</sup> Entrevista a Verónica Rodríguez Velasco, originaria de Guacamayas, Mpio. de Lázaro Cárdenas, quien presentó un traje de ceremonia prehispánica de la región Costa-Nahua. La entrevista se realizó el 12 de abril de 2014 durante las inscripciones en el Teatro Emperador Calzontzin en Pátzcuaro.

En esta ocasión también me coloqué en una de las orillas del escenario para tomar algunas fotografías. El evento duró alrededor de una hora, entre el desfile de trajes y pequeñas muestras de las danzas en que se usan. La muestra al público fue mucho más breve y modesta en comparación con el concurso que se hacía en Uruapan, aunque en el telón de fondo también había puestos de artesanías en toda la plaza Vasco de Quiroga, no tan apretujados como en la Huatápera.

De nuevo hubo trajes que contrastaban por lo que cada participante concebía como su indumentaria tradicional, y que no se correspondían con los requisitos estipulados en la convocatoria sobre las telas sintéticas y fabricación tradicional, que puede ser entendida como artesanal o como manufactura, sin intervención de procesos industriales. Por ejemplo el de la Reina del Cobre, con el traje que usa en la feria de Santa Clara del Cobre, Mpio. de Salvador Escalante, y el de la participante de Ihuatzio, Mpio. de Tzintzuntzan. El primero se compone de una camisa de algodón blanca, de manga larga con volados y una falda en colores rojo y verde de corte amplio, un rebozo negro, unos botines negros de tacón y una corona dorada en la cabeza; mientras que el segundo estaba compuesto por un guanengo con bordado de flores de varios colores, un rollo o nagua color rojo, una nagua blanca con encaje en el ruedo, un delantal verde agua con rosales bordados, una faja, rebozo negro con rayas azules, dos trenzas con listones multicolores, un sombrero de palma tejida, arracadas de media luna y unos guaraches planos con pedrería en la zona del empeine.



Traje de la Reina del Cobre  
Foto: Martha González,  
Pátzcuaro, Mich., abril de 2014



Traje de danza de Ihuatzio  
Foto: Martha González,  
Pátzcuaro, Mich., abril de 2014

También quiero destacar que hubo una mayor participación de personas provenientes de comunidades mazahuas, y el contingente de la Costa Nahua también fue numeroso, mientras que los participantes de comunidades p'urhépecha esta ocasión fueron muy pocos en comparación a los años anteriores que eran mayoría, pues como señalé anteriormente hubo restricciones para que participaran sólo los de la zona aledaña al Lago de Pátzcuaro, quedando relegados los de La Cañada, la Meseta y la Ciénega de Zacapu.

Para cerrar la muestra, el secretario de Cultura, Mtro. Marco Antonio Aguilar Cortés, y la entonces alcaldesa de Pátzcuaro, Salma Karrum Cervantes, dieron sus respectivos discursos ante los asistentes, felicitaron y entregaron a cada uno de los participantes su reconocimiento y su estímulo económico en un sobre amarillo sujetado con un clip al reconocimiento.



Entrega de reconocimientos y estímulos económicos a los participantes

Foto: Martha González Lázaro

Pátzcuaro, Mich., 13 de abril de 2014

Este cierre fue la alternativa a la premiación que se realizaba en los concursos. Después de bajar del escenario por última vez, los participantes se dispersaron rápidamente, se quitaron sus coronas y demás tocados que llevaban en la cabeza y el cabello mientras iban alejándose del entarimado. Por ello fue casi imposible realizar entrevistas al finalizar la muestra, después de casi ocho horas de estar vestidos con sus trajes, encerrados y al pendiente de lo que los organizadores dispusieran, resultó claro que estaban exhaustos de la jornada y lo único que querían era descansar y reunirse con los familiares que los habían acompañado.

### 3.3 CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCURSO-MUESTRA Y LA RELACIÓN MODA-TRADICIÓN

He recurrido a las descripciones del concurso-muestra para exponer un caso donde se intenta fijar un tipo de traje tradicional, que vaya en oposición a las tendencias de la moda global con el propósito de conservar la indumentaria de los pueblos indígenas de Michoacán.

Si bien los organizadores del evento reconocen las transformaciones que ha tenido la indumentaria a lo largo del tiempo y, en específico, durante las más de tres décadas de la realización del concurso, su concepción de un “traje tradicional” es aún la de un traje relativamente fijo, que no esté contaminado con elementos de la moda occidental y que conserve, en la medida de lo posible, la mayor “pureza” en sus elementos originales y ancestrales, tanto en los materiales como en sus producción. Pero esto ha conducido a que, como reconoce Soria (2013:24, 2006:17), sean los mismos trajes los que participan en reiteradas ocasiones y sólo cambien las personas que los portan y que se inscriben.

Las y los participantes se han dado cuenta de “lo que quieren ver” los organizadores y los jurados, y por lo tanto llevan a concursar al traje con distinta percha, aunque no sea el traje que usan en las fiestas de su comunidad, sino algo como un vestuario teatral. También se da el caso, sobre todo en la indumentaria de los hombres, que hacen trajes sólo para el concurso, pues éstos “(...) no son utilizados ni en lo cotidiano ni en lo ceremonial, sino que son confeccionados especialmente para concursar” (Ramírez, 2012:373).

Con lo anterior no intento decir que todos los trajes que participan en el concurso sean “ficción” o hechos solamente para el espectáculo, ni que no se usen en un contexto real, sino que se ha detectado el patrón de repetir el traje con distintos participantes cada año en varias ocasiones. De manera paralela, los organizadores han analizado que los trajes de las comunidades que no salen ganadores dejan de participar o se ausentan por algún tiempo del concurso. Entonces, unos trajes se ajustan más al gusto de los jurados y siguen intentando ganar con ellos en los siguientes concursos a menos que sean descubiertos por los organizadores, pues los jurados no son exactamente los mismos en cada edición y no se percatan de tales repeticiones (Soria, 2006:16-17).

Al analizar el punto de vista de Soria (2013, 2006) sobre las transformaciones y la moda en la indumentaria tradicional –p’urhépecha sobre todo– detecto dos concepciones en torno a la misma; divide la indumentaria tradicional en dos categorías: de uso diario y de ceremonia, entonces para la primera sí reconoce que hay elementos de moda en ella, pero para la segunda ve como peligrosas o dañinas esas intromisiones de la moda en los trajes ceremoniales.

En primer lugar señala que ha habido una sustitución en el uso del paño de lana por telas sintéticas en la fabricación de faldas “estilo rollo” o “rollo seda” (Soria, 2006:49). Esto es evidente en la mayoría de las comunidades, pero también he podido constatar en Comachuén, específicamente, que ahora el uso del paño o pañete ha regresado, la tendencia a usar rollos hechos de esta tela está en boga hoy en día,<sup>33</sup> sólo que hay más variedad de colores y se le agregan detalles con aplicaciones de hilos metálicos o de colores contrastantes, que los hacen distintos de los que usaban las abuelas de las muchachas de ahora. De manera similar a los ciclos de la moda, en la indumentaria p’urhépecha es posible observar que “lo viejo vuelve” y ahora se están usando rollos de paño o pañete, pero renovados y actualizados a las tendencias y los gustos actuales.

Sobre la indumentaria cotidiana, Soria sostiene que

La vestimenta de uso diario de las mujeres p’urhépecha se ha generalizado a faldas de poliéster, casi siempre en colores lisos. Conservan pastelones anchos, el largo a media pierna y blusas de confección casera. El rebozo y el imprescindible delantal son el único vestigio de otra usanza.

Las jóvenes por lo general usan diariamente pantalón, blusas modernistas o playeras y suéter, o chamarra. Con respecto al calzado las señoras lo acostumbran cerrado, de piso, las muchachas prefieren los tenis (Soria, 2006:49, 2013:62).

En esta cita es posible reconocer que las nuevas generaciones usan ropa de diario que poco tiene que ver con las prendas del traje tradicional, pero también que las mujeres mayores, si bien conservan las prendas básicas de la indumentaria tradicional, han modificado los materiales, los colores y dan preferencia a las telas sintéticas por encima de las telas de materiales naturales como el algodón o la lana. Aquí encuentro un punto a discutir, me pregunto si entonces sería más deseable que se siguieran usando telas a base de materiales

---

<sup>33</sup> Sobre los rollos de pañete de varios colores usados en Comachuén, pero producidos en Santa Fe de la Laguna, hablo de manera más amplia y muestro fotos en el apartado 3.2.2.



naturales, aunque de producción industrial que se compran en los almacenes de telas de los centros urbanos o cabeceras municipales, para la elaboración de estos nuevos “rollos-falda”. ¿Por qué tanta preocupación en torno al uso de textiles sintéticos, si ya no es tan accesible tener algodón y procesarlo hasta tener un lienzo de buen tamaño y teñirlo de acuerdo con los colorantes naturales usados por los ancestros?, tampoco hay suficientes borregos en la región para producir lana, que además también tendría que procesarse y, con mucho trabajo, lograr un paño lo suficientemente grande para un rollo, cinco metros mínimo.

Sobre este cambio de telas naturales por telas sintéticas, Soria reconoce algunas razones “justificables” para hacerlo, con base en la comodidad, pero enfatiza que ninguna obedece a un ahorro en términos de dinero, pues para cualquier tipo de rollo, sea de poliéster, lana, algodón o lentejuela “(...) también requieren un mínimo de cinco metros de tela para que el plisado tipo rollo sea perfecto (Soria, 2006:50)”.

Entonces, la sustitución de materias primas para los rollos no tiene relación con el costo de las telas, sino más bien con cuestiones de comodidad, según la autora, que además rastreó una lista de opiniones sobre esta transformación que cito a continuación. Aunque yo encuentro que además de razones financieras y de confort, hay razones de gusto y del valor que tiene estar “a la moda”.

Las opiniones más coincidentes en cuanto a la hechura de indumentaria tradicional con telas actuales son:

- El paño es más costoso y difícil de cuidar
  - No se vende en cualquier tienda
  - Es muy pesado para usarlo
  - Está muy pasado de moda
  - No queda bien en faldas cortas
  - Las telas de moda tienen muchos colores
  - Son más fáciles de lavar
  - Son ligeras y se plisan bien
- (Soria, 2006:51).

De esta lista hay dos que quiero enfatizar para resaltar la importancia y la coexistencia de tradición y moda en la indumentaria para las mujeres que visten los distintos trajes tradicionales de sus comunidades, de quienes Soria recopiló dicha lista. La cuarta dice: “Está muy pasado de moda” refiriéndose al rollo hecho de paño, y la sexta explica que “Las

telas de moda tienen muchos colores” en comparación con el paño de lana que sólo puede teñirse en una gama limitada de colores, comúnmente en negro o azul oscuro.

Con estas opiniones de las mujeres p’urhépecha comienzo a pasar de mi inferencia personal de que hay moda en la indumentaria tradicional, basada en la observación directa de los trajes tradicionales, a una corroboración –mínima aún en este punto– por parte de la voz de esas mujeres que hacen y visten tal indumentaria, de que para ellas no hay oposición entre la moda y la tradición, y que no son excluyentes ambos términos. Para ellas no hay ningún conflicto en admitir que su traje es tradicional y al mismo tiempo buscan que esté a la moda, de acuerdo con lo que en su grupo social sea entendido como moda. Ésta es una primera pista de que hay moda en la tradición, aunque no puede ser esclarecedora de la idea que intento sostener, por lo tanto, en los siguientes apartados y específicamente en la sección sobre las variaciones generacionales del traje en Comachuén (apartado 4.2), iré aportando más evidencias de que esas transformaciones en los materiales y complementos de los trajes tradicionales no son sólo por hacerlos más cómodos, menos pesados o más lavables, sino que tienen estrecha relación con la moda, con la novedad y con lo “no choteado”.

En contraste a la ligereza con que las mujeres que visten los trajes hablan de la moda en torno a ellos, está el discurso de promoción cultural del estado, que sostiene que

Debe enfatizarse que el interés por la preservación de la indumentaria tradicional **no implica**<sup>34</sup> que se pretenda que las nuevas generaciones se aparten de la modernidad, precisamente el progreso y el bienestar social tienen que cubrir a toda la población para que las políticas económicas cumplan su cometido.

Toda evolución es natural, pero desde un punto de vista muy personal, si esto ocurre en trajes ceremoniales, al modificarlos en la forma en que está constatado, sería el equivalente a confeccionar un kimono con manta o un traje de charro con mezclilla (Soria, 2006:51).

Entonces se remarca que, si bien se promueve la conservación de la tradición indumentaria, con ello no se busca segregar de los beneficios de la modernidad, entendidos en términos de progreso y bienestar social, a los grupos que participan de esta tradición. La modernidad tiene aspectos positivos, entiendo según la concepción de los organizadores del evento, pero si la modernidad, en forma de moda o de telas sintéticas se encuentra con la tradición indumentaria, es un efecto indeseable de la modernidad. ¿Será que la esencia y legitimación

---

<sup>34</sup> Las negritas son del texto original.

de las prendas tradicionales viene dada por los materiales con que se elaboran? ¿Por qué es motivo de escándalo que un kimono sea de manta y no de seda? ¿Le quita su importancia y valor a quienes usan las prendas tradicionales que éstas sean de nuevos materiales o, al contrario, les da más valor y, por ende, las buscan más?

Amalia Ramírez<sup>35</sup> (2012) observa sobre el Concurso de Indumentaria Tradicional y sobre el discurso estatal en torno a esta tradición lo siguiente:

Esta acción específica [el concurso], en la que se compensa con premios en efectivo a los mejores trajes de uso cotidiano, de danza y de uso ceremonial que portan los participantes y que son calificados por un jurado de especialistas y exhibidos en el marco de la fiesta del Domingo de Ramos en Uruapan, nos brinda un panorama de la nueva relación discursiva tanto del gobierno como de los propios participantes, los cuales son tratados como “conservadores”. En síntesis el discurso general sería: es positivo que los indígenas mantengan el uso de su indumentaria, y es positivo que el estado premie a aquellos que preservan su indumentaria tradicional (Ramírez, 2012:373).

El enfoque conservacionista respecto a las tradiciones está presente en el discurso oficial y, como señala Ramírez, los participantes que visten los trajes son entendidos como conservadores de tal tradición, pero este enfoque lleva a una fijación-fosilización de los trajes tradicionales. Además ahí se está creando una relación entre instituciones estatales y usuarios de trajes tradicionales donde se premia por la exhibición pública del traje, dándole un valor monetario, por lo que el uso real y cotidiano de los trajes queda desplazado en la práctica del concurso, aunque en el discurso oficial se diga que se está promoviendo la revaloración de la indumentaria tradicional y su difusión ante las nuevas generaciones.

Al final del discurso oficial encuentro una aceptación de la moda en la indumentaria tradicional, ¿acaso un resbalón? Se enfatiza la importancia que tiene el suceso de estrenar traje, o una prenda al menos, durante alguna de las fiestas del amplio ciclo festivo de las comunidades p'urhépecha y, en un probable desliz, la moda se acomoda entre las palabras que hablan de la estrecha relación entre indumentaria e identidad.

En el ciclo vital de la comunidad P'urhépecha es importante manifestar por medio de la indumentaria que eres parte de ella, al mismo tiempo que es necesario estrenar atuendos<sup>36</sup> en

---

<sup>35</sup> La Dra. Amalia Ramírez Garayzar ha sido parte del jurado que califica los trajes en el concurso y desde hace varios años se ha dedicado a la investigación de la indumentaria p'urhépecha, especialmente en torno al rebozo.

cada ocasión. Los Cargos, Pastorelas, Levantamientos del Niño Dios, Carnaval, Semana Santa, *Corpus*, Fiesta Patronal y los bailes que se hacen en ella, los bautizos, bodas, son ocasión para mostrar que están a la moda. La estructura del uanengo, la camisa y el saco se conserva casi igual, los materiales con los que se elabora van cambiando porque llegan nuevas telas y nuevos adornos (Soria, 2013:67).

Con esta última cita, cierro este apartado dejando un guiño que me da una segunda pista para seguir desarrollando argumentos sobre la relación moda-tradición en torno a la indumentaria p'urhépecha. El discurso de los promotores culturales y expertos intenta de/mostrar, a través de las publicaciones y el concurso mismo, que la indumentaria tradicional se ha defendido ferozmente de los embates de la modernidad-moda, manteniendo su autenticidad arraigada en tiempos ancestrales pero, al final, no puede dejar de reconocer que la moda se cuele insistentemente en la indumentaria tradicional.

Tenemos aquí, en el caso del concurso-muestra, un campo en el sentido de Bourdieu, donde se busca mostrar un tipo de gusto sobre la indumentaria indígena que la concibe como un objeto artesanal y que está dirigido al consumo de un público ajeno a las comunidades de origen, como los turistas y los expertos en indumentaria. Para éstos es dañino que los trajes tradicionales sean contaminados por elementos modernos, pero retomo aquí las palabras de Marta Turok<sup>37</sup> que puse como epígrafe de esta tesis: “Sí, puede doler que ya no todo esté hecho a mano, pero el conjunto, el sentido de la indumentaria es un conjunto, y eso es lo que ellas proyectan: soy p'urhépecha, soy nahua, soy tzotzil o etcétera, etcétera, y creo que yo diría ¡viva la moda en México!” (Turok, 18 de octubre de 2014, Oaxaca, Oax., Encuentro de Textiles Mesoamericanos).

