



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Historia

La transformación de la indumentaria tradicional p'urhépecha como
recreación de la identidad (Santiago Azajo, 1970-2017)

Sirit'akweeri mót'akukwa p'urheeri mimixikwa (Santiago Azajo, 1970-2017)

TESIS

Que para obtener el grado de:

Licenciada en Historia

PRESENTA:

Iris Calderón Téllez

ASESORA:

Dra. Lorena Ojeda Dávila

Morelia, Michoacán, noviembre del 2018

**Trabajo apoyado con beca CONACYT Ciencia Básica del proyecto: "Revisitando el
campo. Antropólogos pioneros en Michoacán 1936-1976"**

ÍNDICE

Resumen.....	5
Agradecimientos.....	7
Introducción.....	9
Consideraciones geográficas.....	39

Capítulo I

LOS COMPONENTES DE LAS INDUMENTARIA TRADICIONAL Y EL PROCESO DE LA CONFIGURACIÓN.....	49
El vestido prehispánico.....	50
El vestido en la época colonial.....	55
Las leyes y ordenanzas. Un ideal utópico en la manera de vestir y de vivir entre los indígenas.....	58
La indumentaria en el siglo XX y los estudios antropológicos.....	65
Sobre el concepto del traje tradicional.....	70
<i>Sirit´akwa p´urheriicha</i> Santiago Azajo <i>anapu</i> (La indumentaria de los p´urhépechas de Santiago Azajo).....	76

Capítulo II

LOS FACTORES DE LA TRANSFORMACIÓN EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE SANTIAGO AZAJO.....	82
La indumentaria de 1970 al 2017. Un recuento general.....	85
El fenómeno de la escasez de materiales.....	88

La moda en la indumentaria p'urhépecha.....	89
La migración, el poder adquisitivo y los gustos personales como influencia en la vestimenta tradicional p'urhépecha.....	97
La indumentaria de 1970 al 1990.....	105
La indumentaria de 1991 al 2010.....	108
La indumentaria del 2011 al 2017.....	111
Argumentos sobre la variación de la indumentaria tradicional.....	114

Capítulo III

EL TRAJE TRADICIONAL EN LAS DIFERENTES OCASIONES Y ESPACIOS DE LA VIDA EN LA VIDA DE LA MUJER P'URHÉPECHA.....

<i>Sirit'akwa tempuchakweeri ka kw'inchikweeri</i> (la indumentaria de boda y de fiesta).....	124
La indumentaria en la primera comunión.....	138
La indumentaria en las graduaciones.....	139
La indumentaria de danza.....	144
La indumentaria de uso diario.....	146

Capítulo IV

EL PAPEL DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN LOS CONCURSOS

ARTESANALES Y DE INDUMENTARIA.....	151
Patrimonio cultural, arte, artesanía y arte popular.....	155
La fiesta del Domingo de Ramos en Uruapan, Michoacán, México.....	162

Orígenes y desarrollo del Concurso de Indumentaria Tradicional.....	165
El Concurso de Indumentaria Tradicional.....	173
El debate en torno a la transformación de la vestimenta tradicional.....	183
Divisiones y conflictos en el grupo p'urhépecha por los concursos promovidos por el gobierno	190
 Conclusiones	 194
Fuentes	197
Anexos	212

La transformación de la indumentaria tradicional p'urhépecha como recreación de la identidad (Santiago Azajo, 1970-2017)

Sirit'akweeri mót'akukwa p'urheeri mimixikwa (Santiago Azajo, 1970-2017)

RESUMEN

Esta investigación analiza la transformación de la vestimenta desde 1970 hasta el 2017 en la comunidad de Santiago Azajo, Michoacán, bajo un enfoque histórico, etnográfico y cultural.

Argumento que la transformación de la vestimenta ha sido un factor benéfico para la resignificación del uso del atuendo tradicional en diferentes momentos, como una vía para actualizar y reproducir el atuendo. Las modificaciones se deben a diversas causas, por la escasez de materiales, la sustitución de ciertos elementos por otros, la moda, la migración, así como la influencia de ideales estéticos generados indirectamente por políticas públicas culturales como los concursos de índole cultural y artesanales. Se muestra que la herencia cultural de la indumentaria tradicional no se puede mantener de manera arcaica y estática, al contrario, es un proceso infalible de cambios y las evoluciones para mantenerse de la tradición viva.

El trabajo se sustenta en fuentes bibliográficas, hemerográficas y fotográficas recopiladas a lo largo de mi investigación; además con trabajo de campo, a partir de la observación, observación participante, entrevistas principalmente, asimismo a partir de mi experiencia como artesana y como parte de una familia de mujeres dedicadas a la confección de las mismas.

Palabras claves: Indumentaria tradicional, p'urhépecha, tradición, transformación e identidad

ABSTRACT

This research analyzes the transformation of clothing from 1970 to 2017 in the community of Santiago Azajo, Michoacán, under a historical, ethnographic and cultural approach.

Argument that the transformation of clothing has been a beneficial factor for the resignification of the use of traditional attire at different times, as a way to update and reproduce the attire. The modifications are due to various causes, due to the scarcity of materials, the substitution of certain elements by others, fashion, migration, as well as the influence of aesthetic ideals indirectly generated by cultural public policies such as cultural and craft contests. It shows that the cultural inheritance of the traditional clothing can not be maintained in an archaic and static way, on the contrary, it is an infallible process of changes and evolutions to keep the tradition alive.

The work is based on bibliographic, hemerographic and photographic sources collected throughout my research; also with field work, from observation, participant observation, interviews mainly, also from my experience as an artisan and as part of a family of women dedicated to making them.

Keywords: Traditional clothing, p'urhépecha, tradition, transformation and identity

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis implica el apoyo de muchas personas, tanto familiares, académicos, amigos e instituciones que formaron parte del proyecto.