Una cosa es que idealmente la indumentaria indígena sea entendida como un conjunto de prendas hechas a mano, incluso hay quienes la consideran arte popular o artesanía,<sup>38</sup> con técnicas de producción que involucran materias primas naturales y que deseen que los trajes se conserven en ese estado prístino idealizado. Pero en la vida de las comunidades suceden procesos y dinámicas distintos a los deseos de los promotores culturales y académicos,

---

<sup>36</sup> Sobre la importancia del estreno puede consultarse más detalladamente el artículo: Amalia Ramírez (1998). “La indumentaria de fiesta de los purépecha”, en Herón Pérez (Ed.) (1998), *México en fiesta*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 497-504.

<sup>37</sup> Marta Turok es una de las investigadoras más reconocidas y con mayor trayectoria en el tema de las artesanías y textiles en México.

<sup>38</sup> El debate en torno al arte étnico, arte popular o artesanías frente al arte culto no es asunto de esta tesis, por lo que no profundizo en la discusión.

como bien señala Turok, debemos entender y respetar las decisiones de quienes portan y elaboran, comercian y consumen esas indumentarias tradicionales pues al final son de ellos y ellas.

Los gustos manifestados en el concurso-muestra como en la fiesta son distintos, pues en primer lugar son campos sociales diferentes, con unos esquemas de percepción configurados bajo lógicas y clasificaciones distintas. Por ello no podemos esperar que en las fiestas de la comunidad se juegue (participe) de la misma manera que en el concurso, hay capitales distintos en ambos campos y por ello tanto las reglas como las maneras de presentarse, en este caso vestirse, obedecen a esquemas divergentes.

Los intentos por conservar un tipo de traje tradicional sin “intromisiones” de elementos de moda son posibles cuando éstos se mantienen en los museos, en colecciones privadas, o en los guardarropas de las trojes de la comunidad como recuerdo de algún evento importante: una boda por ejemplo, pero, en el contexto de uso de la indumentaria tradicional, las prendas están en un constante proceso de modificaciones y de encuentros con elementos de la moda occidental. Sin embargo, ambos tipos de acervos textiles son importantes para seguir indagando en torno a las variaciones de la indumentaria tradicional con una perspectiva tanto intercomunitaria como temporal.

## CAPÍTULO 4

### ***XUKUPARHAKUA KA KUINCHEKUA:* FIESTA E INDUMENTARIA TRADICIONAL EN COMACHUÉN**

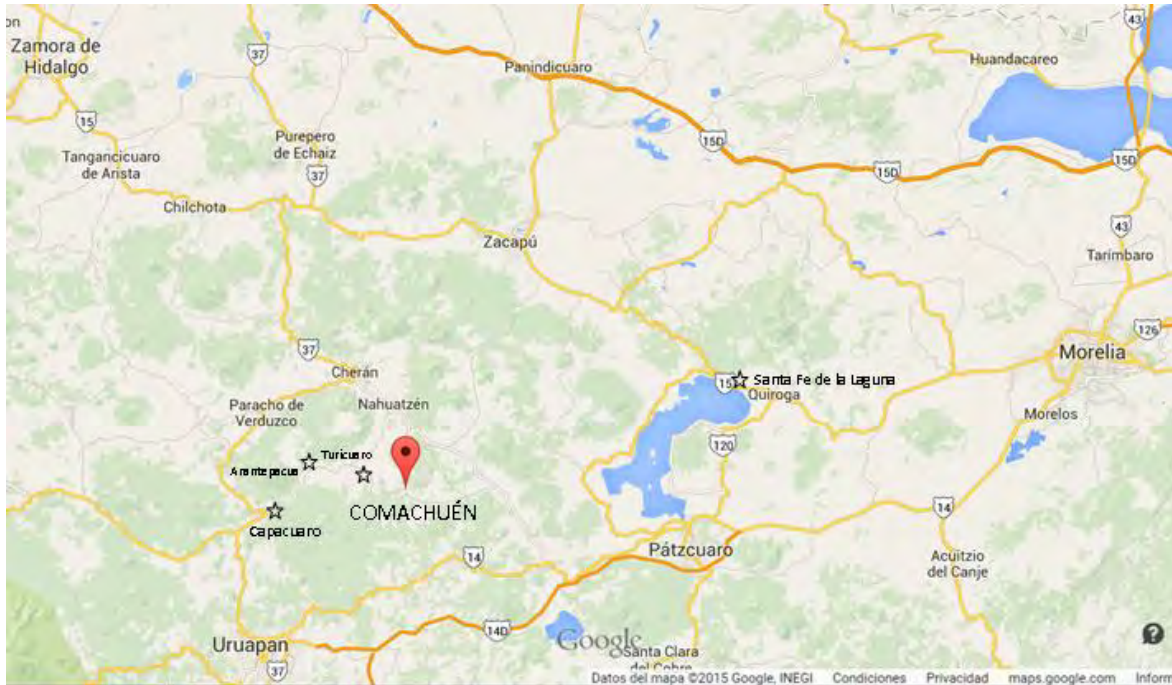
La comunidad de Santa María Comachuén, conocida simplemente como Comachuén, pertenece al municipio de Nahuatzen en calidad de Tenencia. Se localiza en la región denominada como Meseta p'urhépecha o Sierra tarasca, la región de mayor extensión de las cuatro que conforman el territorio actual del grupo étnico p'urhépecha, en la zona centro-norte del estado de Michoacán<sup>39</sup> (Muñoz, 2009:12; Villar, 2008:42). Limita al Norte con la comunidad de Sevina y la cabecera municipal, Nahuatzen, al Este con Pichátaro, al Oeste con Turícuaro y Arantepacua, y al Sur con Tingambato.

De acuerdo con el historiador Pablo Sebastián, el origen de esta comunidad fue un asentamiento precortesiano al que se llamó *Cumanchen*, que puede traducirse como “lugar sombrío o lugar de sombra” (Sebastián, 2012:5). Este topónimo puede aludir al paisaje que rodea al pueblo, pues grandes cerros se alzan en sus límites y parece como si lo cubrieran. Estos cerros cubren la luz del Sol durante las primeras horas del día y por la tarde el Sol se pone más pronto que en otros lugares.

El clima es templado a frío la mayor parte del año y los meses de diciembre y enero destacan como los más fríos. Para llegar a la comunidad desde la capital Morelia, la vía más utilizada es tomar la carretera a Pátzcuaro y después seguir por la carretera federal hacia Uruapan. Hay que tomar la desviación a San Juan Tumbio y de ahí seguir rumbo a Pichátaro; después se llega a la entrada de Sevina, donde hay un entronque que bifurca el camino al topar con una barda, en ese punto se debe tomar el camino de la izquierda y esta carretera estrecha entre pinos lleva directamente hasta Comachuén. Las otras opción es entrar por Turícuaro, lo cual resulta más práctico para quienes se trasladan desde el rumbo de Uruapan, pero este camino tiene el inconveniente de ser de terracería.

---

<sup>39</sup> Las cuatro regiones del territorio p'urhépecha son: la Sierra o Meseta, el Lago de Pátzcuaro, la Ciénega de Zacapu y la Cañada de los Once Pueblos.



Mapa de la ubicación de Comachuén, Mich.  
Fuente: Google maps.

En el mapa que presento puede ubicarse la comunidad de Comachuén, tomando como referencia las ciudades más importantes del estado: Morelia, Uruapan, Zamora y Pátzcuaro. Este mapa, además, ubica espacialmente los lugares del Concurso de Indumentaria Tradicional abordados en el capítulo anterior: Uruapan y Pátzcuaro. También he señalado con el símbolo de estrella las principales comunidades con las que se establece el comercio de prendas del traje tradicional: Santa Fe de la Laguna, Turícuaro, Arantepacua y Capacuaro. Es útil tener una idea de su localización pues más adelante en este capítulo hago referencia a estas comunidades como productoras de rollos y rebozos que son usados en Comachuén.

En seguida abordo la relación entre indumentaria tradicional y fiesta, pues es en las fiestas cuando pueden verse en todo su esplendor los distintos trajes que las mujeres visten y preferentemente estrenan, sobre todo las jóvenes solteras aunque no sólo ellas. Es en el marco general del “día de fiesta” donde suceden los distintos procesos de la indumentaria: producción, circulación, consumo y –yo agrego– uso.

Por ello, en este apartado hablo sobre la fiesta, no como mi objeto de análisis, sino como el espacio donde se conectan los procesos de la indumentaria, pues las prendas se hacen o mandan a hacer para una fiesta en especial, se compran en las vísperas y se usan “el mero día”. La fiesta es una especie de escenario y de juego en el cual se usa el traje tradicional de Comachuén. Karla Villar realizó una investigación amplia y detallada sobre la *Kw'inchikwa* (fiesta) en Comachuén sustentada en un largo periodo de trabajo de campo y estancias prolongadas en la comunidad.<sup>40</sup> Sobre este tipo de eventos Villar sostiene que “Las fiestas son un escenario de interacción social donde las posiciones de los actores se definen en base a relaciones de poder” (Villar, 2008:8).

Para el encuadre de esta investigación, retomando la categoría bourdieana de campo y el énfasis de Villar en torno a la dimensión política, en cuanto relaciones de poder inter e intra comunitarias, apunto que la fiesta –las fiestas– de Comachuén pueden ser entendidas como un campo donde se juega por un capital simbólico, pero en el que las y los participantes participan, juegan o “entran en acción” desde posiciones sociales distintas. Dichas posiciones están determinadas tanto por clase social, si se es p'urhépecha o *turhisí*,<sup>41</sup> los ingresos económicos personales y familiares, el barrio de pertenencia, la posición en el sistema de cargos comunitario y autoridades civiles, escolaridad, género, edad y estado civil. Es decir, en la fiesta no son todos y todas iguales, cada quien participa desde el lugar que ocupa en la organización social y en la medida de sus posibilidades y de sus obligaciones hacia la comunidad.

Villar (2008:28) también resalta la importancia de las fiestas como espacios donde tienen lugar interacciones sociales con distintos actores sociales, por lo que se pone en acción la identidad, la fiesta como un contexto interétnico e intercomunitario hace que los mecanismos de identificación y diferenciación se pongan en práctica. Por ejemplo entre los comachuenses con sus vecinos de Turícuaro, o con las visitas de parientes o conocidos de otras regiones, como de Santa Fe de la Laguna, y en otros en la convivencia con los *turhisí* que llegan a la fiesta.

---

<sup>40</sup> La tesis de Karla K. Villar Morgan (2008). *La kw'inchikwa como tema de conversación: un estudio de la relación entre discurso, ideología y cultura en una comunidad purépecha*, tesis para obtener el grado de maestra en Antropología, Ciudad de México: UNAM, presenta una investigación sumamente rica en detalles etnográficos y que aborda específicamente la comunidad de Comachuén.

<sup>41</sup> La palabra *turhisí* se usa para hacer referencia a los no p'urhépecha, principalmente ante los mestizos.



En este escenario es donde tiene lugar la práctica de vestir con la indumentaria tradicional, y donde ésta tiene implicaciones fundamentales para distinguir a las mujeres de Comachuén frente a las de otras comunidades, a las anfitrionas, a quienes tienen algún cargo (*guananchas* o palmeras) o acompañan a los cargueros (esposa, hijas, madre, hermanas, primas, cuñadas, nueras). Es especialmente importante ir lo mejor vestida posible si se encuentran en las situaciones anteriores, pues además de que todas las miradas estarán sobre los cargueros y sus familias, el prestigio y el dejar una buena imagen de lo hecho en la fiesta se juzgará por la comunidad hasta en los trajes que hayan preparado y vestido para la ocasión.

En seguida ofrezco una breve semblanza del calendario festivo de la comunidad para dar un panorama general de las ocasiones en que se usa el traje y su distribución en el año, aunque además habría que tomar en cuenta otras ceremonias como bodas y peticiones o nombramientos de cargueros, por ejemplo, que no están incluidos en el calendario ni tienen fechas anuales fijas.

Es imposible dar cuenta de lo que sucede en cada una de dichas fiestas y celebraciones por cuestiones de espacio y tiempo; por ello sólo menciono una breve lista y especifico a cuáles de ellas asistí entre 2013 y 2014 para observar, documentar con fotografías y algunos audios, hacer entrevistas, pero también para comer, bailar, convivir con las personas, platicar sobre sus trajes y en algunas ocasiones vestirlo también gracias a que amablemente me lo prestaron.

Después de mencionar el calendario festivo anual, relato los aspectos más generales de la fiesta, no de una en específico como el *Corpus* o el día de la Virgen el 15 de agosto, sino como un relato que compendia los rasgos comunes de los diversos días de fiesta en relación con la indumentaria tradicional.

Las principales fiestas de Comachuén son las relacionadas con celebraciones católicas, especialmente las que tienen relación con las divinidades marianas, pues la Virgen de La Asunción o *nana uali agosturi* (Sebastián, 2012:20, Villar, 2008:106) es su patrona, y el nombre completo del pueblo es Santa María Comachuén. Mencionaré las fiestas más importantes en el orden del ciclo festivo anual pues me resulta más práctico tener el

panorama general de qué fiestas se llevan a cabo de enero a diciembre, en lugar de intentar ordenarlas en relación con su importancia en la comunidad, donde la fiesta patronal tiene un lugar privilegiado sobre las demás. Sobre la importancia de las fiestas, Villar (2008) señala que las fiestas de las que más se habla en las pláticas sobre Comachuén son la fiesta patronal, 15 de agosto (Virgen de la Asunción), la del 2 de febrero (La Candelaria) y la fiesta del *Corpus* o *Ch'anankwa*.<sup>42</sup> Otro elemento que hace que la fiesta patronal sea tan importante son los elementos que la acompañan como: “la gran afluencia de gente a la comunidad que celebra, además de la visita, los jaripeos, ferias y bailes [que] son pretextos idóneos para acudir traspasando el límite estricto del culto religioso de la fiesta” (Villar, 2008:62-63). Compartir con otros, más allá de los límites de la comunidad, es un elemento que otorga valor a la fiesta, pues se recibe a parientes y conocidos “de fuera” y se les brinda *churipu* y corundas, al compartir se fortalecen los lazos sociales y la reciprocidad.

Para comenzar la semblanza del calendario festivo, propongo iniciar con el 2 de febrero, fecha en que se celebra el Día de la Candelaria; en febrero también se festeja el Carnaval; entre marzo y abril se ubican los festejos de la Semana Santa, donde en el Viernes Santo tiene lugar el *Via crucis* a las afueras del pueblo; entre mayo y julio, dependiendo del calendario católico se lleva a cabo la fiesta del *Corpus*, donde los artesanos de la madera regalan diversos objetos como juguetes o muebles pequeños de madera a los asistentes a la fiesta, también se prepara comida para los visitantes; el 15 de agosto es el día de la fiesta patronal en honor a la virgen de La Asunción,<sup>43</sup> hay misa, danza de moros, jaripeo, quema de castillos y baile amenizado por dos bandas; los días 1 y 2 de noviembre tienen lugar las celebraciones del Día de Muertos cuando el cementerio es el espacio concreto donde tienen lugar las actividades de estas fechas; y, por último, en el mes de diciembre se festeja a la Virgen de Guadalupe el día 12 y la Navidad el día 25. En torno a los festejos de la Navidad, se realizan pastorelas y “Coloquios”, donde hay escenificaciones de diálogos entre *luzbeles* o diablos durante la Noche Buena que se prolongan hasta las cuatro o cinco de la madrugada. También se presentan parejas de rancheros que deben cantar, desfilan en el escenario y aventar dulces al público. Durante el periodo entre el 25 y el 27 de diciembre

---

<sup>42</sup> Para mayores detalles sobre el *corpus* consúltese Villar (2008) y Araiza (2010).

<sup>43</sup> Para mayores detalles sobre la fiesta de La Asunción en Comachuén puede consultarse: Dávila Lorena Ojeda (2006). *Fiestas y ceremonias tradicionales p'urhépecha*, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 246-247.

las parejas de rancharo y ranchera salen a visitar las casas de las distintas autoridades civiles y ex cargueros del pueblo acompañados de banda y encabezados por el carguero del Niño Dios, para cerrar el día 27 con un baile en la plaza.<sup>44</sup> La diferencia de este baile con respecto a los bailes de las otras fiestas como el *Corpus* o la fiesta patronal es que muchos varones están vestidos con el traje de luzbel, también conocido como “changos” o “chalí”, y las mujeres asisten al baile con *el traje* –tradicional– o con *pisikata*<sup>45</sup> (rollo).

El uso del traje tradicional para asistir al baile en Comachuén contradice lo que Soria afirma respecto a los bailes en general en las comunidades p’urhépecha, pues sostiene que “obviamente ninguna joven asiste con indumentaria tradicional” (Soria, 2013:66). Pero en Comachuén sí sucede, no como constante en todos los bailes, pero sí en los que tienen lugar el 26 y 27 de diciembre, sobre todo el 27. No es posible entonces generalizar que ninguna mujer p’urhépecha vaya al baile con su indumentaria tradicional, ni tampoco que todas acudan a todos los bailes con “su traje”, es por ello que insisto en evitar dicotomías y generalizaciones tajantes que sean del tipo “para el baile se usa pantalón, botas y chamarra, no el traje tradicional”, pues en la práctica sucede que a veces se usa ropa de moda occidental y a veces se usa el traje tradicional, de acuerdo con las tendencias que estén en boga para el mismo en ese tiempo en la comunidad y las elecciones que cada mujer hace según su gusto.