Las primeras líneas, las quiero dedicar a mi familia extensa, porque este trabajo resulta de la inspiración por la larga tradición como miembro de una familia de artesanas. Mis mayores agradecimientos son para mis padres María de los Ángeles y Dámaso, quienes fueron pilar fundamental por el apoyo brindado durante los cuatro años de la carrera y el tiempo que conllevó desarrollar la tesis, mi madre quien se perfiló como cómplice; a mis hermanos Anabel, Lesly, José y Jordi, por su paciencia en mis pláticas monótonas de las experiencias durante la investigación; a mis queridos abuelos Ernestina, Consuelo y Ciriaco mis segundos padres, gracias a su valiosa información de sus testimonios para enriquecer mi trabajo, así como su autorización para acceder a las fotografías, las cuales forman parte de su archivo personal, en memoria de mi abuelo José, a mis tíos Ricardo, Alma, Olinda, Agustín, Humberto, Mónica, Elvis, Yadhira y Rudi al estar al pendiente de mi preparación académica y brindarme su apoyo incondicional, a mis primos Alondra, Cristian, Erick, Daniel, Cynthia, Maritza, Micaela, Brandon, Johan (y los que faltan por mencionar que sería una larga lista), por inspirarme al manifestarme su interés sobre nuestra cultura, a mis sobrinos consentidos Juanito y Andy quienes fueron mi motor para seguir adelante. Agradezco infinitamente la gran riqueza cultural de este bello oficio heredada por las mujeres de mi familia. A todos ellos por formar parte de mi séquito de equipo de trabajo y contar su disposición para acompañarme cuando recabé información de trabajo de campo en diferentes poblados e inyectar una dosis de esencia, pasión y caminar al lado mío durante estos años y por su comprensión por mi ausencia en los momentos y reuniones familiares importantes.

Gracias especiales y profundas a la Dra. Lorena Ojeda Dávila como asesora y profesora del proyecto, a través de su sapiencia logró llenarme de luz y contagiarme de pasión por el sendero de la investigación, no pude tener mejor tutora, pues es una persona ejemplar muy docta en la cultura p'urhépecha. Además, por su guía como investigadora y tomarme de la mano e influenciarme en los espacios académicos para dar a conocer mi trabajo a través de

proyectos de investigación y ponencias, por su debida atención prestada y acertados comentarios en la revisión de la tesis de principio a fin, asimismo, por brindarme su confianza para otorgarme la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) Ciencia Básica. Kánekwa Diosĩ meyamukwa ch'anksĩni nana jurhentpiri.

Agradezco la sugerencia, el interés y la atención prestada del Mtro. René Becerril hacia este tema y aceptar fungir como uno de los lectores, al Mtro. Benjamín Lucas por haber dedicado algunas sesiones en el análisis de la indumentaria en los diplomados de Gramática P'urhépecha y con su colaboración en la traducción del título junto con el Dr. Fernando Nava, al Dr. Celerino Felipe quien coadyuvó en la revisión de algunos borradores y emitir sabios comentarios, a la Dra. Amalia Ramírez por revisar el borrador final y por su aporte por medio de sus fuentes escritas en materia textil y a la Dra. Carmen Alicia Dávila por aceptar conformar la mesa sinodal y darle seguimientos a la tesis.

De la misma manera, expreso mi gratitud hacia los artesanos de distintas comunidades y a los académicos p'urhépechas y no p'urhépechas que me prestaron su valioso tiempo para dedicarlo a mis entrevistas y sus acertadas sugerencias a Ileri Huacuz, Martha González, Esperanza Juárez y Eleazar Palmerín y familia con su experiencia como jurados y participantes en el concurso de indumentaria del Domingo de Ramos, sus ánimos como profesionistas para proseguir contribuyendo a nuestra cultura, pues no sería posible sin sus testimonios e invaluable aportaciones, a Cecilia Serrato y Sorayda Sosa quienes me autorizaron presenciar los rituales de su boda, una de las ocasiones más importantes de sus vidas como mujeres p'urhépechas y por permitirme tomar fotografías.

Finalmente, mis agradecimientos para mis amigas por su paciencia y prestar sus oídos en las prolongadas pláticas acerca de mis planteamientos y la complicidad durante los años de nuestra formación académica a Mariana, a Yesi, a Ivonne y a Nubia especialmente, por haberme compartido su experiencia en el concurso, por su disposición, siempre.

¡Chanksĩni yámentweecha kánekwa Diosĩ meyamukwaksĩni intskusĩka jucheti mintsita jinkoni! I áchikorhekwa jimposti para jucheti mimixikwa, para jucheti surukwa ka juecheti kw'iripu p'uhreecha, JIMPOKA JUCHARI MIMIXIKWA XUKAPARHASKA ENKA TUMINI NO ÚKA PIANI.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis intenta responder a una pregunta de investigación que me he formulado desde hace tiempo respecto a los factores que influyen en los cambios de la indumentaria tradicional de la mujer p'urhépecha.

¿De qué manera los factores sociales, económicos y políticos repercuten en la evolución en la indumentaria tradicional p'urhépecha, y en qué medida estos cambios influyen para encaminarlo a la transformación en las preferencias de los materiales para la confección de las prendas?

El tema de la indumentaria tradicional es un campo de mucha relevancia para la investigación en los diferentes ámbitos profesionales de las ciencias sociales y humanidades como la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, y la psicología, entre otros. La importancia reside en conocer y comprender el proceso de evolución cultural de los grupos indígenas, pues son ellos quienes mayormente preservan su herencia cultural, en este caso, materializada en la vestimenta tradicional p'urhépecha. Sin embargo, simultáneamente, es un asunto de embrollo si no se tiene un conocimiento previo de la sociedad de interés para la sujeción de la investigación por la demarcación de la identidad local, se pueden llegar a confundir los significados y características de la indumentaria, porque en cada uno de los pueblos varía el conjunto que se usa; además, en algunas comunidades la indumentaria está asociada a un sistema de creencias, lo que los p'urhépechas denominan como *jakak'ukwa*¹. Existen peculiaridades específicas del conjunto de vestimenta tradicional en cada comunidad.

Al ser originaria de una comunidad indígena de la cultura p'urhépecha, llegué a cuestionarme lo que pasaba a mi alrededor y con mis semejantes. Despertó en mí el interés

¹ Es un término propio de la lengua p'urhépecha, que significa creencia, escrito así está en singular y en infinitivo. Esta acción se puede desglosar en tres categorías, partiendo de la *surukwa* (tradición). Las tres categorías de la *jakak'ukwa* son: 1. *Jakak'ukwa t'u anapu mintakwecha* (del culto a la antigua mitología), 2. *T'u anapu surukwa* (antiguos linajes) y 3. *Yáasí anapu míntakweecha* (apropiaciones actuales). El arduo trabajo esquematizado es desarrollado por Celerino Felipe Cruz en las sesiones del diplomado *Jórhentperakwa. Fundamentos de la formación comunitaria p'urhépecha* en la Facultad de Filosofía y Letras de la UMSNH en 2017.

por conocer lo propio, pero más a fondo, mi cultura, ahondar en torno la vestimenta. Tal fue el caso de la indumentaria tradicional femenina. El atavío a la usanza tradicional es un sistema reglamentado socialmente por el orden para colocar las prendas. Me llamó la atención conocer las implicaciones que rodean a la elaboración o adquisición de los elementos necesarios para vestir como *huare*² o entre las mujeres p'urhépechas denominado *sirit'ani* (refiriéndose a usar el traje tradicional).

Muchas de esta etnia diariamente dedican gran parte de su tiempo para el arduo trabajo de elaboración y confección de cada una de las prendas y sean visiblemente bellas para posteriormente lucirlas en ocasiones especiales dentro del marco de las tradiciones de la cultura o para destinarlos a la venta, ya sea en el mercado interno o externo, teniendo un capital extra para el sostenimiento de la familia.

El trabajo que se desarrolla en esta tesis se orienta primeramente bajo la perspectiva histórica y cultural, complementado con investigación etnográfica; desde estas áreas busco contribuir al conocimiento de la comunidad de Santiago Azajo, en la cual, se centra la investigación, así como abrir caminos a futuras investigaciones interesadas en trabajar este tema de investigación y/o relacionados y a la vez contribuir a concientizar a los habitantes de la importancia en la preservación, creación, recreación, resignificación producción, reproducción, rescate y actualización de la indumentaria tradicional, por ser una herencia ancestral viva y proyectar nuestra identidad.

Mi objetivo general fue analizar y comparar los múltiples factores, que conducen a la transformación del traje tradicional de los p'urhépechas.³ Las experiencias de cada poblado en cada época histórica, a partir de la década de los setenta hasta tiempos actuales (1970-2016), son un componente sobresaliente y fuerte para determinar y dejar huella en el tiempo perdurable para el atuendo tradicional en una comunidad indígena, definiéndose de

² *Huare* es un término castellanizado utilizado por los mestizos para referirse a la vestimenta indígena y a las mujeres p'urhépechas en un sentido peyorativo (en la mayoría de los casos), por ello, no es aceptado positivamente por las mujeres de la etnia. Su significado es extraído de la misma lengua de *uarhi* que quiere decir señora. No obstante, son una minoría de las mujeres que se sienten ofendidas al referirlas como *huare* (por el desconocimiento del término ya castellanizado) porque al emplearla como *uarhi* es muy común pero únicamente entre los miembros de la etnia.

³ Este término será repetitivo a lo largo del texto y será de esta manera como se escribirá en plural y en singular sin "s" o en general: el pueblo o grupo p'urhépecha.

manera colectiva e individual. Sin embargo, los materiales, los textiles utilizados y las técnicas empleadas en la elaboración y ornamentación de las prendas, han tenido un cambio significativo en su proceso a lo largo de los años, pero los gustos personales –que a su vez intervienen en la colectividad- definen también, qué se le va a quitar o poner a cada una de las prendas, cómo y por qué, no es nada más cambiar por cambiar, toda modificación se sustenta. De igual forma la sustitución de algunos elementos por otros, son motivos convincentes y respaldados por argumentos de aquellos quienes deciden remplazar un material en lugar de otro, ya sea por factores internos como la venta a clientes determinados que deciden cómo se confeccionarán sus prendas, como de los apoyos gubernamentales o concursos de índole cultural que requisitan las características de la indumentaria en cuanto a su elaboración para exhibirse en un concurso o a la venta, principalmente para extranjeros.

Además, me planté cuatro objetivos específicos, los cuales, consistieron en recopilar, describir y analizar las fuentes de los procesos históricos de Michoacán, desde la época prehispánica hasta el siglo XX, con un énfasis especial en los trabajos de los antropólogos estadounidenses que fueron parte del Proyecto Tarasco en Michoacán donde se mantengan registros de la indumentaria tradicional p'urhépecha para reconstruir el proceso de configuración, las formas y diseños de las prendas de las que se componen la actual indumentaria femenina.

Otro de los objetivos de esta tesis consistió analizar y argumentar que el fenómeno de la escasez de materiales utilizados para la producción de las artesanías (textiles), paralelo a la influencia de las generaciones de mujeres p'urépechas coadyuvan en la innovación, el cambio por la moda, por el poder adquisitivo y la variación del ropaje; percibido en los archivos personales y testimonios de las mujeres dedicadas a confeccionar los atuendos, así como de la observación de las que aún lo portan diariamente y las que lo engalanan en determinadas ocasiones festivas.

Asimismo, me planté examinar, analizar y evaluar los atuendos tradicionales utilizados en determinadas fechas y espacios mediante la observación de fotografías donde se percibe la vestimenta en diferentes momentos y ocasiones de la vida comunitaria.

Y para concluir me aboqué a analizar, interpretar y detectar qué papel juegan las políticas públicas como organismos que pretenden rescatar y conservar la vestimenta tradicional de la etnia p'urhépecha, en el caso específico del Concurso de Indumentaria del Domingo de Ramos en Uruapan, asimismo evaluar su impacto en las comunidades.

En consonancia con los objetivos anteriores señalados, las interrogantes que este trabajo busca responder son:

Primeramente, ¿De qué manera y cuál ha sido el proceso de configuración o incorporación de cada una de las prendas de la indumentaria tradicional p'urhépecha desde la época prehispánica hasta el siglo XX y cuáles fueron los aportes en esta materia de los antropólogos estadounidenses que fueron parte del Proyecto Tarasco en Michoacán?