#### 4.1 “EL TRAJE” Y LA FIESTA EN COMACHUÉN

Alrededor de la indumentaria hay más que ropa, pues tienen lugar procesos de producción, circulación y consumo, además de contextos de uso. Es conveniente seguir este orden para la exposición de los procesos por los cuales atraviesan las prendas de la indumentaria tradicional, por ello comenzaré por abordar el rubro de la producción y continuaré con la circulación y el consumo para terminar con las reglas de uso de cada una de las seis prendas actuales.

---

<sup>44</sup> De las fiestas mencionadas, yo asistí el Viernes Santo y al Corpus en 2013, y nuevamente al Corpus, a la fiesta del 15 de agosto (desde algunos días antes) y a las celebraciones de la Navidad y el coloquio en 2014.

<sup>45</sup> Término local para referirse al rollo, también se nombran como “las naguas”.

“El traje” se viste en la fiesta, esto es, la indumentaria tradicional se usa en ocasiones festivas, aunque ciertas prendas del traje las visten “de diario” algunas mujeres mayores, pero es en la fiesta donde niñas, muchachas, señoras y abuelas visten el traje tradicional. Las prendas que conforman la indumentaria tradicional son seis: nagua blanca, rollo, delantal, fajas, guanengo y rebozo, además de los accesorios como aretes, collares, zapatos, peinado y maquillaje. Para la parte final de este capítulo hablo sobre una séptima prenda: el saco, que ahora ya no se usa en Comachuén, pero que todavía en los años ochenta y parte de los noventa del siglo XX estaba vigente, y en otras comunidades, como Turícuaro, se sigue vistiendo en la actualidad.

Antes de que haya una fiesta importante las jóvenes comienzan a preparar su traje, dependiendo de cuál sea la más importante para cada muchacha, pero en general las más relevantes y grandes son la del 2 de febrero, día de la Candelaria, la del *Corpus*, entre mayo y junio, y la del 15 de agosto, día de la Virgen de la Asunción, pues como señalé en el apartado anterior, la patrona de la comunidad es Santa María, de ahí el nombre completo del pueblo como Santa María Comachuén.

#### a) Producción

Los preparativos en torno al traje para la fiesta inician con base en la cuestión de si se van a estrenar algunas prendas o haciéndose a la idea de que se pondrá el traje que ya tiene – dependiendo de cuánto dinero se tenga o de si tiene tiempo y sabe hacer alguna prenda o parte del proceso como el bordado o armado, estrenar un traje completo no es muy común pues su costo es elevado, a menos que se tenga una buena posición económica por parte de los padres y una razón de peso como para hacer la inversión de un traje completo nuevo, como por ejemplo recibir o entregar un cargo o que la muchacha sea *guanancha*<sup>46</sup> en el templo–, para ello las mujeres tienen que decidir si van a hacer ellas mismas su guanengo, desde sacar la muestra del bordado, hacer el bordado mismo, armar el guanengo o si lo van a mandar a hacer con alguna pariente de preferencia. La última opción es comprar el traje, pero esto sucede por lo general sólo en prendas que no se hacen en la comunidad, que son

---

<sup>46</sup> Las *guananchas*, también llamadas Palmeras en San Juan Nuevo Parangaricutiro, son mujeres jóvenes, doncellas, alrededor de los 15 o 16 años de edad, encargadas de cuidar el templo y cargar a la Virgen.

las que no van bordadas en punto de cruz, como el rollo, las fajas y el rebozo, pues el guanengo, la nagua blanca y el delantal sí se elaboran dentro de la comunidad.

Entonces, el proceso de producción inicia con meses de anticipación al “día de la fiesta”, pues terminar un guanengo completo puede llevarse un mes o mes y medio para alguien que ya es experta<sup>47</sup> y que le dedique varias horas al día; por su parte, el bordado y tejido de gancho alrededor de la orilla de un delantal lleva alrededor de dos meses o un poco más dependiendo de las horas que se dedique a hacerlo y la práctica que se tenga en la técnica de bordado en punto de cruz; en contraste con las prendas anteriores, bordar el ruedo de la nagua blanca es más rápido, se tiene listo en unos quince días.

La importancia del tiempo invertido en la elaboración y ornamentación de las prendas de la indumentaria indígena es analizado por Tania Cruz (2014) para el caso de mujeres indígenas de Chiapas, por lo que sostiene que

Mientras que el arreglo personal para las jóvenes mestizas implica “horas de espejo”, para las indígenas ello implica, más que horas de espejo, “horas bordadas”, porque el arreglo personal está orientado al ornamento, a la decoración de la vestimenta tradicional, más que al maquillaje del rostro; es una compleja elaboración artesanal que requiere de días, meses y años (Cruz, 2014:104).

Respecto a esta distinción que hace Cruz, resulta similar y por tanto aplicable al contexto p'urhépecha, pero advierto que las prácticas de maquillaje y peinado para el caso que yo analizo van cobrando mayor importancia y tiempo invertido en ello, aunque las prácticas de maquillaje son aún discretas en comparación con las que se observan en centros urbanos como Uruapan, Zamora o Morelia, pues una muchacha con maquillaje excesivo es “mal vista” o no es de “buen gusto” ante la comunidad. El peinado, como señalo más adelante, ha sufrido variaciones en el sentido de diversificar las opciones para llevar el cabello en distintos tipos de trenzas o estilos de cabello suelto: planchado, ondulado o rizado, con fleco o sin él. Al final del capítulo abordo tales variaciones.

La importancia de cuidar los detalles en la elaboración de los propios guanengos o delantales, en escudriñar los rollos y rebozos antes de comprarlos para verificar que estén “bien hechos” señala que para las mujeres de Comachuén en concreto es muy valorada la

---

<sup>47</sup> Los datos sobre el tiempo que se lleva hacer las prendas: guanengo, delantal y nagua blanca fueron proporcionados por Socorro Guzmán en una entrevista, Comachuén, Mich., 28 de diciembre de 2014.

calidad de las prendas, no se ponen cualquier cosa, porque en el traje se manifiestan cualidades deseables del *deber ser* de las mujeres como la limpieza, el hacer las cosas bien, la responsabilidad y la exhibición del gusto, de que se tiene buen gusto, con lo que se demuestra que ha aprendido e interiorizado los parámetros de apreciación y percepción del grupo al que pertenece.

Sobre la producción local y de autoconsumo de las prendas y su relación con las fiestas, Alejandra Cervantes (2014) señala en torno a sus aspectos emotivos que “Es de notar que las jóvenes y solteras generalmente son arquitectas de su propia vestimenta para estas ocasiones y se dedican con gran ilusión a fabricar piezas inigualables para lucir su arte y su habilidad” (Cervantes, 2014:20). Con esta cita y las observaciones que personalmente he hecho en la comunidad, queda manifiesto que el sector que pone especial atención en su indumentaria y en su arreglo en general son las jóvenes solteras, muchachas o *iurhitskiri*. Son ellas quienes están al pendiente de qué usarán la próxima fiesta, si van a bordar una nueva muestra para su guanengo o si van a comprar un nuevo rollo y en dónde. Es por ello que mi atención y trabajo está centrado en mujeres jóvenes, pues es en este grupo donde pueden apreciarse con mayor intensidad los cambios en la indumentaria y las tendencias de las cuales se apropian y adaptan para sí.

Precisamente sobre esos cambios en los diseños de las prendas de la indumentaria tradicional de Comachuén, Alejandra Cervantes (2014) sostiene que:

A través del tiempo la forma de decorar las prendas ha cambiado indudablemente por diversas circunstancias como una nueva moda, nuevos materiales, influencias de pueblos vecinos, influencias por los medios de comunicación, caso concreto: la televisión, incluso por la introducción de muestrarios en punto de cruz provenientes de revistas especializadas estadounidenses (Cervantes, 2014:2).

De nuevo, hay un reconocimiento al cambio en los materiales y a las influencias externas, incluso de los migrantes, pero me interesa destacar que es en ese único párrafo donde puedo encontrar que habla de un “nueva moda”, pero a lo largo del artículo no vuelve a tocar el tema de la moda ni a usar ese término para hablar de las transformaciones en la indumentaria. Detecto aquí también un intento de evitar, si no de negar, la cuestión en torno a que hay moda en la indumentaria tradicional de Comachuén. No se habla abiertamente de nuevas tendencias en relación con una moda-tradicional que motiva los cambios constantes

en la indumentaria, incluso que lo que un año está en boga, al año siguiente, o en la próxima fiesta patronal, ya no se use, o se evite usarlo en la medida de lo posible.

La visión de las mujeres jóvenes de Comachuén respecto al cambio continuo en las tendencias de su indumentaria tradicional se expresa en su intención de buscar nuevos elementos para su traje y evitar “vestirse igual que las otras”. Este punto es complicado, pues efectivamente el sistema indumentario está conformado de las mismas prendas básicas, y las tendencias a llevar el rollo de cierta tela o los bordados en el guanengo con diseños florales especiales son compartidas por las jóvenes, pero dentro de esa aparente homogeneidad hay una búsqueda de distinción, de no verse igual que las demás. Esta intención queda manifiesta en el siguiente extracto de entrevista:

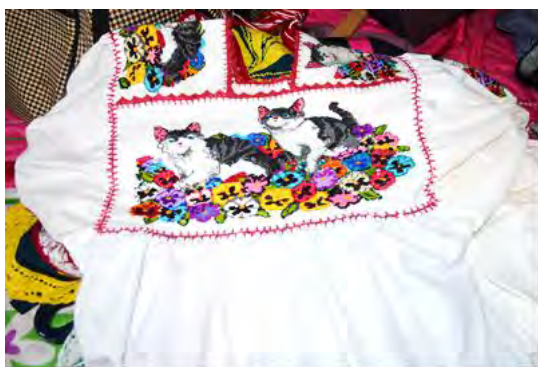
Si es un dibujo que ya se trae así como que cierto número de personas ya dicen ésa ya no, y ya tiene que ser otra, tiene que ser, este... incluso es como un asunto de celo, o sea no celo, ¿cómo te explico?, o sea que procures que lo que tú traigas no lo traigan casi todas (risas) y ya cuando es un asunto así como que ¡ay!, ya se choteó entonces ya, ya ése ya no lo voy a mandar a hacer (Graciela Guzmán, entrevista del 28 de diciembre de 2014).

Si bien hay contextos en los que se requiere cierto acuerdo entre un grupo de jóvenes para vestir de una forma parecida a un “uniforme”, como por ejemplo las *guananchas* que van a cargar a la virgen en la fiesta del 15 de agosto, es notable que las mujeres que no pertenecen a un grupo específico como un grupo de danza o que cumplan algún cargo, buscan una diferenciación que implica distinguirse de las otras a través de su indumentaria. Es cierto que cuando llega una nueva tela como por ejemplo los rollos de organza bordada, conocidos localmente como de lentejuela o “de antijuela”, son los más codiciados por las mujeres, pero a medida que su uso se va generalizando, éstos dejan de resultar tan atractivos y llegará un punto donde queden relegados como objetos de consumo y finalmente caerán en desuso. Tal proceso de auge y decadencia de las prendas no obedece sólo a la disponibilidad de materiales, sino también a los ciclos y ritmos con que se mueva el gusto de las mujeres que usan tales prendas.

Continuando con el asunto de la producción, el segundo paso después de decidir si se va a bordar lo propio o se va a mandar hacer es elegir qué diseño se bordará o se encargará bordar y con quién. Para ello hay que comprar los insumos como la tela, hilos, agujas y bastidor y, en caso de mandarlo hacer, llevarle los hilos y la muestra a la pariente o

conocida a quien se le encarga. Comienza entonces un periodo tardado para que la prenda, delantal, guanengo o nagua blanca quede listo y la paciencia y dedicación son dos cualidades importantes en esta fase. Hay que dedicar varias horas al día durante varios días o incluso meses para ver el resultado final en la prenda concluida. Por eso, si una muchacha quiere estrenar un guanengo para la fiesta de *Corpus* a mitad de año, debe comenzar a hacerlo en marzo o abril, y si lo va a encargar a alguien más, debe hacer la visita a la que se lo va a hacer a inicio de año, o a más tardar pasando la fiesta del 2 de febrero para que la tome en cuenta y se lo entregue a tiempo.

El precio de los hilos y la tela no es muy alto, si sólo se compran estos insumos se invierte alrededor de unos doscientos o trescientos pesos. Lo costoso es el trabajo, las horas invertidas en bordar cada punto, la calidad del bordado “bien hecho” y la vista que se gasta en esta labor. Por ello mandar a hacer un guanengo puede costar entre mil y dos mil quinientos pesos, a veces se debe llevar además a “armar”, es decir, que una persona sólo se dedica a bordar los diseños, de la muestra a la tela, y otra se encarga de coser a mano o a máquina las distintas partes del guanengo o blusa, se unen las partes bordadas con los cuadro de tela de algodón como popelina o similar. En ocasiones es necesario buscar también a alguien que agregue las motas de estambre y los remates en las mangas del guanengo.



Guanengo y detalle de bordado.

Foto: Martha González,

Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, Mich., 16 de junio 2013

Las muestras de los diseños para bordar se consiguen en muestrarios que se compran en las mercerías de la comunidad o lugares cercanos como Cherán, Nahuatzen o Pátzcuaro,



incluso de centros urbanos como Uruapan, Zamora, Morelia o los traen de Estados Unidos (Cervantes, 2014:2,20). También hay una transmisión a través de los guanengos mismos, de donde es más fácil “sacar” la muestra pues ya se pueden contar los puntos en la tela real. Una tercera forma es sacar una fotocopia de una hoja de muestrario o una ampliación, la cual es un diseño en cuadrícula, como pixeles muy grandes. Actualmente una cuarta manera de buscar el diseño deseado es descargar de Internet el patrón o muestra e imprimirlo para pasarlo a la tela, aunque este proceso es más complicado y sólo algunas mujeres especializadas en el bordado pueden “sacar” de la impresión el bordado y pasarlo a la tela.

Para el caso del delantal ocurre un proceso similar al del guanengo, la primera opción es decidir si lo va a bordar ella misma, con lo cual ahorra mucho dinero, pero implica invertir meses en su elaboración, y después escoger el diseño o muestra que llevará bordado, los colores de la tela y de los hilos y tomar las medidas de largo y ancho para que le quede bien. Si se elige mandar a hacer el delantal, ya sea porque no se tiene tiempo para hacerlo o porque no se domina el bordado en punto de cruz que requiere, el costo de los delantales está por encima de los mil pesos hasta los dos mil quinientos, dependiendo del tamaño de la figura bordada y del ancho del encaje que lleve en la orilla.



Ejemplos de delantales de Hermelinda Felipe y Ana Sebastián,  
Nótense las variaciones en el color de la tela de fondo y del bordado y gancho.  
Foto: Martha González, Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, Mich., diciembre de 2014.

Las otras prendas que son bordadas en la comunidad son la nagua blanca y en fechas recientes las fajas de adorno, implementadas a partir del 2012 según la información rastreada por Cervantes (2014:14). Estas prendas llevan un bordado más pequeño y no se estrenan o hacen tan constantemente.

Las demás prendas de la indumentaria que no se elaboran en Comachuén son el rollo, las fajas y el rebozo,<sup>48</sup> sobre ellas hablo en el siguiente apartado referente a los procesos de circulación, consumo y uso, que tienen lugar días antes de la fiesta, o bien, en la fiesta misma, con los puestos que se ponen en la plaza y ofrecen productos elaborados en otras comunidades.

#### b) Circulación y consumo

En torno a la fiesta se da la circulación de productos y su consumo. En un día festivo, se puede ver la plaza llena de puestos que ofrecen pan, atole de grano, tacos, café y sopas instantáneas, papas a la francesa, ollas y loza de barro, cestos y canastos de palma tejida, sombreros, rebozos, fajas, servilletas y cucharas de madera. Este ambiente mercantil está amenizado por la música de bandas tradicionales que tocan sones, pirekuas y piezas clásicas.

De la variedad de productos que se venden en la plaza y en el pueblo, me interesa especialmente retomar los textiles, concretamente los rebozos y las fajas, pues estas prendas son parte indispensable de la indumentaria tradicional de las mujeres de Comachuén y no se elaboran en el pueblo. Entonces, en algunas festividades, acuden a la comunidad productoras de rebozos de Turícuaro y Aranza, colocan los rebozos en un bastidor de madera de forma que las posibles compradoras puedan ver la variedad de colores y diseños disponibles. Algunos rebozos son hechos a mano en telar de cintura mientras que otros son fabricados en máquina. Los precios de los rebozos de Turícuaro están entre los trescientos y

---

<sup>48</sup> Puesto que el objetivo de esta tesis no es dar cuenta ampliamente de las técnicas de elaboración de los componentes de la indumentaria tradicional, no ahondaré mucho en este aspecto. Además hay una vasta bibliografía de investigaciones específicas sobre la producción de textiles artesanales que se enfocan en describir minuciosamente el proceso de cómo se hace, por ejemplo un rebozo, véase Amalia Ramírez (1997), “Rebozos purépechas”, en Verónica Oikión (1997), *Manos michoacanas*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 101-115, o el clásico de Marta Turok (1988), *¿Cómo acercarse a la artesanía?*, México: SEP, Gobierno del Estado de Querétaro, Ed. Plaza y Valdés, especialmente la sección sobre textiles.

los seiscientos pesos<sup>49</sup> y son los que más se usan en Comachuén, aunque los precios de rebozos de otras comunidades como Aranza o Ahuiran pueden llegar hasta los tres mil o cuatro mil pesos, dependiendo del tipo de trabajo y el tiempo que se lleve hacerlo.