La segunda es, ¿Cómo repercuten la escasez de materiales y la influencia de las generaciones de mujeres p'urhépechas en la elaboración, innovación, cambio y variación de la indumentaria tradicional p'urhépecha?

En tercer lugar ¿Cuáles son las características de la indumentaria tradicional p'urhépecha en los diferentes espacios en la vida de la mujer p'urhépecha y cuál es la razón para usarse en una determinada ocasión?

Finalmente ¿De qué manera han influido las acciones de las políticas públicas hacia los p'urhépechas depositarios de la herencia indumentaria respecto a la conservación y rescate de su vestimenta tradicional en el Concurso de Indumentaria del Domingo de Ramos en Uruapan?

El argumento que mi investigación busca defender es que la indumentaria tradicional p'urhépecha es un sistema reglamentado socialmente, no escrita, pues el orden para colocar cada una de las prendas sigue un protocolo definido, cada prenda tiene la forma y parte donde debe ser colocado, requiriendo para los principiantes la ayuda de más mujeres, a diferencia del vestuario occidental que es un acto individual.

Los factores de índole interno y externo influyen en la transformación de la indumentaria tradicional. Las generaciones correspondientes a cada época, la escasez de materias primas, la sustitución y el gusto, la moda, el factor económico se configuran en un mismo eje para

dar fuerza a la transformación, el cambio y la evolución del atuendo tradicional femenino p'urhépecha.

No obstante, la intención de las políticas públicas que implementan el “rescate y la conservación” del sistema indumentario contradicen al deseo de las mujeres p'urhépechas por los lineamientos establecidos en los concursos por este sector. La falta de interés y el superfluo conocimiento de los propios y de ajenos a la cultura por conocer el proceso de elaboración y los factores de cambio de los elementos de la vestimenta arroja a la poca valoración de la *sirit'akwa*⁴ (vestimenta tradicional).

Este resultado se logra percibir y detectar en los archivos personales (fotos y videos); así como en las entrevistas realizadas a las personas, específicamente mujeres, que se dedican a la elaboración de las prendas tanto como los que la portan diariamente y algunas otras en determinadas ocasiones. Este fenómeno es sustentado con la intención de seguir resiniendo el atuendo tradicional para que no se pierda dentro de la tradición y se siga prolongando.

Ahora bien, este trabajo de investigación analiza las transformaciones que ha sufrido el traje tradicional de la cultura p'urhépecha del Estado de Michoacán a partir de la segunda mitad del siglo XX (1970-2017) hasta tiempos actuales. Siendo originaria de la comunidad indígena de Santiago Azajo, ubicado en la región Ciénega de Zacapu, Mich., y perteneciente a una familia en donde la mayoría de las mujeres nos hemos dedicado a la elaboración y confección de la artesanía en materia textil (bordado en punto de cruz) despertó en mí el interés por reflexionar y analizar el arduo trabajo que implica elaborar cada una de las prendas.

Una vez cuestionándome y tratando de buscar una respuesta a mi inquietud, decidí aprender a confeccionar un delantal (*tánarhikwa*, *tatsunarhikwa* o *úmukukata*)⁵ al igual que la mayoría de las mujeres de mi familia, pidiéndole a mi madre me enseñara la técnica del bordado en punto de cruz; con la finalidad de ayudarle en los pedidos que tenía que

⁴ Alude al atuendo o la vestimenta tradicional. En este caso utilizo en mi lengua para no emplear en repetidas ocasiones “la indumentaria tradicional”. Es además muy mencionado por la gente p'urhépecha, dado que cuando se avecina una ocasión especial usan esta palabra y automáticamente saben a qué tipo de atuendo se refieren sin requerir muchas explicaciones.

⁵ Vocablos utilizados en lengua p'urhepecha para referirse al delantal.

entregar y reducirle un poco el trabajo. Con la experiencia que tuve de confeccionar un delantal, la primera vez que quedó en mis manos realizar un trabajo artesanal, me percaté del compromiso que los artesanos tienen hacia sus compradores y hacia la cultura misma. Crear una prenda artesanal –en mi experiencia- implica una responsabilidad laboral, en la cual, se invierte tiempo teniendo en cuenta que las mujeres, aparte de las artesanías se dedican a los quehaceres de la casa u otros trabajos relacionados con el campo en temporadas y si se es estudiante -como en mi caso- simultáneamente hacer los trabajos de la escuela, otras actividades académicas y disponer de breves tiempos para las artesanías. Pero no solo el tiempo es factor determinante en este ámbito, también la paciencia para corregir las imprecisiones, los detalles poco visibles (percibidas por los artesanos porque tienen una capacidad visible capaz de detectar cualquier imprecisión por muy minucioso que ésta sea) que se generan a lo largo de la producción, la creatividad, la pasión y el gusto, todo ello en conjunto proporcionará un trabajo bien hecho y bonito (*sési úkata ka sési jasi*) para que en su conjunto estéticamente se vea bien.

Mi interés por realizar el presente trabajo, también tiene la intención de dar a conocer la importancia del atuendo en la cultura p'urhépecha, así como de la dedicación a las labores artesanales, porque además de ser una fuente de trabajo y de proporcionar a las mujeres o varones dedicados a esta labor un ingreso extra de dinero, el ser artesano es uno de los valores comunitarios más importantes dentro de la cultura, el cual es transmitido por medio de la *jánhaskakwa*.⁶ Un saber esencial e indispensable para el ente indígena para sobrevivir (*nitamakorheni*) diariamente en la vida y es adquirido a través de la tradición (*surukwa*).

La vestimenta tradicional es vista desde la óptica de un sistema social reglamentada por la institución social⁷ p'urhépecha.⁸ Comprender esta vertiente resguarda una complejidad. Sin embargo, la etnia p'urhépecha hasta la actualidad manifiesta y ha manifestado a través de la indumentaria un sentido identitario en diferentes escenarios y momentos del pasaje

⁶ Vocablo propio de la cultura p'urhépecha que significa “conocimiento”. El concepto fue analizado por Celerino Felipe Cruz, en las sesiones de Filosofía de la Cultura p'urhépecha que se llevó a cabo en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UMSNH, 2017.

⁷ En la cultura p'urhépecha son reglas o normas sociales, regidos por los usos y costumbres, los cuales, no están escritos, permanecen mediante la trasmisión oral, pero son respetados.

⁸ González Lázaro, Martha, “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 de Maestría, Instituto de Investigaciones Filosóficas UMSNH, 2015, p. 52.

histórico y de la vida diaria. Esta atravesó un proceso de imposición para lograr la apropiación de elementos ajenos de su cultura desde el contacto con los peninsulares y con las ordenanzas de la Corona Española, desde antaño los aborígenes⁹, con la habilidad de las técnicas del bordado y tejido se dedicaron a confeccionar sus prendas con las materias primas disponibles en su entorno. De esta manera se fueron reappropriando o *mínkorheni*¹⁰ de cada uno de los elementos del atuendo y lo dotaron de sentido de pertenencia.

No obstante, con la capacidad de apropiación de los elementos ajenos a la cultura la mayoría de los componentes del atuendo tradicional p'urhépecha se designan en su misma lengua, aspecto que se enriquece por la pluralidad de denominaciones de cada uno de los elementos de la vestimenta en cada uno de los rincones de los pueblos.

Ahora bien, muchas comunidades indígenas son arrasadas por influencia de la sociedad “moderna o civilizada”, que reside en las zonas urbanas. En busca de mejorar el futuro, con el anhelo de formarse académicamente, muchas indígenas arribamos a las ciudades durante un determinado tiempo para cumplir nuestros objetivos de vida. Con el paso de los años de alguna manera se sustituyen las percepciones comunitarias y erróneamente se alteran los pensamientos (*eratsekwechani*) y valores vivenciales adquiridos por medio de los ancestros, optando por dejar de lado las tradiciones (*surukwechani*) y costumbres (*p'indekwechani*) creyendo que la vida urbana es superior o de alguna manera mejor que la de los pueblos. Este error reside en la medida que la diferencia y la desigualdad se han entendido como sinónimos, y los indígenas en ocasiones nos sentimos desiguales¹¹ cuando solo somos diferentes del resto de la sociedad mestiza. Una de ellas, es remplazar el atuendo tradicional por la moda occidental como son los tenis, sudaderas, pantalones de mezclilla y blusas de telas sintéticas, sin embargo, cuando es una modificación o una sustitución ocasional no afecta de fondo a los valores de la cultura p'urhépecha, pero un remplazo definitivo conlleva una gran preocupación.

⁹ Con este término los peninsulares denominaban a los indígenas o entre otros los naturales u oriundos.

¹⁰ La palabra *mínkorheni*, proviene de la lengua p'urhépecha que significa apropiarse o hacer algo propio, con la terminación *kwa* se encuentra en infinitivo. La palabra tiene raíz verbal *mín*, a ésta se le agregan morfemas para cambiar de sentido a la palabra.

¹¹ De acuerdo con Bonfil Batalla la diferencia es la conciencia de pertenecer a una etnia, a un pueblo o a una cultura propia y distintiva y la desigualdad se traduce como la indianidad, un fenómeno excluyente en Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Ed. Alianza, 2ª Ed, 1992, p.77.

Existen argumentos sustentables y aceptables para vestir a la manera occidental, precisamente, una de las razones es enfocarme en esta problemática e interpretar aquellas opiniones que defienden esta postura. Las zonas rurales pobladas por indígenas se enfrentan diariamente a problemas de distintas naturalezas. La migración y la influencia de partidos políticos o de la iglesia católica o de algunos protestantes; en los últimos años, han sido los elementos que han contribuido a crear una sociedad dicotómica. En lo que corresponde a la migración, es un imán lo suficientemente fuerte para jalar a las comunidades a que emigren hacia el país norte de Estados Unidos. Las personas con el interés de generar económicamente su estabilidad deciden dejar todo, su familia, casa (*tá, k'uta o k'umanchikwa*), pueblo (*ireta*), y en cierto sentido alteran las tradiciones y costumbres, con la visión de lo moderno con lo indígena, dando como resultado, en ocasiones la fusión de dos culturas distintas y contrapuestas en muchos sentidos que en la mayoría de los casos no logran sincretizarse o a veces se contraponen y se llega a pensar que una es superior a la otra.

Las tensiones y conflictos generados a partir de preferencias de ciertos partidos políticos han dividido a muchas familias en las poblaciones, y en el peor de los casos, a la misma comunidad. Por los motivos mencionados, no se le ha prestado la debida atención a lo que verdaderamente es importante, a las tradiciones y costumbres, pues es la cultura, la columna vertebral para sostener y unir a las comunidades, a pesar de las diferencias existentes de unos con otros; y la indumentaria es muestra de ello, una alternativa por la que se pueden reforzar las raíces étnicas y culturales, una riqueza material e inmaterial digno de exaltarse con orgullo, resultante de varios años de preservación, conservación y reproducción de los ancestros.

En lo que corresponde a los estudios existentes sobre el tema de la vestimenta de los p'urhépechas, ésta es entendida como una tradición de la sociedad nutrida de una inmensidad de simbolismos, transmitida desde hace varios siglos por una infinidad de generaciones para mantenerla viva y en constante resignificación. Concuerdo y comparto la opinión de Amalia Ramírez: “El vestido no puede considerarse un aspecto banal de un evento con tantas implicaciones como es la fiesta, no deja de tener importancia ya que a

todos nos gusta lucir bien en los momentos importantes”¹². El vestido en cualquiera de las sociedades indígenas implica una significación sumamente importante. El espacio, como escenario preponderante para engalanar el vestido, merece atención especial. La fiesta es uno de los muchos sitios propicios para apreciar la vestimenta, en este caso, la indumentaria tradicional se conecta con los hechos ocurridos en el momento de una fiesta, es el momento idóneo para lucir el atuendo que se engalana poniéndolo ante los ojos de la sociedad, siendo ellos quienes aprecian y argumentan respecto a ella, calificándolo en sentido positivo o negativo, ya que no se puede portar la misma vestimenta para la fiesta como de uso diario o para trabajar, ya que para los grupos étnicos el atuendo tradicional nunca pasa desapercibido y menos en una fiesta. De la manera en que se viste la mujer con el traje tradicional, hablará por ella. En esta temática, Amalia Ramírez, analiza los códigos culturales de la indumentaria de fiesta y de una manera adecuada, la forma de vestir de las sociedades indígenas y sus significaciones.¹³