La compra de los demás elementos del traje puede realizarse en la comunidad misma, escogiendo entre las opciones de rollos, rebozos y fajas que los comerciantes del pueblo han traído desde las comunidades productoras. O bien, desplazándose personalmente a los lugares donde se especializan en elaborar las prendas y poder escoger de manera directa las prendas a su gusto o, aún mejor, visitando a la productora para encargarle o mandarle a hacer el rollo o el rebozo a la medida y al gusto de quien lo encarga.



Arriba: Puesto improvisado de rebozos de Turicuaró.



Abajo: Rollos disponibles en uno de los pocos locales donde pueden encontrarse a la venta en Comachuén. El naranja y el morado son de pañete y traídos de Santa Fe de la Laguna; los que están debajo, con tela de lentejuelas son comprados en Capacuaro y Arantepacua.

Fotos: Martha González, Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, Mich., agosto de 2014.

<sup>49</sup> Datos de la entrevista con Hermelinda Felipe, Comachuén, Mich., 27 de diciembre de 2014.

Respecto a la cuestión de comprar ya hecho o mandar a hacer, la segunda opción es la preferida, pues así la ropa queda a la medida y al gusto exacto de quien lo va a usar.<sup>50</sup> Para el caso del rollo, lo ideal es ir a comprar la tela de lentejuela a Capacuaro, Arantepacua o Cherán, para poder escoger entre los diversos colores y diseños, y después llevarle la tela a la señora con quien se va a mandar a hacer, por lo general las de Comachuén las mandan a hacer en Capacuaro o Arantepacua. Los precios de esta tela –organza bordada, de lentejuela o “de antijuela”– están alrededor de los ciento veinte pesos el metro y se utilizan alrededor de nueve metros para un rollo, por lo que solamente de tela se invierte más de mil pesos, más la mano de obra. El costo de un rollo de lentejuela actualmente ronda los mil quinientos o mil setecientos. Los colores disponibles en este estilo de tela son muy variados, desde rosas, turquesas y morados hasta negro, todos ellos con aplicaciones de lentejuelas en tonos metálicos como dorado y plateado, o con efecto tornasol que da una gama amplia de destellos en distintos colores, dependiendo de los reflejos que le lleguen.

Sobre este tipo de rollo de lentejuela, Hermelinda Felipe comentó lo siguiente:

- (...) Como también en mil quinientos, mil setecientos, por ahí así las dan ya así hechas.
  - Ahorita pero antes sí estaban como en dos mil, dos mil y cacho [intervención de Graciela Guzmán, su prima].
  - Hey, dos mil doscientos antes.
  - ¿Cuándo recién salieron?
  - Ajá, sí, pero como van pasando de moda, ya va saliendo otra tela, ya le rebajan más a esa, ya dan más cara, ya dan cara pues la que sale nueva (risas).
  - ¿Y esa como de hace cuántos años es?, esa [señalo el rollo del que estamos hablando].
  - Mmm, hace como unos dos (...).
- (Entrevista a Hermelinda Felipe Sebastián, 27 de diciembre de 2014).

Este extracto de entrevista es relevante y esclarecedor no sólo por la precisión en los precios de los rollos y la comparación entre el antes y el después, que indica una baja en el costo al pasar los años sino, sobre todo, porque Hermelinda afirma que los rollos y las telas “van pasando de moda”; a ella, como usuaria y consumidora de esta prenda de la indumentaria no le pesa asumir que hay moda en su traje tradicional, es más, ni siquiera lo cuestiona, simplemente lo da por sentado y habla de ello abiertamente. Entonces, que una determinada tendencia en el tipo de tela pase de moda es motivo para que su costo baje, pues al reducirse su demanda el valor en términos monetarios también disminuye, y quizá

---

<sup>50</sup> Comunicación personal con Graciela Guzmán Felipe, 15 de agosto de 2014.

su valor simbólico como elemento de distinción. Como señalé anteriormente respecto al “choteo” en los bordados, el hecho de que un elemento en la indumentaria se generalice a tal punto que “todas lo usen”, es motivo para que éste comience a quedar relegado en el guardarropa y finalmente no se use más.

En cuanto a los rollos de pañete de colores elaborados en Santa Fe de la Laguna, tienen la desventaja de que no es posible comprar la tela personalmente, así que sólo hay tres opciones: ir a Santa Fe para tratar de manera directa con la señora que hace los rollos, que tome medidas y escoger entre los colores de telas que tenga o pueda conseguir; la segunda alternativa también implica desplazarse hasta Santa Fe y elegir entre los rollos ya hechos el que se va a comprar, esta opción permite medirse el rollo y tener varias opciones de medidas y colores de telas; la tercera opción, y la más común para adquirir este tipo de rollo, es elegir entre los rollos que revenden en Comachuén las personas intermediarias que los traen desde Santa Fe.

Aunque en esta última alternativa “no hay mucho de dónde escoger”, tiene la ventaja de que evita el traslado hasta la comunidad productora, ahorra gastos de transporte, y se puede comprar el rollo en la mañana y estrenarlo inmediatamente el día de la fiesta. El costo de estos rollos está alrededor de los mil quinientos pesos<sup>51</sup> y la variedad de colores en el pañete es bastante amplia y en tonos vivos como: rojo, anaranjado, morado, azul turquesa, rosa mexicano, fucsia, verde, amarillo, y tonos más sobrios como el negro o azul marino. La tela de pañete se combina con otra tela en tono metálico y en tonos contrastantes para la parte de la pretina y muy cerca del borde inferior.

---

<sup>51</sup> Dato obtenido de la entrevista con Hermelinda Felipe, 27 de diciembre de 2014.



Detalle de un rollo de pañete (arriba) y de uno de lentejuela (abajo)  
Fotos: Martha González  
Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, agosto de 2014



- Ejemplo de rollos de uso actual de Hermelinda Felipe y Ana Sebastián:  
 a) De pañete turquesa con pretina anaranjada y detalles dorados (izquierda)  
 b) De lentejuela dorada y efecto tornasol con fondo negro (derecha)

Fotos: Martha González

Comachuén, Mpio. de Nahuatzen, diciembre de 2014

Estos dos tipos de rollos son los que usan hoy en día las jóvenes, aunque las señoras mayores pueden llegar a usar rollos de otras telas que ya tienen desde hace varios años y que aún están en condiciones de usar, pero las muchachas sí están a la vanguardia de las nuevas telas y modelos. En el siguiente apartado me enfocaré en las variaciones que ha habido de manera específica en los rollos a partir de las fotografías del Mtro. Paul Kersey del primer lustro de los años ochenta del siglo pasado y de las *pisikataecha* o rollos que se usaban a finales de los noventa y durante la primera década de este siglo XXI, los cuales me fueron mostrados amablemente por algunas mujeres que aún los conservan en su guardarropa y los usan ya como prendas de diario, no para fiestas.

Retomando el asunto del consumo, muestro a continuación un “presupuesto” estimado del costo total de un traje completo y del precio de sus prendas nuevas; es un ejemplo de un

traje de buena calidad y ciertamente lujoso, pero aún puede haberlos más caros, dependiendo de lo abigarrado y complejo del bordado que se quiera en el guanengo y el delantal, los metros de tela que se necesiten para que el rollo quede perfecto y de la cantidad de lentejuela brillante que lleve el mismo. Un traje más sencillo podría reducir los costos a la mitad, pero tampoco es barato; de ahí que para una fiesta es muy poco común que se estrene todo el traje, se va actualizando de prenda por prenda, es decir, este año quizá se compre un rollo, y en seis meses se adquiera el delantal. También se reducen los costos si se hacen ellas mismas los bordados del guanengo, la nagua blanca y el delantal, pues sólo pagan el “armado”.

Cálculo estimado de un traje lujoso<sup>52</sup> de buena calidad:

	\$3 000 Rollo de lentejuela
	\$2 000 Guanengo bordado
	\$2 200 Delantal
+	\$ 600 Rebozo de Turícuaro
	\$ 700 Zapatos de tacón
	\$3 000 Arracadas de oro
	\$ 100 Fajas
	\$ 300 Nagua blanca
	<b>\$11 900.00</b> (once mil novecientos pesos)

Como resultado obtenemos que un traje con sus prendas nuevas y actuales puede llegar a costar casi doce mil pesos. Es una inversión costosa y por lo general es la familia de las muchachas la que absorbe los gastos para que ella pueda lucir lo mejor posible. También se dan los casos donde las mujeres trabajan y se pagan ellas mismas su traje, aunque esto implica que ya no son adolescentes, sino mujeres de entre 20 y 35 años, por lo general profesionistas. Otro caso es que el esposo cubra los gastos del traje si su esposa es ama de casa y no obtiene por tanto un salario por su trabajo.

Al respecto del rubro económico, actualmente las actividades a las que se dedican los y las habitantes de Comachuén están muy diversificadas. Aún hay un sector amplio que se

---

<sup>52</sup> La lista de precios de las distintas prendas se basa en los costos del traje que Hermelinda Felipe usó en la fiesta de agosto de 2014. En una entrevista fuimos sacando la cuenta de cuánto dinero llevaba encima cuando usaba su traje y cuánto había invertido en él. Yo agregué solamente los datos de las fajas y de la nagua blanca pues esas no las estrenó en esa fiesta pues usó otras que ya tenía.



dedica al campo, pero son en su mayoría hombres mayores los que son campesinos de tiempo completo. Otra actividad característica del pueblo es la explotación forestal para muebles sencillos o venta de madera, aunque esta labor va disminuyendo cada vez más debido a los conflictos por los bosques y los problemas de tala clandestina y deforestación. Los profesionistas son cada vez más, las y los jóvenes que deciden estudiar una carrera suelen desplazarse a la ciudad de Morelia para ingresar a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo o a las Normales, pocos son quienes estudian en escuelas privadas. Otras opciones son la Normal Rural de Cherán o la Universidad Indígena Intercultural de Michoacán (UIIM) ubicada en la comunidad vecina de Pichátaro, a unos 15 o 20 minutos de Comachuén. También va en aumento el comercio al interior de la comunidad y las remesas de los migrantes que radican en Estados Unidos son un factor fundamental en la vida económica del pueblo. Entonces, la inversión para comprar las prendas del traje se consigue de los salarios obtenidos a través de las actividades mencionadas.

El estreno regular no obedece a la simple vanidad pues, como se mencionó antes, es una pauta cultural en la relación fiesta-indumentaria. De manera adicional, no sólo se valoran las prendas por ser “nuevas”, recién hechas o compradas, la calidad y el estar bien hecho son cualidades deseables en las prendas del traje. Estos criterios abarcan, por ejemplo, que el bordado del guanengo esté “parejito”, se cuida no sólo la parte visible del frente del bordado, que las puntadas estén bien tensas, ni más ni menos, y que por el revés se vea orden y cuidado en las puntadas. Aunque el revés queda oculto a la vista cuando se viste el guanengo, la atención al detalle y la evaluación de la calidad del guanengo se hacen tomándolo como referencia.

Para el caso del rollo, es muy importante que esté “bien plisado” con los pastelones bien juntitos y que éstos no se separen demasiado al caminar con él puesto.<sup>53</sup> Además son examinadas las costuras, que estén unidas de manera prolija y bien firmes para que no se descosa.

---

<sup>53</sup> Sobre el plisado “juntito” del rollo o *pisikata*, el Mtro. Celerino Felipe (Comunicación personal, 29 de marzo de 2013, Comachuén, Mich.) comentó que puede haber una relación de los pliegues con la fertilidad, pues visualmente se asemejan a un capullo de flor. Esta es una línea de investigación interesante de seguir en torno a los posibles significados de las prendas de la indumentaria y su relación con el cuerpo y con ámbitos como la fertilidad, la feminidad y la etnicidad.

En el traje tradicional de las mujeres va de por medio el prestigio tanto de ellas mismas como del padre de la joven que lo viste y de su familia, o de su esposo cuando son casadas, aunque los parámetros de suntuosidad se aligeran para las mujeres casadas, la calidad y el estreno siguen siendo imprescindibles.

En torno a la circulación y distribución de las prendas de la indumentaria, quiero resaltar algunos puntos antes de pasar a tratar brevemente el tema del uso de la indumentaria en la fiesta. De acuerdo con lo expuesto, destaca que las comunidades con las que se tienen estrechos vínculos comerciales son las vecinas Turícuaro, Capacuaro y Arantepacua, donde se mandan a hacer o se compran ya hechos los rollos que se usan en Comachuén; un poco más lejos está Cherán pero hay una buena comunicación a través de la carretera y de la línea de autobuses Erandi, en esta comunidad se compran telas y otros insumos como hilos o muestrarios de bordados; más lejos está Santa Fe de la Laguna, hacia la cual hay que hacer varios trasbordos para llegar y bajar de la meseta a la región del lago de Pátzcuaro para después rodearlo y llegar a dicha comunidad para comprar los rollos de pañete de colores.

Estos flujos de mercancías son un tema amplio e interesante que por ahora sólo puedo dejar apuntado, esas rutas locales que seguramente tienen sus conexiones con comerciantes nacionales y quizá internacionales son un aspecto que queda pendiente para investigaciones más profundas en torno a los procesos relacionados con la manufactura, compra y venta de las telas e hilos que se usan en el traje tradicional de Comachuén y de otras comunidades p'urhépecha.

En la fiesta, pues, tienen lugar bastantes rituales y espacios sagrados, pero también es parte fundamental de ellas el comercio a través del cual se establecen relaciones económicas, así como afinidades de gustos y alianzas entre comunidades. ¿Por qué les compran los rebozos a las de Turícuaro y no a las de Ahuiran?, una razón es la cercanía entre Comachuén y Turícuaro, pero esa no es una razón determinante para preferir los productos de un lugar a los de otro. La cercanía de los poblados no es motivo suficiente para preferir sus productos por sobre los otros, pues con el ejemplo del rollo hecho en Santa Fe queda claro que la distancia no importa, si una prenda es del agrado de las mujeres de la comunidad y no se hace cerca, no importa el desplazamiento que tenga que hacerse para conseguirlo.

c) Uso de la indumentaria

El traje se usa en la fiesta. Si bien las señoras mayores lo usan cotidianamente para hacer sus labores de diario, no siempre va completo, por ejemplo, se usa el rollo (que no sea de los nuevos) con algún delantal para protegerlo, y arriba se usa un suéter si hacer frío o una camisa de botones al frente. Las mujeres jóvenes sólo visten el traje tradicional en ocasiones especiales como fiestas o celebraciones. Algunas niñas comienzan a usarlo alrededor de los seis años, puede ser un poco más pequeñas, depende de que sus padres o padrinos cuenten con los recursos para comprarle un traje pequeño, no tan lujoso pero sí “bien hecho”.



Los primeros trajes.

Foto: Martha González, Comachuén, Mich., julio de 2013 y agosto de 2014

Para cuando llega el día de la fiesta, ya debe estar listo el traje que se va a usar aunque pueden darse compras de último minuto si no hubo oportunidad de completar el traje antes. Como señale anteriormente, es poco frecuente que alguna joven estrene todo el traje. Una vez que la muchacha ha terminado con las labores del hogar y de ayudar en la preparación de los alimentos para los invitados a la fiesta que serán recibidos en su casa y a quienes se les brinda churipo y corundas, va a escoger entre sus prendas cuáles usará y cómo las

combinará. Las distintas prendas del traje tradicional tienen una colocación distinta y por separado que la ropa de uso diario y de estilo occidental. Esta última se guarda en roperos o clósets, pero los guanengos, naguas, delantales, rebozos y rollos requieren de una colocación distinta para que no se maltraten ni se ensucien.

En una pared del cuarto o del troje se cuelga un lazo de extremo a extremo, y sobre él se colocan primero las naguas blancas, después los delantales y finalmente los guanengos. Todo debe estar bien acomodado para que no se arrugue y encima, algunas mujeres les ponen un plástico transparente para protegerlos del polvo. Por separado se colocan los rollos, pues éstos necesitan conservarse bien apretados de los extremos para que no se “deshagan” sus plisados perfectos. Para ello se coloca el rollo sobre una superficie plana, como una mesa o la cama, y se le mete una tablita en la parte de la cintura, la cual se sujeta con las jaretas de la orilla de la pretina, hasta que quede bien apretada y fija; después se le amarra un cordón o listón a la mitad de la tablita y de ahí se cuelga en algún clavo en la pared.



Guanengos, delantales y naguas blancas.  
Foto: Martha González, Comachuén, diciembre de 2014.



Variedades de rollos de la Sra. Dominga Guzmán.  
Foto: Martha González, Comachuén, diciembre de 2014

Ya que se han elegido las prendas que se usarán hay que vestirse, para lo cual puede ser necesaria la ayuda de alguna otra mujer para colocarse todo el traje, puede ser la madre, la hermana o alguna pariente. Primero se pone el guanengo que irá fajado ya desde la nagua blanca, en seguida ésta se sujeta a la cintura con una faja bien apretada para que no se vaya a caer, es importante medir qué tan largo se va a dejar, pues el bordado del ruedo debe asomarse de manera muy discreta unos pocos centímetros debajo del rollo.

Después se coloca el rollo, el cual también hay que medir hasta qué altura de la pierna se quiere, se toma como base la altura hasta la que se puso la nagua blanca y de ahí se sube unos dos o tres centímetros. El rollo tiene una pretina de la que salen unas jaretas o cintas de la misma tela y con las cuales se sujeta a la cintura de la mujer, pero para que quede bien firme y no se vaya a zafar a lo largo del día o durante el baile, se amarra con otra faja, que también se aprieta fuerte. La parte posterior del rollo va muy plisada, mientras que la parte delantera va lisa. Una vez que el rollo ha quedado en su lugar se pone el delantal, éste va encima por la parte frontal y debe llegar mínimo hasta el borde del rollo, o un poco más

abajo, nunca más arriba que el final del rollo,<sup>54</sup> pues entonces se estará “mal vestida” o se dará a entender que el delantal le queda chico, que no se ha podido comprar uno nuevo a la medida.



Pasos para la colocación del traje  
Foto: Magali Sánchez, Comachuén, Mich., 6 de julio de 2014.

Al final se toma el rebozo que se va a usar y se pone “terciado” sobre los hombros, o bien, se suspende en los codos doblados. También se ha dado últimamente que algunas jóvenes lo usan amarrado en diagonal sobre su torso y con un nudo al lado, como las bandas de las edecanes o la banda presidencial. Esta manera de colocar el rebozo la he observado en las *guananchas* en la procesión de la Virgen de la Asunción y en las *rancheras* en las fiestas de la Navidad. Si el tiempo está muy frío, puede agregarse encima una chamarra o abrigo, aunque esto tapanía el bordado del guanengo, por lo que es preferible aguantar un poco para lucir el trabajo que tanto tiempo y dinero costó.

Además de las prendas básicas, aún no se está lista para salir a la fiesta, hacen falta los complementos como los zapatos, el maquillaje, el peinado y los aretes y collares. Respecto al calzado, he observado una tendencia al uso de tacones y plataformas del tipo *pumps* o *wedge*, son pocos los zapatos planos tipo *balerina* o *flats*. Pueden ser cerrados tipo *zapatilla*, abiertos como *sandalias* o con una pequeña abertura en la punta tipo “boca de pescado” o *peep toe*. “Con este tipo de calzado se baila, salta y camina a través de las calles

---

<sup>54</sup> Esta regla vale para Comachuén, pero en otras comunidades como Tarecuato el delantal es más corto que el rollo, por lo que no debe llegar hasta el final de éste y menos aún cubrir su borde inferior. Estas aparentes minucias en la colocación de las prendas son diferentes entre comunidades, y es importante distinguirlas para no andar mal vestida o andar como “disfrazada” con algo que no debe ir así.

empedradas, entre los adoquines irregulares del terreno y en el lodo del jaripeo” (González y Mejía, 2014:12).

Sobre el peinado son muy pocas las jóvenes que actualmente usen dos trenzas a la manera del estereotipo “tradicional” de mujer indígena –con partido en medio y que caigan a cada lado del rostro–, ahora se llevan otros estilos como la “trenza francesa” (va pegada a la cabeza desde el nacimiento del pelo) o la trenza “de dos” (la cual va tejida con dos secciones de cabello en lugar de tres) “tal como se vio en las colecciones FW 2013 Y SS 2014<sup>55</sup> en el sistema mundo capitalista” (González y Mejía, 2014:13). Para hacer este tipo de peinados es común que aprendan con videos tutoriales bajados de Internet, de donde también bajan imágenes de cortes de pelo nuevos y retoman las técnicas para planchar el cabello o peinarlo con ondas para los días de fiesta, pues además de las trenzas, llevar el cabello suelto es una opción por la que muchas optan. El proceso del peinado también suele ser una actividad colectiva, en la que una joven ayuda a la otra a trenzar o planchar su cabello; en ese tiempo se comparten nuevas ideas de peinados, opiniones sobre qué se ve mejor o cómo podrían peinarse para la próxima, pues hay que practicar lo que se ha visto antes de ponerlo en práctica el día de la fiesta.



Trenza “ondulante”

Foto: Martha González, Comachuén, Mich., agosto de 2014.

---

<sup>55</sup> FW son las iniciales de fall-winter (otoño-invierno) y SS de spring-summer (primavera verano). Con ello se hace referencia a las dos temporadas donde se presentan las nuevas tendencias de la moda global.

Los aretes son una pieza importante para completar el atuendo; las arracadas de oro en media luna son “las tradicionales” y cada mujer debe tener al menos un par, pero debido a su costo elevado el ideal no siempre puede hacerse realidad. El tamaño de este tipo de arracadas también es importante, las niñas las usan de un tamaño pequeño y a medida que va creciendo, los siguientes pares –comprados o regalados por sus padrinos o parientes– van aumentando en tamaño, así las jóvenes solteras las usan medianas y las señoras mayores o abuelas son las que portan las arracadas más grandes, pesadas y costosas.<sup>56</sup> Es un signo de estatus social y de distinción, si bien no de clase social, sí de respeto y de la edad y rol de la mujer.

El maquillaje es ya la última fase del arreglo, y éste sí lo hace cada quien sin ayuda. Los productos básicos son el polvo, el rubor, alguna sombra en tonos claros, lápiz delineador, máscara de pestañas y labial o brillo. No suele usarse corrector o base de maquillaje, ni tampoco polvos bronceadores o cosméticos muy sofisticados y complicados, el punto está en dar color a la cara y evitar verse pálida, “como enferma”.

Ahora sí, con el traje listo y “a todo lo que da” es momento de salir de la casa y encaminarse a la plaza con un grupo de amigas o parientes para disfrutar de la fiesta y lucir lo que tomó tanto tiempo preparar. Es un tiempo para mirar y ser mirada, para mostrar la mejor imagen posible. Por ello “En Comachuén, el color y los brillos revisten especial importancia para evidenciar la disponibilidad para el matrimonio” (González y Mejía, 2014:12) y también la “buena familia”.

#### 4.2 VARIACIONES INDUMENTARIAS TEMPORALES: los cambios en el traje de Comachuén

En este apartado muestro las variaciones del traje de Comachuén a través del tiempo comparando fotografías de los años 1982-1984 del archivo personal del Mtro. Paul C. Kersey con la indumentaria actual que he observado, documentado y fotografiado durante 2013 y 2014. En este periodo de observación y estancias breves en la comunidad se han

---

<sup>56</sup> Comunicación personal con Graciela Guzmán, Comachuén, Mich., 26 de diciembre de 2014.



documentado los componentes del traje tradicional actual y algunas prendas de finales de los años noventa y principios de la primera década de este siglo XXI.

Las fotografías del archivo del Mtro. Kersey y testimonios de algunas de las mujeres que usaron ese estilo de trajes son las fuentes principales para mostrar las variaciones en la indumentaria tradicional contrastándolas con las fotografías, observaciones y testimonios actuales. Tal tipo de evidencias etnográficas ha sido seleccionado como herramienta para sustentar la discusión sobre la supuesta fijeza del traje tradicional frente al cambio del traje de moda, y hacer evidente que la indumentaria indígena no es una indumentaria fija e inmutable en el tiempo, que sus cambios son continuos y que tampoco está aislada del sistema de la moda global, y menos ahora en pleno siglo XXI.

Es necesario aclarar que las fotografías de Kersey no son exclusivamente de un contexto de fiesta, muchas de ellas retratan la vida cotidiana de los habitantes de Comachuén. Sin embargo, en la serie de fotos que se toman en la plaza de toros y en sus alrededores y las capturadas en el cerro sí pueden identificarse como fotos donde las personas ahí plasmadas están “vestidas para la fiesta”. Es posible ubicar también que las fotos de las distintas escenas en torno al jaripeo son de la fiesta patronal, del 15 de agosto específicamente.

La información se ha organizado en un cuadro comparativo donde se plasman las características principales de las distintas prendas de antes y de ahora:

<b>Prenda</b>	<b>Comachuén 2013-2014</b>	<b>Comachuén 1982-1984</b>
Guanengo o blusa <i>uanengu</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bordado en punto de cruz, con diseños de flores, animales y, actualmente, son populares los bordados de hadas. Llevan hilos de muchos colores.</li> <li>- Motas pequeñas de estambre para ajustar las mangas.</li> <li>- El bordado va en una tela conocida como cuadrillé, que tiene cuadros marcados propicios para el punto de cruz,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En las fotografías son muy escasos los guanengos que pueden apreciarse pues el uso del saco es muy común y éste va por encima, cubriendo al guanengo. También el rebozo o algunos suéteres pueden estar cubriendo los guanengos.</li> <li>- Los pocos que aparecen están bordados en colores vivos como rojos y rosas, con motivos florales (rosas) y geométricos.</li> </ul>

	<p>mientras que las demás piezas de la blusa son de popelina o telas similares. Hay una innovación en cuanto a la tela, pues ahora se está usando una tela “chinita” que se pega al torso y a la cintura de las mujeres.</p>	
Saco	<p>Su uso es muy escaso, sólo las mujeres mayores lo visten ahora, las jóvenes ya no lo usan. Es de telas sintéticas como satín o terciopelo, con encajes en las mangas bombachas y alrededor del cuello y la tira de botones al frente.</p>	<p>- La mayor parte de las mujeres que aparecen en las fotografías lo usan (niñas, jóvenes y mujeres mayores)</p> <p>- Es una blusa con mangas “bombachas” generalmente hecha de terciopelo con encaje en los remates de las mangas, alrededor del cuello y en la tira de botones.</p> <p>Es una blusa con cortes de tela, por lo que implica un conocimiento y manejo de “corte y confección” a diferencia de otras prendas como el rollo de un paño rectangular de lana o el guanengo de un solo lienzo de tela y los rebozos.</p>
Nagua blanca <i>tajchukua</i>	<p>De tela blanca de algodón, con bordado de punto de cruz en el ruedo, con hilo de un solo color, de unos 8 cm de ancho. El bordado asoma discretamente por debajo del rollo.</p>	<p>- En las fotografías es difícil apreciar esta prenda pues se trata de una prenda interior que va por debajo del rollo, sin embargo en pocas fotos se observa un poco del bordado del ruedo de la nagua blanca que se asoma.</p>
Rollo <i>Pisikata,</i> <i>sirijtakua, lane o</i>	<p>Se usan de varios tipos, de los cuales describo brevemente los tres más usados:</p> <p>1. De telas sintéticas y colores vivos, con un tipo de brocado en la tela de flores en el mismo tono de la tela de fondo. En</p>	<p>-Su uso parece muy común en el primer lustro de la década de los ochenta del siglo pasado, tanto para la indumentaria cotidiana como para la festiva. No se observan rollos de paño de lana, sino hechos con telas industriales de varios colores y</p>

<p><i>tátsitakua</i></p>	<p>algún tiempo se usaron rollos de terciopelo grueso, pero ahora sólo quedan como prendas desgastadas por el uso de las mujeres mayores.</p> <p>2. Hace algunos años comenzaron a usarse rollos de telas con aplicaciones de lentejuelas brillosas y tornasol, muy tupidas e hilos metálicos: dorados y plateados. Estos rollos son pesados debido a todas esas aplicaciones y se hacen en la comunidad vecina de Turícuaro. Al caminar, el rollo se mueve en un vaivén destellante que refleja la luz.</p> <p>3. En últimas fechas hay una nueva tendencia a usar rollos elaborados en la comunidad de Santa Fe de la Laguna, hechos de paño de lana de colores vivos: rojo, rosa, azul rey, turquesa, verde agua. Son un poco más pesados que los de lentejuela y también más costosos. Contrasta la intensidad de los colores con los brillos de lentejuelas.</p> <p>- El largo del rollo es generalmente a media pantorrilla o un poco más abajo, pero nunca hasta el tobillo ni por encima de la rodilla.</p>	<p>resalta una tendencia a usar rollos de telas con estampados a cuadros, como las telas de los uniformes escolares.</p> <p>- Las telas se observan ligeras, no tan pesadas como lo son las de ahora que están llenas de lentejuelas e hilos metálicos y las de paño de lana, ya sea elaborado en telar de cintura o de manera industrial.</p> <p>- Se infiere de las fotografías que los rollos debieron tener ya una pretina en la cintura para sujetarse al cuerpo, es decir, no son ya un pedazo de tela rectangular que se vaya plisando de manera simultánea a su colocación sobre el cuerpo, sino que ya está plisada y cosida para que se mantenga así.</p> <p>- el largo del rollo es de unos dos dedos por debajo de la rodilla, que en comparación con los de otras comunidades puede clasificarse como corto. No llega a media pantorrilla.</p>
<p>Fajas</p>	<p>Suelen ser de telas sintéticas. Van sujetando fuertemente el</p>	<p>- Se observan pocas fajas; éstas son delgadas, no se puede especificar de qué materiales están hechas ni los</p>

<i>jonguarhikua</i>	<p>rollo y por debajo del delantal.</p> <p>Actualmente hay una faja que va por encima del rollo en la parte trasera y se le bordan motivos en punto de cruz.</p>	diseños que tienen.
Delantal  <i>tanharikua</i>	<p>Es de una tela conocida como mascota, que tiene unos pequeños cuadros para bordar el punto de cruz. La tela es de color verde, azul, guinda o morado y el bordado se hace con hilos o estambre blanco o amarillo.</p> <p>Hay una tendencia actual a “enchinarle” la parte superior para que se ajuste al cuerpo.</p> <p>El delantal cubre toda la parte delantera del rollo.</p>	<p>-Es posible apreciar en las fotografías varios tipos o estilos de delantales a principio de los ochenta.</p> <p>- Algunos son de terciopelo en colores variados: amarillos, rojos, verdes, con encajes gruesos y pasalistón.</p> <p>- otros son de telas con pequeños cuadros, similar a la tela actual “mascota” con bordados en punto de cruz de varios colores de hilo: blanco, rosa, amarillo, morado dependiendo del color de la tela de fondo para que el bordado contraste y resalte.</p> <p>- También se observan algunos muy sencillos, sin bordados, sólo con algunos fruncidos a manera de adorno.</p> <p>- Ya en estos años se aprecia la tendencia a “enchinar” la parte superior del delantal para que se ajuste a la cintura.</p>
Rebozo  <i>k’uaníndikua,</i>  <i>jójchakua,</i>  <i>cobijoni o atache</i>	Se usan de muy variados tipos y colores. Desde los de algodón de Turícuaro, hasta rebozos de ikat o jaspe de Tenancingo o de franjas de colores contrastantes de Angahuan.	<p>Predominan dos tipos:</p> <p>1- El negro con líneas azules con blanco.</p> <p>2- El gris con blanco.</p> <p>Casi todas las mujeres lo usan, dese las niñas pequeñas hasta las mujeres</p>

		mayores.
Accesorios, complementos y adornos	<p>No se usan collares.</p> <p>El uso de tacones o plataformas se observa en las fiestas tanto por jóvenes como por señoras. Se usan aretes grandes y brillosos, los de fantasía han sustituido en gran parte a las arracadas de media luna de oro y plata.</p> <p>Cabello trenzado o suelto planchado u ondulado.</p>	<p>- Sólo una mujer joven aparece con un collar de perlas.</p> <p>- La mayoría de las mujeres usa zapatos, se observan varios de tacón, o en su defecto van descalzas, no usan guaraches.</p> <p>- Aretes tipo arracadas.</p> <p>-El peinado que sobresale son las dos trenzas con partido a la mitad, y el uso de fleco por las jóvenes.</p>

A continuación muestro algunas fotografías que ilustran lo expuesto en el cuadro y en las que he basado la información sobre la indumentaria de Comachuén entre 1982 y 1984.



Imagen tomada del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”, propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson



Arriba: un día de campo, abajo: un día de fiesta.  
Imágenes tomadas del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”,  
propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson



Abajo: Fiesta del 15 de agosto afuera el toril.  
Imágenes tomadas del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”,  
propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson

En seguida se muestra una selección de fotografías en las que puede observarse la indumentaria tradicional vestida en los días de fiesta en Comachuén, recopiladas durante 2013 y 2014 de primera mano. En ellas pueden ubicarse los elementos característicos de cada una de las prendas descritas en el cuadro comparativo; también se notan las variaciones que se han dado en las prendas que componen el sistema indumentario tradicional en estos treinta años.



*Guananchas.*

Foto: Martha González Lázaro.  
Julio-agosto, 2014.  
Comachuén, Mpio. Nahuatzen, Mich.





Fotos: Martha González Lázaro, julio-agosto de 2014  
Comachuén, Mpio. Nahuatzen, Mich.

Con base en la evidencia fotográfica y etnográfica sobre el cambio en las distintas prendas de la indumentaria tradicional de Comachuén, he decidido enfocar el análisis en las variaciones en los rollos o *pisikata*, pues resultaba una tarea enorme rastrear los cambios en todas las prendas de la indumentaria en poco tiempo. Los cambios en las telas y un poco en el largo del rollo son una evidencia más de que el traje tradicional de Comachuén no es un traje fijo, y que dichos cambios responden no sólo a la disponibilidad de materiales, sino que van modificándose según los gustos y de acuerdo con una moda local que va adoptando y adaptando elementos del sistema de la moda global para sí.