Los pueblos p’urhépechas constantemente realizan fiestas, ya sean religiosas o seculares, lo cual no deja de ser un acontecimiento considerable, en mayor medida, para aquellos que juegan un papel protagónico como padrinos, padres, abuelos, hermanos y tíos. Durante meses de anticipación, las mujeres preparan su atuendo tradicional para lucir lo mejor posible pero el conjunto no es el que se usa diariamente, ya que por ser un momento especial y que no se volverá a repetir, las mujeres tratan de dejar una buena impresión ante los ojos de sus invitados, estrenando, si no es todo el traje, sí la mayoría de las prendas.

Pero ¿por qué la indumentaria es un elemento preponderante en las etnias? La indumentaria, como bien lo señala Amalia Ramírez, no es un aspecto banal, no es solamente cubrirse. Ésta se reviste de una noción de identidad, todos los elementos caracterizan a un individuo y en una gama más amplia, a un grupo de personas, los cuales, de esta manera expresan su sentido de pertenencia y su posición en la sociedad. La indumentaria es el reflejo de la identidad del grupo o persona que lo porta.

¹² Ramírez Garayzar, Amalia, “La indumentaria de fiesta” en Herón Pérez Martínez (Ed.), *México en fiesta*, Zamora Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1998, p. 497.

¹³ Ramírez Garayzar, Amalia, “La indumentaria de...”, pp. 497-504.

La indumentaria no es un aspecto trivial, está dotada de una infinidad de códigos culturales implícitos reconocidos por la sociedad que lo porta y de donde germina. A través de ella, es posible el reconocimiento y la adscripción como parte de un sistema social.¹⁴ En el caso de los p'urhépechas, distribuidos en cuatro regiones del estado: la Meseta, el Lago, la Ciénega y la Cañada de los Once Pueblos, la indumentaria se manifiesta con los mismos elementos, las seis prendas, pero con un estilo de ornamentación propia, en cada una de las subregiones. Es tan compleja la vestimenta que la ornamentación no solo varía de región en región sino de un pueblo a otro. Sin embargo, dada la pluralidad de las características de la confección, la interpreto como sinónimo de riqueza cultural por la capacidad de los habitantes de los poblados a desarrollar las prendas en su gran variedad debido a que el oficio requiere de una habilidad y creatividad inigualable y a pesar de la diversidad y particularidades de la vestimenta, ésta permite identificarnos perfectamente con nuestros semejantes, por el solo hecho de observar la indumentaria que se porta.

El traje tradicional, catalogado como un sistema estructural definido por la misma sociedad, al paso de los años no ha sido infalible de los cambios y de las modificaciones constantes originando variaciones expresadas por el gusto de las generaciones jóvenes.

Martha González Lázaro, en su trabajo de tesis de maestría “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”, uno de los textos más recientes y muy aportativo en torno a la vestimenta tradicional, examinada desde la comunidad de Comachuén, localizado en la región conocida como la Meseta p'urhépecha, analiza desde la antropología cultural la coexistencia de la moda en la indumentaria tradicional de las mujeres, dos fenómenos que pueden coexistir.

La fusión de la moda occidental con el término tradición conlleva a la variación de ésta, en lo cual, intervienen elementos introducidos por las mujeres indígenas, en el transcurso del tiempo. Los nuevos elementos son reapropiados en la propia cultura dotándolos de nuevos significados, resultando de este proceso un factor positivo porque permite a la cultura

¹⁴ Ramírez Garayzar, Amalia, “La indumentaria de...”, p. 15.

asimilar una nueva forma de asegurar la continuación del atuendo a la usanza tradicional resignificándolo para las futuras generaciones.¹⁵

Por su parte el etnólogo Carlos García Mora, en “Evidencias históricas de la indumentaria purépecha”¹⁶ realiza un esbozo en el pasaje histórico del traje tradicional concerniente en los masculino y femenino. Analiza los ornamentos y las formas de elaboración de la indumentaria desde la época prehispánica con las hijas de los tarascos antiguos para después centrarse en la localidad de Charapan. En esa comunidad, su estudio y descripción del atavío es basado por medio de fotografías. Este trabajo, permite observar cuán importantes son las imágenes de una familia para reconstruir una investigación descriptiva e histórica de manera rigurosa y minuciosa.

Otros trabajos son de vital importancia para el presente tema de investigación, productos del Concurso de Indumentaria en el Domingo de Ramos en Uruapan, ambos compilados por Eugenia Sovietina. El primero es “El concurso de traje tradicional. Memoria del 25 aniversario”,¹⁷ y otra “Indumentaria tradicional de Michoacán. Acervo en extinción”¹⁸ en el que se integran textos de diversos autores, aunque carecen de contenido teórico por ser referentes descriptivos pero que enriquecen a la presente investigación, así como un “Memorama del Traje Tradicional de Michoacán”¹⁹ del 25 aniversario del Concurso de Traje Tradicional del Domingo de Ramos.

Es necesario hacer algunas aclaraciones sobre el marco teórico-conceptual que ha guiado esta investigación.

El tema de la indumentaria tradicional es entendido con diversas acepciones conceptuales otorgadas por el núcleo de académicos y los grupos étnicos. La indumentaria en el sentido local en una comunidad indígena se entiende como el simple hecho de cubrirse o vestir con

¹⁵ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 18.

¹⁶ García Mora, Carlos, “Evidencias históricas de la indumentaria purépecha” México, Tshimaru Estudio de Etnólogos, 2007.

¹⁷ Soria Mayés, Eugenia, Sovietina, *Concurso de traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, Secretaría del Cultura del Estado de Michoacán, 2006.

¹⁸ Soria Mayés, Eugenia, Sovietina, *Indumentaria tradicional de Michoacán. Acervo en extinción*, México, Secretaría del Cultura del Estado de Michoacán, 2013.