#### 4.3 LOS ROLLOS DE ANTES Y LOS ROLLOS DE AHORA

La prenda a partir de la cual puedo establecer un esbozo de cronología de sus cambios –con sus huecos aún– es el rollo. Es posible observar las variaciones que éste ha tenido a lo largo de más de treinta años gracias a las evidencias fotográficas y a los rollos que las mujeres mayores aún conservan para uso diario o rudo, que hace algunos años fueron sus rollos de gala, y ahora están más desgastados pero los siguen utilizando y almacenando con cuidado en sus guardarropas.

Tomo como punto de partida las imágenes del archivo del Mtro. Kersey, las cuales comprenden los años de 1983 y 1984. En ellas es posible apreciar que los rollos son de dos tipos de telas: una de colores vivos y otra a cuadros. Los tipos de telas son mencionados por Ruth D. Lechuga al exponer los cambios en la indumentaria p'urhépecha, cuando señala que

El vestido clásico de las purépechas se compone del rollo, hecho de tela de lana tejida en telar de pedales; tiene unos 10 mts de circunferencia y se pone con infinidad de pliegues en la parte de atrás (...) el cual suele ser de color azul marino en la Meseta Tarasca, rojo o azul en la región lacustre y en algunos pueblos lo acostumbran de otro color. (...) Para el trabajo diario, muchas mujeres sustituyen estas prendas por una falda muy plisada hecha de satín de color fuerte o de una tela con estampado escocés, con pliegues cosidos en la parte cercana a la cintura (Lechuga, 1982:193).

Las últimas dos telas de las cuales se hacen los “nuevos rollos”, que comienzan a sustituir a los de paño de lana, surgen a comienzos de la década de los ochenta aproximadamente; esta

temporalidad puede establecerse tomando como referencia las fotos de Comachuén en esos años y la edición del libro de Ruth Lechuga.

Entonces, para el primer lustro de los ochenta en Comachuén se usaban dos tipos de rollo que habían desplazado al antiguo rollo de paño de lana oscuro, uno de tela delgada parecida al satín, y otro de tela a cuadros o escocesa. Para la década siguiente tengo un vacío de alrededor de catorce años más o menos según las referencias de las mujeres que me han mostrado los rollos más antiguos que conservan, pero que no llegan más atrás del año de 1998 aproximadamente. La única prenda de los años ochenta que me enseñaron fue un saco de terciopelo color amarillo, la cual era especial porque fue usada en la boda de Ana Sebastián, pero de las otras prendas de uso cotidiano o no tan especiales yo no pude encontrar otra en las visitas que realicé a la comunidad, aunque posiblemente sí haya quienes aún conservan prendas de hace unos treinta o veinticinco años.



La mujer que está en medio del lado derecho de la cruz tiene un rollo a cuadros, mientras que las que están a su lado lo llevan de colores, azul y amarillo.

Imágenes tomadas del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”, propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson



De izquierda a derecha, las tres muchachas en primer plano, la primera usa un rollo color rosa fuerte, la segunda usa un rollo a cuadros, que por el plisado da un efecto de líneas o franjas, mientras que la tercera lleva un rollo verde claro.

Imágenes tomadas del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”, propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson



La mujer en la parte superior derecha lleva un rollo de tela a cuadros. Imágenes tomadas del archivo fotográfico “Comachuén hace 30 años”, propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson

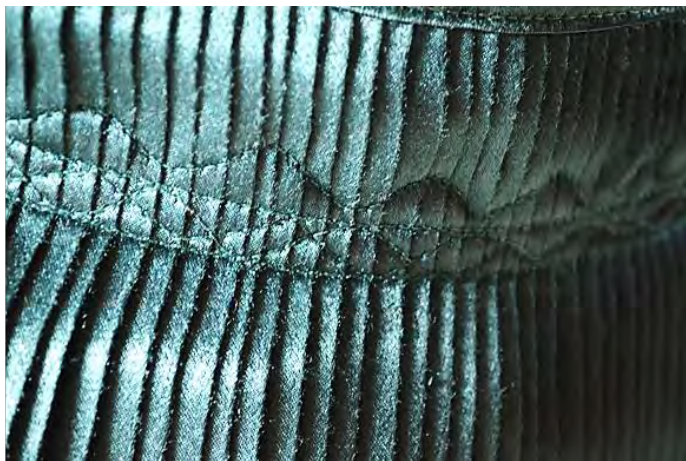
En estos rollos es observable que en promedio llegan unos dedos por debajo de la rodilla de las mujeres; comparando con el largo que tienen ahora es notable que se han hecho más largos con el paso del tiempo, es decir, ha habido una tendencia a hacerlos más largos en lugar del acortamiento que refieren para otros casos de faldas o enredos indígenas (Lechuga, 1982:158).

De las telas en colores vivos y a cuadros de 1983-1984, tengo que “brincar” hasta finales de los años noventa, pues es hasta esos años que las mujeres con quienes conversé y que me mostraron su guardarropa conservan sus rollos. Los rollos de 1997-1998 según me refirieron Dominga Guzmán y Hermelinda Felipe<sup>57</sup> son de una tela brillante en tonos vivos, parecida al satén, pero que no recordaban su nombre. Respecto al costo que tenía en aquella época, Hermelinda me dijo que era de aproximadamente de setenta pesos por metro de tela, así que si se usa un promedio de ocho o nueve metros, su costo total rondaba los seiscientos pesos.



Rollo (rosa) de Ana Sebastián, mostrado por su hija Hermelinda Felipe Sebastián. No recuerda el nombre de la tela, pero lo ubica alrededor del año 1997 o 1998.  
Foto: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

<sup>57</sup> Entrevistas realizadas el 26 y 27 de diciembre de 2014, respectivamente, en Comachuén, Mich.



Rollo (verde) de Dominga Guzmán.  
Foto: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

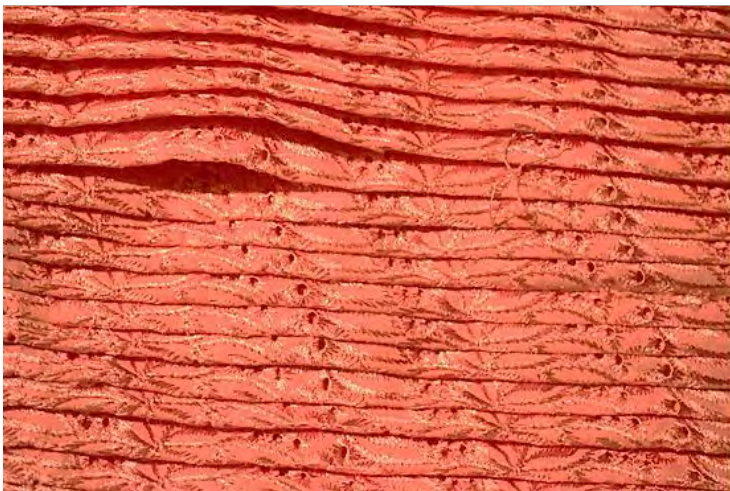
Después de los rollos de satín, siguieron los de terciopelo según me refirieron Hermelinda Felipe y Dominga Guzmán, alrededor de los inicios de la década del 2000. El terciopelo es una tela más gruesa y ya se usaba en los años ochenta para hacer los sacos, según puede observarse en las fotografías del Mtro. Kersey y en un saco que me mostró Hermelinda Felipe, pero su empleo en los rollos fue referido hasta hace unos quince años. Sobre el precio de los rollos de terciopelo encontré que se vendían en cuatrocientos pesos, lo cual es una cantidad menor que la de los de satín.



A la izquierda es un rollo verde oscuro de terciopelo, perteneciente a la Sra. Ana Sebastián.  
A la derecha se aprecian tres rollos de terciopelo en colores rojo, verde seco y lila, usados por la Sra. Dominga Guzmán.

Foto: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

La tela que se usó en seguida del terciopelo fue el *chantilly* y un rollo ya hecho se compraba en mil cien pesos. Estos rollos se comenzaron a usar a mediados de la década del 2000 y aún los usan mujeres mayores, señoras, en alguna fiesta si es que el rollo está en buen estado. De esta tela conseguí varios ejemplares, en una amplia diversidad de colores y en los rollos más recientes de ese estilo ya comenzaban a usarse combinaciones de un color de fondo y detalles en hilos metálicos en dorado o plateado, quizá preconizando la siguiente tendencia que son los rollos de lentejuelas brillantes.



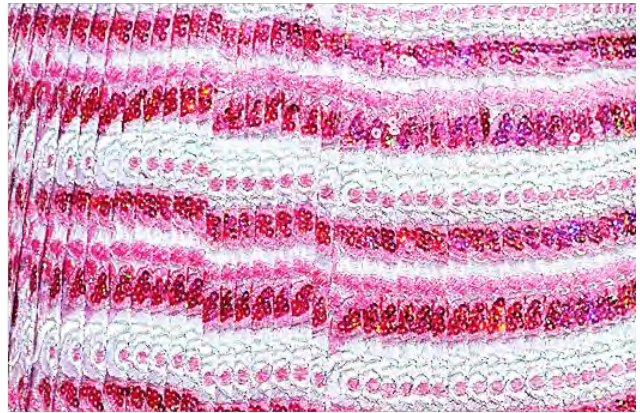
Algunos ejemplos de rollos de *chantilly*. Arriba a la izquierda es un rollo (lila) de la Sra. Ana Sebastián, arriba a la izquierda (salmón) y abajo a la derecha (detalle) es un rollo de la Sra. Dominga Guzmán y abajo a la derecha (azul con dorado) es de Hermelinda Felipe.  
Foto: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

En años más recientes, a partir del 2011 o 2012 se empezaron a usar los rollos de organza bordada, mejor conocidos como de lentejuela o “antijuela”, los cuales se consiguen en muchos colores, desde negro o azul marino, hasta rojo, rosa fuerte, azul o verde. Entre más lentejuela e hilos metálicos tenga, más destellos reflejará ya sea de los rayos del Sol o de las luces del escenario en las noches de baile. Sobre estos rollos Hermelinda me contó que:

Luego fue la tela de lentejuela, esa cuesta ciento veinte el metro, se compra la tela en Cherán y se manda a hacer en Arantepacua y en Capacuaro, lleva nueve metros y sale en unos mil quinientos o mil setecientos, ahorita, pero antes salía como en dos mil doscientos pero como va pasando de moda ya le rebajan, es como de hace unos dos años a tres años (Hermelinda Felipe, entrevista del 27 de diciembre de 2014).

Entonces, mientras más novedosa sea una tela, más dinero cuesta, pero conforme “va pasando de moda” su costo también disminuye. Aunque ya lleva unos años la tendencia de usar rollos de lentejuela, y actualmente tiene otro rival que es el rollo de pañete de colores hecho en Santa Fe de la Laguna, siguen saliendo nuevos diseños con más lentejuela y su precio es elevado. Por ejemplo, el rollo más costoso que tuve oportunidad de ver fue uno de tres mil pesos de Hermelinda, precisamente, que estrenó para la fiesta de agosto del 2014, hace unos meses apenas. Aunque me comentaron que había rollos de hasta cinco mil pesos para las hijas de políticos locales o de cargueros importantes.





Rollo de “tres mil” de Hermelinda Felipe.  
Foto: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

Con respecto al asunto de vestir rollos costosos puedo decir que es una cuestión de peso. En primer lugar porque entre más tela y más lentejuela, más pesado es el rollo y mayor la presión en las caderas y la cintura. En segundo lugar, porque como señalé anteriormente la posición social a partir de la cual se entra en el juego-fiesta es distinta dependiendo de la clase, el género, la edad, el barrio y, muy importante, si se va a acompañar a algún carguero o se tiene un cargo, como el ser palmera.

Además, dentro de la misma comunidad hay grupos de poder locales antagónicos entre sí, por lo que la fiesta y los trajes son elementos que funcionan como mecanismos de legitimación de la autoridad. Ya sea porque se reconoce la cooperación o contribución hacia la fiesta, o porque en la indumentaria se muestra a través del buen gusto y lo bien hecho que se cuenta con los recursos suficientes para ello.

Finalmente, el otro estilo de rollo que se usa hoy en día es el de pañete de colores, el cual cuesta alrededor de mil quinientos y se produce en Santa Fe. Como señalé antes, este tipo de rollo es un “regreso a lo de antes”, aunque actualizado. De manera similar a los ciclos de la moda donde “lo viejo vuelve”, el rollo de pañete ha regresado y su uso se ha difundido entre las nuevas generaciones pero, a diferencia de los de antes, los nuevos son de colores como turquesa, rosa o morado, mientras que los anteriores eran negros.<sup>58</sup>



Izquierda: rollo de pañete verde.  
Derecha: rollos de pañete rosa y negro entre rollos de lentejuelas.  
Fotos: Martha González, Comachuén, Mich., diciembre de 2014.

A partir de las comparaciones entre los rollos y de las variaciones que pueden observarse, resalta que los rollos se han hecho cada vez más coloridos y brillantes, el largo ha aumentado y también son más costosos a medida que salen nuevas tendencias. Como me comentó el Sr. Vladimir Felipe,<sup>59</sup> según su perspectiva, antes los trajes eran más sencillos y ahora son más elaborados, él expresó que ahora era como una “competencia” por ver quién usaba lo mejor o lo más nuevo. Esta concepción de que antes era más simple la expresó de

<sup>58</sup> Comunicación personal con el Sr. Vladimir Felipe, Comachuén, Mich., 26 de diciembre de 2014.

<sup>59</sup> Comunicación personal con el Sr. Vladimir Felipe, Comachuén, Mich., 26 de diciembre de 2014.

la mano con la visión de que antes no había dinero, había más pobreza, aunque no dijo que ahora estuvieran mejor, sólo que actualmente los padres hacían doble gasto, pues tenían que comprarles a sus hijas el traje tradicional y además pantalones y chamarra, ambos para usar en la fiesta.

#### 4.4 PROCESOS DE CAMBIO: LAS VARIACIONES EN EL GUSTO DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE COMACHUÉN

Con base en la comparación de las prendas que conforman la indumentaria tradicional de Comachuén, de hace treinta años a la fecha, planteo las siguientes consideraciones:

- El saco ya no es una prenda básica de la indumentaria tradicional de las mujeres de la comunidad, su uso está restringido para las mujeres mayores.
- El guanengo ha cobrado importancia y visibilidad. Los bordados en punto de cruz cada vez son más grandes y detallados. Los diseños bordados actualmente no se limitan a los elementos del paisaje y la flora propia de la comunidad, sino que incluyen elementos ajenos como las hadas y algunos ángeles,<sup>60</sup> así como animales domésticos como gatos. A partir de estos diseños no puede hablarse de muestras antiguas de donde se copian los bordados, sino que se hacen evidentes otros medios de los cuales se saca la muestra como “muestrarios” que se compran en las mercerías o en ciudades cercanas y de innovaciones en los diseños. También se buscan imágenes en Internet y de ahí se sacan para hacerlas en punto de cruz si se tiene la habilidad suficiente para pasar el dibujo a un patrón en cuadrícula.
- Probablemente los bordados que se han mantenido más parecidos en los últimos treinta años son los que se hacen en el ruedo de la nagua blanca, pero habría que confirmarlo con la comparación de muestras de prendas antiguas y actuales.
- El rollo es la prenda que mantiene su uso para las fiestas y que ha tenido cambios importantes sobre todo en cuanto a las telas en que se elabora y en el largo de la prenda, por

---

<sup>60</sup> En una entrevista me comentaron que el sacerdote del templo las regañó, y les dijo que las hadas estaban bien para las niñas, pero no para las señoritas o mujeres mayores.

ello se considera relevante abordar de manera más amplia este elemento y profundizar en sus variaciones espacio-temporales.

- Los zapatos de tacón se han usado ampliamente por las mujeres jóvenes desde los años ochenta del siglo pasado sin importar la irregularidad del suelo, el lodo y las largas caminatas al cerro. Hace tres décadas se usaban con calcetas, pero ahora se usan sin nada, ni siquiera con medias. Esto concuerda con la tendencia de la moda global a no usar calcetines ni medias de por medio con el calzado, sean tacones, *flats* o tenis –ni con zapatos cerrados y menos aún con zapatos abiertos, sandalias o “boca de pescado”.

- Continuando la idea anterior, la tendencia a usar zapatos de moda comprados a intermediarios o fuera de la comunidad no resulta un cambio trascendental en comparación con lo observado para la actualidad. Si bien los modelos de los zapatos han cambiado, pues no se pueden conseguir los mismos modelos que en 1982 –salvo en una tienda *vintage* o como objetos de colección–, la tendencia a usar zapatos y tacones “de moda” sigue prevaleciendo, con la restricción de usar los modelos que se consiguen actualmente.

- El rebozo se ha diversificado notablemente en cuanto a sus colores y telas. En los ochenta predominaban sólo dos tipos de rebozos: el negro con rayas azules y otro más claro, color gris; ahora se utilizan rebozos con rayas de muchos colores, incluso fluorescentes o neón, elaborados en algodón, seda o lana. También se observan rebozos de algodón en tono natural (beige) o con deshilados o bordados en los extremos.