¹⁹ Soria Mayés, Eugenia y José Luis Aguilera Ortiz, “Memorama del traje tradicional de Michoacán”, México, Secretaría de Cultura, 2006.

el ropaje cotidiano. En esta perspectiva, los habitantes no se percatan de las implicaciones que reviste la indumentaria porque desde temprana edad se han educado por los cánones comunitarios. Mientras que en el sentido académico o de investigación científica, el fenómeno es analizado y discutido de manera amplia en cada uno de sus elementos, así como sus significaciones simbólicas e iconográficas.

El **vestido** o la vestimenta en los pueblos indígenas y para las personas que utilizan el atavío de uso diario o en ocasiones festivas o relevantes es un factor sobre el cual la gente no se detiene a reflexionar en las simbolizaciones y atributos iconográficos e identitarios en cada uno de los elementos del atuendo porque solamente es considerado como una situación normal en la vida diaria. Sin embargo, su importancia sí es percibida en diferentes sentidos en un escenario de aspecto ritual o relevante en la comunidad. Son esos los espacios que dan cabida a la percepción de la vestimenta tradicional, un espacio tan relevante como lo es la fiesta (*kw'ínchikwa*).

Amalia Ramírez Garayzar, es una de las pocas académicas que ha enfatizado su estudio en la indumentaria tradicional de la etnia p'urhépecha. Considera el vestido como un aspecto que no deja de tener importancia y significación dentro de la cultura. Para muchos el vestido es solamente cubrirse o protegerse de las condiciones climáticas, sin embargo, ésta cobra relevancia en un acto festivo, de cualquier índole. Los seres humanos anticipan su ropaje al exhibirse ante otros, preparan el atuendo que usarán en un determinado evento, por ello, en el marco de una festividad, el vestido no es considerado en el sentido trivial, específicamente en la indumentaria femenina porque existe todo un sistema de significados insertados de acuerdo con el rol de cada cultura. Dice Amalia Ramírez: "... no utilizamos la misma ropa para trabajar, para descansar, o para festejar"²⁰ hay una selección de los atuendos para cada momento. En la mayoría de los casos y desde el punto de vista vivencial, como mujer p'urhépecha (sin descartar a las demás etnias existentes en México) no me percataba en el uso del atuendo en el que hace hincapié Amalia Ramírez, pero con mi experiencia coincido con esta opinión. Cuando las mujeres se preparan para presenciar en una fiesta, la mujer p'urhépecha selecciona la vestimenta tradicional, la *sirita'kwa*, elige

²⁰ Ramírez Garayzar, Amalia, "La indumentaria de...", p. 497.

el mejor atuendo para lucirlo en un momento especial, el cual es valorado entre los invitados de forma ya sea positiva o negativamente, pero no pasa desapercibido.

Una vez interpretado la indumentaria tradicional como vestido o elemento que cubre el cuerpo en el ámbito local e indígena, es menester indagar en los conceptos de la **tradición** y la **moda**, o más específicamente aclarar si la indumentaria es tradicional o no, por aquellas influencias de la moda occidental. Asimismo, es conveniente examinar y considerar estas concepciones inherentes a la cultura en un estudio por su transformación y la atribución propia en el grupo étnico.

Para este punto, analicé la tesis de la Martha González Lázaro.²¹ Su investigación fue realizada bajo un enfoque de la antropología cultural. Su estudio en torno a la indumentaria tradicional p'urhepecha se sitúa en la comunidad indígena de Comachuén localizada en la Meseta p'urhépecha, un poblado en el que sigue vigente el uso de la indumentaria tradicional de uso diario entre sus habitantes femeninas. Retoma en un amplio sentido el sistema de la moda y la tradición referente a la vestimenta. Su estudio es sustentado con fuentes documentales, archivos y trabajo de campo efectuado en la comunidad mencionada, así como con documentación en los eventos del “Concurso-Muestra” del traje tradicional de Domingo de Ramos que se lleva a cabo en Uruapan, Mich.

La concepción de la moda al ser un fenómeno con orígenes occidentales no podía pasar inadvertido en los estudios europeos, siendo Europa el eje central de la moda, el filósofo y sociólogo de origen francés Gilles Lipovetsky realizó un estudio acerca de este concepto y su vínculo con el vestido.²²

La moda como fenómeno sobresaliente en los últimos siglos (XIX, XX y XXI) no ha cesado su evolución acelerado en los aspectos de la vida diaria. Su renombre se ha visto más claramente en la historia del vestido. Es en este sector en el que la moda ha tenido mayor relevancia y éxito para su desarrollo y evolución. En palabras Lipovetsky:

²¹ Véase González Lázaro Martha, “La tradición y la moda en...”.

²² Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, París, Ed. Anagrama, 5a Ed. 1986.

“La historia del vestido, es sin duda, la referencia privilegiada de esa problemática. Es, sobre todo, a la luz de la metamorfosis de los estilos y los ritmos precipitados de la transformación de la indumentaria como se impone nuestra concepción histórica de moda”.²³

El vestido, en este sentido, y como marco de referencia para la moda occidental recobra importancia en un sentido dinámico, es una circunstancia determinada por una temporalidad sujeta al cambio y la evolución constante con una eventualidad muy breve caracterizada por las temporadas de las estaciones carente de un sentido simbólico.

“Resulta cierto que desde que se ha instaurado en Occidente, la moda no tiene contenido propio. Forma específica del cambio social, no se halla unida a un objeto determinado, sino que es ante todo un dispositivo social caracterizado por una temporalidad particularmente breve, por virajes más o menos antojadizos pudiendo afectar a muy diversos ámbitos de la vida colectiva.”²⁴

La moda por sí sola no puede sobrevivir porque requiere de la práctica de un sistema social que lo dirija a nuevos horizontes, una práctica que esté en constante evolución o modificación y esta es la indumentaria. Esta misma acepción señala Martha González: “La moda no es un objeto, sino ciertas prácticas alrededor de él que marca una preferencia por usar o consumir tales objetos o realizar determinadas elecciones en cuanto a las actividades”.²⁵ Ambos autores coinciden en que el concepto solamente adquiere fuerza por medio de las prácticas sociales. Mi opinión coincide con la de estos estudiosos, a partir de mi experiencia en mi comunidad de origen, la moda no ha cesado de su evolución, sobre todo, en el caso de la vestimenta. La vestimenta tradicional (la *sirit'akwa*) desde hace algunos años, ha llevado a la práctica la moda tal y como lo argumenta Martha González, existe una tendencia y una preferencia inclinada hacia determinados objetos y elementos ajenos a la cultura p'urhépecha incluidos en la vestimenta tradicional.