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores se plantea un esquema clasificatorio de las variaciones en la indumentaria tradicional de Comachuén en la que han sucedido los siguientes procesos:

**1) Acentuación:** consiste en realzar la importancia de una prenda que años atrás era poco importante o poco visible y ahora se pone bastante atención en su elaboración. Este proceso se observó para el caso de los guanengos que anteriormente quedaban casi ocultos por el saco, y ahora son un elemento central de la indumentaria al que se dedican meses de bordado.

También ocurrió este proceso, aunque en menor intensidad, con los delantales. Antes llevaban bordados simples y relativamente pequeños en comparación con los

actuales que están profusamente bordados y con terminaciones de gancho en la orilla.

Desde hace dos años, aproximadamente, se ha comenzado a usar una faja de adorno, que no sirve para sujetar la nagua blanca ni apretar el rollo, pero que va encima de este último y en la que se pone especial dedicación en el bordado de punto de cruz con diseños de flores o de imágenes de payasos y palabras como *good brother*.

- 2) **Diversificación:** hace referencia a la variedad de telas, colores y diseños que pueden identificarse en una misma prenda, ya sea en generaciones pasadas o actualmente. Ejemplos de diversificación son las distintas telas que se usan o usaron para los rollos o *pisikata*. Es decir, el rollo que se usa en cierta temporada o fiesta no es de la misma tela para todas las mujeres, hay distintas opciones para elegir cuál se prefiere usar, por caso, en 2014 se podía elegir entre organza bordada con lentejuelas o pañete de colores, que eran las telas que estaban de moda, pero también se usaron rollos de *chantilly* por algunas mujeres mayores.

También ha sucedido una diversificación en los rebozos, que en los años ochenta se usaban predominantemente de dos tipos, el negro con franjas azules y el gris, mientras que ahora se puede elegir entre coloridos rebozos de Turícuaro, el atemporal negro con azul de Ahuiran, rebozos con hilos de colores neón, de hilo de seda de Jiquilpan o jaspeados de Tenancingo.

Otro elemento que cabe considerar como sumamente diversificado es el calzado, pues actualmente se observa una gran variedad de zapatos de tacón: *pumps*, con plataforma o *wedge*, *stilettos*, boca de pescado o *peep toe*, sandalias, y zapatos planos o *flats*. En contraste, hace treinta años se observa el uso de zapatos de tacón, en su mayoría abiertos o tipo sandalia como una opción frente al andar descalza, los guaraches de piel o de llanta no aparecen como una alternativa de calzado para las mujeres.

El arreglo del cabello o peinado es otro rubro en el que resulta notable la variedad de estilos actuales en contraste con el peinado generalizado en la década de los ochenta de dos trenzas con partido en medio, cuyo margen de elección no iba más allá de si hacer el partido hacia un lado y decidir usar flequillo o copete.

- 3) **Homogenización:** ocurre lo opuesto a la diversificación, es decir, que de la variedad de opciones que se observaban antes, ahora se han limitado considerablemente. Un ejemplo de homogeneización ocurrió, con base en el análisis, en los delantales, pues actualmente sólo se hacen de un tipo de tela: mascota, y las opciones se limitan al color de la tela, morado, azul, verde o guinda, y al color del hilo con que se bordan los diseños: amarillo o blanco. En general la mayor parte de los delantales tienen un patrón de confección y bordado muy similar.
- 4) **Reemplazo:** se refiere a la sustitución de ciertos elementos por otros. Ejemplos de reemplazo es el cambio de tela para hacer los guanengos: el uso de popelina en lugar de satín. En el cambio en la preferencia por nuevas telas en la elaboración de los rollos se pasó de la tela escocesa al satín y luego del terciopelo al *chantilly*.
- 5) **Adiciones o yuxtaposiciones:** indica que se agregan prendas o elementos extras a las seis prendas básicas que conforman la indumentaria tradicional. Ejemplos de adiciones son el uso de suéteres de estambre en los años ochenta y actualmente el vestir una chamarra de imitación piel o un abrigo de lana o polar encima del guanengo y debajo del rebozo en ocasiones donde hace más frío del habitual. El maquillaje también se considera una adición, pues no es un componente básico del traje pero es preferible y deseable salir a la fiesta con algo de color en las mejillas y labios para no verse como “enferma”.
- 6) **Desuso:** señala que un elemento del traje ya no se usa más. Ejemplo de desuso son claramente las calcetas de colores que se aprecian en las fotografías de “Comachuén hace 30 años” y que se dejaron de usar. También la prenda conocida como saco es un elemento que actualmente sólo usan algunas señoras mayores, pero que no se considera más como parte fundamental de la indumentaria, su uso está reservado para cierto grupo de edad y las generaciones jóvenes en las que me enfoco han decidido no usar más el saco, éste ya no forma parte de su concepción de lo que es su traje tradicional y por tanto ha quedado fuera de su gusto en el vestir. Queda como una prenda que recuerdan que usaban sus madres o abuelas.

Este intento por caracterizar los procesos de cambio que han tenido lugar en las prendas del traje de Comachuén se propone como una herramienta que permita organizar los datos y

seguir líneas de investigación futuras que puedan seguir cada uno de los procesos caracterizados, o incluso precisarlos y encontrar nuevos.

Finalmente quiero apuntar una pregunta y su posible respuesta sobre un asunto que fue de mi interés desde los primeros acercamientos a las comunidades. Cuando las mujeres hacen referencia a la acción de ponerse las prendas que conforman su traje tradicional le nombran “vestir”, a secas. Esta expresión de “me voy a vestir” o la pregunta hacia mí de ¿te quieres vestir?, ¿te vas a vestir?, ¿quieres vestirme?, me hacía pensar en por qué se le llama “vestirse” a la acción relacionada con usar la indumentaria tradicional. No es que en ese momento anduvieran sin ropa y entonces por eso se fueran a vestir, pero no lo llamaban cambiarse de ropa. Esto me hace reconocer una diferencia importante entre el usar ropa común y el usar el traje tradicional que, como decía Lucas (2006:60), “no es sólo ropa”. Al usar el verbo vestir o vestirme va implícito que se refiere a la indumentaria tradicional, y es distinto de cambiarse de muda o ponerse ropa después del baño o ducha.

Varios meses duró esa pregunta en mi cabeza, pero hasta hace poco encontré una referencia de González (2007:150) sobre la diferencia entre los términos en inglés *dressing* y *clothing*, analizada por Veblen. El primero puede entenderse en el sentido de adornarse y presentarse a los demás, mientras que el segundo se relaciona más con la acción de cubrirse, de tener ropa o trapos encima para estar protegido o cómodo. Esta diferencia lingüística me ha dado un poco de luz sobre el sentido de la expresión “vestirse o vestirme” en el contexto p’urhépecha. Puedo plantear entonces que el vestir implica el adorno y tener una buena presentación de acuerdo con el contexto para el que se viste, en este caso para ir a la fiesta, por ello no hace falta especificar con qué tipo de prendas se va a cubrir y ornamentar el cuerpo; el vestir no es sólo ponerse cualquier ropa encima, vestirse implica usar unas prendas especiales que no se usan cualquier día ni para cualquier evento, son prendas para ocasiones festivas.

Al vestirse se invisten de prestigio y de cualidades deseables para su ser mujer, cumplen con las expectativas del grupo en cuanto a su presentación y arreglo personal, pero también demuestran un saber hacer en los bordados de sus guanengos y delantales. Demuestran una disciplina corporal para llevar con porte su traje, para aguantar la presión de la faja por horas y el constreñimiento e inestabilidad de los tacones. Entran en el juego por demostrar

que tienen buen gusto y lo manifiestan en sus trajes, en los nuevos diseños bordados, en las combinaciones de colores en sus rebozos y en la ilusión óptica de sus rollos que abren y cierran sus pliegues traseros como un acordeón silencioso, que en lugar de música brinda destellantes y tornasoladas notas visuales.



## CONCLUSIONES

El cierre de esta investigación hace necesario poner en la balanza lo hecho hasta aquí, aunque este “punto final” es más bien una invitación a seguir indagando sobre las preguntas surgidas en el camino. El interés por defender la idea de que la tradición y la moda pueden coexistir en un mismo traje encontró al final la forma de ser planteada como un problema de investigación sólido y relevante en términos de discutir el pensamiento dicotómico en una oposición concreta, supuestamente banal e irreconciliable: la tradición vs. la moda, enmarcada de manera específica en la indumentaria tradicional p'urhépecha.

La moda entendida como la preferencia por llevar a cabo ciertas prácticas como vestir un rollo de lentejuelas o uno de paño de colores, donde además, la moda se vuelve parte de la tradición y se transmite a través de ella. Las novedades introducidas en las prendas tradicionales van modificando el gusto de sus usuarias, los esquemas de apreciación sobre lo que es deseado y lo que ya está choteado se mueven de acuerdo con los tipos de variaciones que ellas mismas deciden ir implementando en su indumentaria colectiva.

El debate en torno a la estructura vs. la agencia también encontró una manera de aterrizar en el análisis sobre la indumentaria tradicional indígena: ¿quién decide qué se debe vestir?, si la indumentaria es de carácter institucional, socialmente determinada, entonces ¿cómo es posible que las decisiones individuales lleguen a modificar ese sistema general? Efectivamente hay un sistema indumentario p'urhépecha que consiste en seis prendas básicas que se han mantenido por generaciones, pero las elecciones y decisiones personales de las jóvenes que eligen las variaciones que introducirán en sus trajes son las que van cambiando su sistema indumentario, son actualizaciones que permiten que su tradición indumentaria continúe vigente y que haya una apropiación de la moda que se manifiesta en prácticas como: qué diseño bordar, qué color o tela usar, acortar o alargar el rollo, sustituir guaraches por tacones o dejar de usar alguna prenda como el caso concreto del saco.

Un punto destacable de mi investigación es la variedad de fuentes utilizadas para aportar distintos tipos de evidencias etnográficas y documentales que me permitieron consolidar la argumentación para mostrar que la moda está presente en la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha. Una de las fuentes más valiosas fue el archivo fotográfico

“Comachuén hace 30 años” del Mtro. Paul C. Kersey Johnson, el cual me permitió observar cómo era el traje de Comachuén en el primer lustro de la década de los ochenta en el siglo XX para establecer algunos elementos de comparación en las prendas del traje así como en el tipo de calzado y en el arreglo personal, entendido como peinado y maquillaje.

Como fuentes de primera mano, recurrí a entrevistas con algunas mujeres de distintas edades que, más allá de proporcionarme meros datos de precios y procesos de elaboración de las prendas del traje, compartieron relatos de su manera de entender, usar y valorar su indumentaria; a la par de las entrevistas me abrieron las puertas de sus roperos, me mostraron sus prendas más valiosas y queridas, y me permitieron fotografiar sus *pisikatecha*, sus guanengos, delantales y naguas blancas; también durante las fiestas tuve la oportunidad de capturar imágenes que muestran el uso en un contexto real de los trajes y de la manera en que se combina la indumentaria con los tacones y los peinados.

La combinación de herramientas metodológicas de mi formación como antropóloga social junto con la mirada crítica que descubrí a partir de la filosofía de la cultura me proporcionaron los elementos necesarios para lograr construir una argumentación coherente, convincente y concisa y desarrollar esta tesis. Por ello, esta investigación es un intento de contribuir en el terreno a favor de la transdisciplinariedad, de saltar las barreras de las disciplinas científicas y apostar por maneras más abiertas y a la vez complejas de abordar los temas de investigación.

Los acervos textiles personales y familiares de las mujeres de Comachuén son los medios a través de los cuales se conservan las prendas de la indumentaria tradicional de varias generaciones. Las colecciones indumentarias están en las casas y trojes de las comachuenses y no en manos de coleccionistas privados ni en museos a miles de kilómetros. Estos guardarropas locales permiten que se sigan usando los rollos o guanengos viejos para “el diario”, conservar cuidadosamente prendas que se usaron en ocasiones especiales, como un saco vestido en la boda de la madre, o colgar el último rollo que se ha adquirido para que esté a la vista de las parientes y amigas que entren al cuarto; no es necesario pues presumir que se ha comprado un nuevo rollo, el dejarlo colgado como pieza de exhibición es suficiente para dar por enteradas a las demás que se tiene una prenda nueva y despertar curiosidad.

Con respecto a mi tema de investigación: la moda y la tradición en la indumentaria indígena, quiero señalar que si bien los trajes indígenas son un tema clásico en la antropología social y cultural, la moda no es un tema que goce de reconocimiento suficiente ni en la filosofía ni en la antropología. Por ello al abordar este tema me di cuenta de que aún es algo marginal en las ciencias sociales y las humanidades, es difícil encontrar una comunidad académica donde discutir seriamente sobre la relación entre moda y tradición. Los *fashion studies* son un área relativamente nueva donde han comenzado a interrogarse en torno a los diversos aspectos de la moda, desde distintas disciplinas como la sociología, la filosofía, la antropología, los estudios de género y la historia del arte. Pero en México aún no hay grupos de estudios o seminarios que aborden los *fashion studies*, aunque buscando insistentemente es posible encontrar algunas investigaciones sobre moda étnica, moda y ciudad o moda y tradición.

Respecto a la hipótesis inicial de la investigación, sostengo que la oposición traje fijo/traje de moda no aplica para la indumentaria tradicional p'urhépecha, ya no es suficiente para captar las manifestaciones actuales, que son más complejas en el sentido de compuestas por varias influencias de gustos tradicionales y ajenos apropiados. A lo largo del desarrollo de la investigación se aportan evidencias de que hay elementos de modas occidentales que se introducen en la indumentaria tradicional, no como meras copias o imitaciones de elementos ajenos a la cultura propia, sino como elementos apropiados y resignificados que en conjunto con los elementos que persisten en el traje, como las seis prendas básicas, van reforzando la tradición indumentaria para garantizar su transmisión y su sentido hacia las generaciones más jóvenes.

De manera concreta, las variaciones más relevantes que se observaron en las prendas que componen la indumentaria femenina p'urhépecha se clasificaron de la siguiente manera:

- 1. Acentuación:** consiste en realzar la importancia de una prenda que años atrás era poco importante o poco visible y ahora se pone bastante atención en su elaboración. Observado para el caso de los guanengos, delantales y la faja de adorno recién introducida.
- 2. Diversificación:** hace referencia a la variedad de telas, colores y diseños que pueden identificarse en una misma prenda, ya sea en generaciones pasadas o

actualmente. Este proceso se observó en las telas empleadas en la elaboración de los rollos y en los distintos tipos de rebozos, en las opciones de calzado y en los peinados.

3. **Homogenización:** ocurre lo opuesto a la diversificación, es decir, que de la variedad de opciones que se observaban antes, ahora se han limitado considerablemente. Ocurrió en los delantales pues en general la mayor parte de los éstos tienen un patrón de confección y bordado muy similar.
4. **Reemplazo:** se refiere a la sustitución de ciertos elementos por otros. Observados en la sustitución de telas para los guanengos y los rollos.
5. **Adiciones o yuxtaposiciones:** indica que se agregan prendas o elementos extras a las seis prendas básicas que conforman la indumentaria tradicional. En esta categoría están los suéteres, chamarras o abrigos y el maquillaje.
6. **Desuso:** señala que un elemento del traje ya no se usa más. Ocurrió con las calcetas y la prenda denominada saco.

Entonces, hay evidencias suficientes para sostener que en la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépecha de Comachuén se mantienen constantes ciertos elementos, como las seis prendas básicas, pero al mismo tiempo la indumentaria general, es decir, el conjunto de prendas, va siendo objeto de distintas variaciones introducidas por decisiones y elecciones en función del gusto que predomine en las mujeres jóvenes o en edad casadera. Estas variaciones implican innovar o actualizar las prendas para que les sigan siendo significativas y continúen deseando vestir con la indumentaria tradicional.

Una veta interpretativa que surge con base en el análisis de las entrevistas y las comunicaciones personales, es que de acuerdo con la visión de las y los habitantes de Comachuén, las condiciones materiales de vida han mejorado en las últimas tres décadas, y se asocia a ellas el aumento en el lujo y el detalle de las prendas del traje. Por ello planteo que el deseo de cambio en pro de tener una mejor vida es expresado a través de la indumentaria tradicional, cada vez se pone más atención a los detalles, vestir lo mejor, lo más nuevo y original es codiciado en tanto no lo usen “todas las demás”, pues entonces ya estará choteado.

Más allá de coincidir con la idea de que “las apariencias engañan” y son una ilusión o una imagen falsa de lo que se es en realidad, se apuesta por entender que la imagen que se proyecta a través de vestirse con la indumentaria tradicional para ir a la fiesta lo más arreglada que se pueda es una afirmación de lo que se está deseando ser y de cómo se quiere ser vista por los demás. Con lo cual se busca el reconocimiento no sólo del capital económico de la muchacha y su familia, sino, más importante, la adquisición o reafirmación del prestigio social como un tipo de capital simbólico, de los valores que encierra el ser una “buena mujer” y por lo tanto deseable como esposa, nuera o cuñada. A través de la indumentaria se conectan otros aspectos como la limpieza, el ser una mujer trabajadora y no floja pues en sus guanengos demuestra que sabe bordar y organizar sus jornadas entre ir a la escuela, ayudar en los quehaceres domésticos, trabajar fuera de casa y hacer parte de su traje; conocer las pautas del grupo y cumplir con las expectativas para garantizar la transmisión de sus tradiciones hacia las próximas generaciones.

Al respecto de la fiesta, se entiende como un juego de competencia, o sea un tipo de concurso donde lo que está en juego es vestir el mejor traje, en contraste con el Concurso/muestra de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos, donde lo que se premia es el traje más tradicional, que generalmente es el más apegado a un estereotipo de traje típico con pocas o nulas variaciones. El juego de la fiesta es en efecto un campo social distinto al del concurso, en la primera se disputa el prestigio personal de la muchacha y el de su familia, padre, madre, abuelos, hermanos, es decir el tipo de capital que está en juego es simbólico más que económico; mientras que en el Concurso/muestra lo que se obtiene es un premio o estímulo económico.

Las reglas del juego de la fiesta de la comunidad son acordadas colectivamente al interior de la misma y éstas van implícitas en el vestir –saber vestir– de acuerdo con el gusto que predomine durante esa época, el cual puede ser instilado, impuesto o apropiado. Hay innovación, renovación, creatividad y agencia, es decir, poder de decisión sobre los cambios y permanencias en la indumentaria.

Una vez dicho lo que se hizo en esta investigación es necesario exponer lo que ha quedado pendiente, las líneas que pueden seguirse a futuro ya que algunos aspectos resultan interesantes para continuar profundizando en ellos en próximas investigaciones. Uno de los

procesos que considero casi urgente de seguirle la pista es el que se refiere a la producción de las prendas que no se hacen en Comachuén, pero que sí se usan como parte fundamental de su indumentaria. La realización de entrevistas a las mujeres que elaboran los rollos de lentejuelas en Arantepacua y Capacuaro, así como de las que los hacen de pañete de colores en Santa Fe de la Laguna ha quedado pendiente, por cuestiones de tiempo para el cierre de la investigación y por motivos de seguridad ante los recientes bloqueos de carreteras y conflictos intercomunitarios en la región, específicamente la tensión entre habitantes de Sevina y Comachuén durante enero y febrero de 2015 por la explotación de recursos forestales y tala ilegal.

Es importante rastrear cómo y por qué las mujeres que elaboran los rollos van introduciendo variaciones en ellos, si es a causa de que sus clientas se los piden o ellas mismas crean un nuevo diseño o deciden usar una nueva tela y se dan cuenta de que tuvo éxito y les piden más. Quizá es “parte y parte”, un movimiento del gusto que va de productoras a consumidoras y viceversa. A estas elecciones sobre el gusto y la moda en la indumentaria tradicional p’urhépecha subyace la pregunta por ¿quiénes deciden las variaciones que se harán en las prendas para las próximas fiestas? ¿De qué depende que unas tendencias tengan éxito y otras fracasen y no sean adoptadas por la colectividad de las jóvenes?

Otras líneas que resultan interesantes para seguir explorando es la relación entre la indumentaria y el cuerpo de las mujeres. Será interesante profundizar en el “cuerpo vestido” que se presenta ante los demás y los códigos y técnicas corporales que se van aprendiendo desde la infancia temprana: cómo mover el cuerpo al usar la indumentaria tradicional para hacer las labores cotidianas, entrenarse en la elaboración de propias prendas, saber bordar guanengos, comenzar a usar zapatos de tacón, entre otras. Estos aprendizajes van de la mano con el ciclo de vida de las mujeres, así que seguir el rastro de manera más precisa sobre los cambios y especificidades de los trajes para cada etapa de la vida es una tarea que queda pendiente. También queda pendiente explorar la asociación de los abigarrados pliegues del rollo con la noción de fertilidad, como una línea que permita indagar relación de etnicidad con fertilidad.

La dimensión intercomunitaria es otro aspecto que necesita ser atendido con mayor detalle, ¿cuáles son las variaciones de la indumentaria p'urhépecha entre las distintas regiones y comunidades?, si bien hay obras donde se señalan de manera general como variantes, no han sido sistematizadas y clasificadas de manera precisa, y un estudio que se adentre en su interpretación será por demás relevante para ir llenando el mapa de conocimientos sobre los trajes p'urhépecha. Para ello deben tomarse en cuenta los ejes sincrónico y diacrónico, en cuyo análisis se integren varias miradas: la histórica, la etnográfica, la filosófica, la sociológica y otras nuevas como los estudios de moda.

Finalmente, hace falta esclarecer el devenir de la indumentaria de los varones p'urhépecha, pues si bien la hipótesis de que el hombre indígena pasó a ser considerado bajo la categoría de campesino goza de una aceptación general, en preciso cuestionar qué sucedió para que los varones decidiesen abandonar su indumentaria indígena y contrastarlo con los recientes procesos de recuperación de la indumentaria tradicional –o prendas de ella– por parte de los hombres de algunas comunidades, y cómo en dichos procesos se van apropiando de elementos antiguos y nuevos para configurar su “nueva” indumentaria tradicional.

Esta investigación no es una conclusión tajante sobre el tema de la indumentaria tradicional p'urhépecha, debe tomarse como un punto de partida para entablar un diálogo fructífero con colegas y académicos con intereses afines al tema, pero también con las mujeres que usan la indumentaria tradicional ya sea en la fiesta o en su vida diaria, sobre cómo eran los trajes de antes y cómo son los de ahora, cómo se articulan elementos ajenos a la cultura propia con elementos de la tradición y resulta que se quedan porque gustan, porque encuentran sentido y valor para las y los miembros del grupo.

## REFERENCIAS

- ALCALÁ de, Jerónimo (1540) 2008. *La Relación de Michoacán*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ARAIZA, Elizabeth (2010). “La simulación de los oficios en poblados purhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica” en Araiza, Elizabeth (ed.) (2010). *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 129-157.
- ARIZPE, Lourdes (1975). *Indígenas en la Ciudad de México: el caso de las “Marías”*, México: SEP.
- ARMELLA, Virginia (1993) “Vestido y evolución de la moda en Michoacán” en Diego-Fernández, R. (ed.) (1993). *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 291-324.
- ASCENCIO, Gerardo (2011). “Primer Concurso Estatal del Traje Regional 1982, Domingo de Ramos en Uruapan”. Recopilado el 27 de enero de 2014, de: [http://glccaccini.blogspot.mx/2011/04/1115-domingo-de-ramos-en-uruapan\\_18.html](http://glccaccini.blogspot.mx/2011/04/1115-domingo-de-ramos-en-uruapan_18.html)
- BARTHES, Roland (1967) 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1979) 2012. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1980) 2009. *El sentido práctico*, México: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El sentido social de gusto. elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CAILLOIS, Roger. (1967) 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: Fondo de Cultura Económica
- Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán (1986). *Michoacán: indumentaria tradicional. El traje regional, patrimonio de los pueblos* (carpeta). Morelia: Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán
- CERVANTES, Alejandra (2014). “Apuntes sobre el bordado punto de cruz en Comachuén, Michoacán”, consultado el 20 de noviembre de 2014, disponible en: <http://www.purepecha.mx/threads/5805-Apuntes-sobre-el-bordado-punto-de-cruz-en-Comachu%C3%A9n-Michoac%C3%A1n-Alejandra-Cervantes-Manr%C3%ADquez>



- CHÁVEZ, Rivadeneyra D. (2006). *Contacto lingüístico entre el español y el purépecha*, México: CONACULTA.
- CHEVALLIER, S. y C. Chauviré (2010) 2011. *Diccionario Bourdieu*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) (2013). Invitan a participar en el XXXII Concurso de Indumentaria Tradicional. 11 de marzo de 2013, Michoacán. Consultada el 27 de enero de 2014, disponible en: [http://www.conaculta.gob.mx/estados/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=25991](http://www.conaculta.gob.mx/estados/sala_prensa_detalle.php?id=25991)
- \_\_\_\_\_ (2013). Concurso Estatal del Traje Regional Michoacano. Sistema de Información Cultural, 4 de abril de 2013, consultado el 25 de enero de 2014, disponible en: [http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table\\_id=371](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table_id=371)
- CRUZ, Tania (2014). *Las pieles que vestimos. Corporeidad y prácticas de belleza en jóvenes chiapanecas*, México: UNICACH, CESMECA, ECOSUR.
- DESLANDRES, Yvonne (1998). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets.
- Diccionario de la Lengua Española (DRAE), (2012) Indumentaria, 22<sup>a</sup> ed. Consultado el 11 de junio de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=indumentaria>
- \_\_\_\_\_ (2014) moda, 22<sup>a</sup> ed., consultado el 26 de febrero de 2015 en <http://lema.rae.es/drae/?val=moda>
- GARCÍA, Carlos (2013). *Evidencias históricas en la indumentaria purépecha*, ed. fascículo electrónico, México: Tsimarhu Estudio de Etnólogos, consultado el 14 de agosto de 2014, disponible en [https://www.academia.edu/4546446/Evidencias\\_historicas\\_en\\_la\\_indumentaria\\_purepecha](https://www.academia.edu/4546446/Evidencias_historicas_en_la_indumentaria_purepecha)
- GONZÁLEZ, Ana M. y GARCÍA, Néstor A. (eds.) (2007). *Distinción social y moda*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- GONZÁLEZ, Ana M. (2007). “La contribución de Thorstein Veblen a la teoría de la moda” en González, Ana M. y García, Néstor A. (eds.) (2007). *Distinción social y moda*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), pp. 131-176.
- GONZÁLEZ, Lázaro Martha y MEJÍA, Lozada Diana (2014). “Acercamiento a la indumentaria tradicional p’urhépecha y su relación con el sistema de la moda”, Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Textiles Mesoamericanos, Museo Textil de Oaxaca, Oaxaca, 17-18 de octubre de 2014.

- HANSEN, Karen T. (2004). "The world in dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture" en *Annual Review of Anthropology*, Núm. 33, 2004, Palo Alto: Annual Reviews, pp. 369-392.
- HENDRICKSON, Carol (1995) *Weaving identities. construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*, Austin: University of Texas Press.
- HERREJÓN, Carlos (1994) "Tradición. Esbozo de algunos conceptos". En revista *Relaciones*, Vol. XV, Núm. 59, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 135-149.
- KAISER, Susan B. (2012). *Fashion and Cultural Studies*, London: Berg.
- KERSEY, Paul C. (2012) Archivo fotográfico "Comachuén hace 30 años", propiedad del Mtro. Paul C. Kersey Johnson. Selección de fotografías facilitadas por el autor.
- LAHIRE, B. (dir.) (1999) 2005. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LAMEIRAS, José (1993). "Ser y Vestir. Tangibilidades y representaciones de la indumentaria en el pasado colonial mexicano" en Diego-Fernández, R. (ed.) (1993). *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 207-234.
- LECHUGA, Ruth D. (1982). *El traje indígena de México, su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad*, México: Panorama.
- LÓPEZ, Heli (2014, 25 agosto) "Podrían retornar a Uruapan el concurso de traje tradicional" en *Diario abc de Michoacán*, consultado el 15 de diciembre de 2014, disponible en: <http://www.diarioabc.com.mx/index.php/es/uruapan/item/2924-podr%C3%ADa-retornar-a-uruapan-el-concurso-de-traje-tradicional>
- LOTMAN, Iuri M. (2011), "La moda es siempre semiótica" en *Revista de Occidente*, Núm. 366, noviembre 2011, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- LUCAS, Benjamín (2006) "*Xukuparhakua*. El ropaje de la tradición" en Soria (Comp.) (2006), *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, Morelia: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- MECCIA, E. y G. Pozzi (2003) "El gusto es un delator. Meditaciones sobre algunas ideas de Pierre Bourdieu para una sociología de la cultura de las clases sociales" en Lifszyc, Sara (comp.) *El mundo de la cultura*, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: Gran Aldea Editores, [versión electrónica] consultada el 10 de julio de 2014, disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/salvia/comunicacion/teoricos/bourdieu.htm>

- MEJÍA, Diana. I. (2003). *Tejiendo la vida. Significado de la actividad textil de la sierra de Zongolica: los casos de Tlaquilpa y Atlahuilco*, tesis doctoral, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- MÚGICA, Fernando (2007). “Elementos para una teoría de la moda en Marcel Mauss” en González, Ana M. y García, Néstor A. (eds.) (2007). *Distinción social y moda*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), pp. 177-196 .
- MUÑOZ, Óscar (2009). *Permanencias en el tiempo. Antropología de la historia en la comunidad purhépecha de Sevina*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- PÉREZ, Herón (1993). “La indumentaria en el refranero mexicano” en Diego-Fernández, R. (ed.) (1993). *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 477-502.
- PÉREZ, Ricardo (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX*. México: CIESAS.
- PUENTE-HERRERA, de la, Inmaculada (2011) *El imperio de la moda*, España: Arcopress.
- RAMÍREZ, Mario T. (2000). “El tiempo de la tradición”, En revista *Relaciones*, Vol. XXI, Núm. 81, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 163-185.
- RAMÍREZ, Amalia (1997). “Rebozos purépechas”, en Oikión, Verónica (1997) *Manos michoacanas*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 101-115.
- \_\_\_\_\_ (1998). “La indumentaria de fiesta de los purépecha”, en Pérez, Martínez Herón (Ed.) (1998), *México en fiesta*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 497-504.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Indumentaria de fiesta y cotidiana de los purhépecha” en Martínez, Francisco y Ochoa, Álvaro (Eds.) (2012) *Espacios y saberes en Michoacán*. Zamora: Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Eds. Palenque y Ed. Morevallado, pp. 353-375.
- \_\_\_\_\_ (2013). *El rebozo como elemento cardinal de la indumentaria mexicana. Historia de su producción, uso y circulación*, tesis doctoral, Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- RUIZ, Apen (2001) “Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio” en Revista *Signos Históricos*, Núm. 5, enero-junio 2001, México: UAM-I, pp. 55-86, recopilado en noviembre de 2013, disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signoshistoricos/include/getdoc.php?id=274&article=56&mode=pdf>

- SEBASTIÁN, Pablo (2012) *Jimbanhi tiosita nana uali agosturi. Edificación del nuevo templo de la virgen de la Asunción, patrona de Santa María Comachuén*, folleto, Zamora: Vandaqua carari.
- Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán (Secum) (2013). Invitan a pueblos Mazahua, Nahua, P'urépecha, y Otomí a participar en el XXXII Concurso de Indumentaria Tradicional. Morelia, Mich. 8 de marzo de 2013, consultada en diciembre de 2013, disponible en: <http://cultura.michoacan.gob.mx/index.php/noticias/518-invitan-a-pueblos-mazahua-nahua-purepecha-y-otomi-a-participar-en-el-xxxii-concurso-de-indumentaria-tradicional>
- SIMMEL, Georg (1905) 1961. "Filosofía de la moda" en *Cultura Femenina y otros ensayos*, México: Espasa-Calpe (Colección austral), pp. 109-143.
- SORIA, Eugenia. S. (comp.) (2006). *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, Morelia: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- \_\_\_\_\_ (comp.) (2013). *Indumentaria tradicional de Michoacán. Acervo en extinción*, Morelia: Secretaria de Cultura del Estado de Michoacán.
- SQUICCIARINO, Nicola (1986) 1990 *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- TUROC, Marta (1988) *¿Cómo acercase a la artesanía?* México: SEP, Gobierno del Estado de Querétaro, Ed. Plaza y Valdés.
- VIEYRA, Jaime (2002). "El enigma del juego", en Ramírez, Mario T., *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Morelia: Facultad de Filosofía, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 246-272.
- VILLANUEVA, Marín (2006). "Prólogo", en Soria, Eugenia. S. (comp.) (2006). *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, Morelia: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, pp. 9-10.
- VILLAR, Karla K. (2008). *La kw'inchikwa como tema de conversación: un estudio de la relación entre discurso, ideología y cultura en una comunidad purépecha*, tesis de maestría, Ciudad de México: UNAM, Posgrado en Antropología, FFyL, IIA.
- ZORN, Elayne (2005). "Dressed to Kill: The Embroidered Fashion Industry of the Sakaka of Highland Bolivia", en Root, Regina A. (Ed.) (2005) *The Latin American Fashion Reader*, New York: Berg.

**Entrevistas:**

Sra. Dominga Guzmán, 26 de diciembre de 2014, Comachuén, Mich.

Sra. Raquel Guzmán Cucue, 27 de diciembre de 2014, Comachuén, Mich.

Prof. Hermelinda Felipe Sebastián, 27 de diciembre de 2014, Comachuén, Mich.

Sra. Socorro Guzmán y Raquel Guzmán Cucue, 28 de diciembre de 2014, Comachuén, Mich.

**Comunicaciones personales:**

Psic. Graciela Guzmán Felipe, 2013-2014, Comachuén, Mich.

Mtro. Celerino Felipe Cruz, 29 de marzo de 2013, Comachuén, Mich.

Sr. Vladimir Felipe Cruz, 26 de diciembre de 2014, Comachuén, Mich.

## ANEXOS

Tipos de calzado:



Balerina o *flats*



Con plataforma o *wedge*.



Con boca de pescado o *peep toe*.



Zapatilla de tacón tipo *pumps*.

Tipos de trenzas:



Variaciones de la trenza francesa:  
Izquierda: “hacia adentro” y derecha: “hacia afuera”.



Trenza “de dos”.





“Barbie tradicional”

Muñeca de aprox. 1 metro de altura, en el Tianguis de Domingo de Ramos 2013.