Una cosa es necesario recalcar. La moda en las prácticas de los grupos étnicos no es considerada con la misma ideología que en el sentido occidental. En la cultura que analizo

²³ Lipovestky, Gilles, *El imperio de lo...*, p. 9.

²⁴ Lipovestky, Gilles, *El imperio de lo...*, p. 24.

²⁵ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 28.

mi investigación, los ciclos de la moda no corresponden con las creencias europeas, pero ambos comparten el rasgo distintivo de la introducción de nuevos elementos, así como el objetivo de la innovación. Mientras que la moda en la cultura p'urhépecha incorpora ciertos elementos en términos simbólicos e iconográficos, en el contexto occidental es simplemente un pasaje efímero o banal de una tendencia de modificación sin significados subyacentes.²⁶

La acepción de nuevos componentes, o la sustitución de unos elementos por otros adquirieron fuerza por la contribución de otros fenómenos como la migración tanto nacional como fuera del país; por la adaptación del manejo de las nuevas tecnologías, las cuales coadyuvaron al cambio de la mentalidad y las percepciones y visiones comunitarias. Esto lo he señalado en las páginas anteriores, ya que existe un debate sobre si la indumentaria influenciada de elementos ajenos a la cultura puede ser considerada tradicional o no.

Para la mejor comprensión del término **tradición** y con el objetivo de esclarecer el concepto, analizaré algunas definiciones del vocablo. El término de tradición en la concepción p'urhépecha es la idea de la prolongación (*surukwa*), un principio de orden cognitivo regido por distintos elementos rectores de los valores de esta cultura (*jakak'ukwa*, *jánhaskakwa*, *kaxumpekwa* y *jurhimpekwa*).²⁷

Asimismo, explica Moisés Franco Mendoza que “La idea fundamental para explicar la tradición..., es la idea prolongación, que el p'urhé entiende como una prolongación presente y actuante.”²⁸ Este autor p'urhépecha, analiza el concepto desde el pensamiento de su propia cultura, compara la tradición con una planta o un árbol, el cual emerge de la raíz para prolongarse. Lo mismo sucede con la tradición p'urhépecha, que arranca de un pasado remoto, de los orígenes, de la raíz, actúa en el presente y se dirige hacia el futuro, no

²⁶ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 28.

²⁷ El término de la *surukwa*, entendido como tradición, es la idea de prolongación. Es la *surukwa* el principio mediante el cual todas las demás prácticas existentes en la cultura p'urhépecha se enraízan y se reproducen. El concepto es esquematizado por Celerino Felipe Cruz impartida a través del diplomado que tiene como nombre: *Jórhentperakua. Fundamentos de la formación comunitaria p'urhépecha* que tiene lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UMSNH, 2018.

²⁸ Franco Mendoza, Moisés, “Siruki. La tradición entre los p'urhépecha”, en Relaciones. Estudio de Historia y Sociedad, vol. XV, núm. 59, Zamora, Michoacán/El Colegio de Michoacán, Verano de 1994, p. 8.

es solamente un recibir y entregar del momento. “En esa prolongación la concibe como algo que se extiende en el tiempo y culmina con él”.²⁹

Otros estudiosos como Eric Hobsbawm analizan esta expresión desde la cultura europea. Para él, la tradición implica un conglomerado de prácticas atribuidas por un grupo de personas en un contexto simbólico o ritual. El ejercicio de la tradición inculca valores y normas de comportamiento en la sociedad buscando la repetición de los mismos y por ende una continuidad reflejando el pasado.³⁰

Por su parte, Martha González sostiene que en la tradición existe un vínculo del pasado con el presente. “Una tradición no es sólo un objeto o un conjunto de ideas, sino que en principio es una acción: un proceso de transmisión. Esta transmisión se puede entender como una comunicación en la que existe un emisor y un receptor a través del cual se lleva a cabo un proceso comunicativo de contenidos culturales.”³¹ Siendo que la tradición converge tanto en el pasado para darle vida al presente y con ciertos valores y normas regidas mediante la sociedad correspondiente a cada individuo sí es un principio rector de prolongación que tiene una duración en el tiempo y espacio dentro una cultura, pero no son prácticas fijas infalibles de cambios e innovaciones como lo puntualiza Hobsbawm: “El objetivo y las características de las tradiciones, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado real o inventado, al cual se refieren, imponen prácticas fijas (normalmente formalizadas) con la repetición.”³² Además las tradiciones también pueden ser variables, me refiero en cuanto a la diversidad de las culturas, es decir, no es una sola tradición para una misma festividad, tampoco pueden mantenerse de manera arcaica y estática, puesto que es susceptible de cambios porque las sociedades no son las mismas y no es posible mantener una tradición intacta de innovaciones porque además de la dinamización de los grupos sociales, las condiciones sociológicas y mentales evolucionan con el paso de los años. Sin embargo, el hecho de que las sociedades se modifiquen constantemente, las tradiciones sustentan sus cambios por razones netamente fundamentados.

²⁹ Franco Mendoza, Moisés, “Siruki. La tradición entre los...”, p. 10.

³⁰ Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, p. 8.

³¹ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 21.

³² Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Eds.), “La invención de la...”, p. 8.

Martha González y Eva Garrido concuerdan en el aspecto de que uno de los requisitos para que una práctica sea considerada dentro del marco de la tradición es que “cuenta con un mínimo de tres generaciones que la hayan llevado a cabo.”³³

De acuerdo con las teorías planteadas de los diversos autores, se concluye que la tradición implica un saber comunitario y un conocimiento adquirido de los ancestros, los cuales son sustraídos por el individuo mediante una indagación sobre la cultura o abstraídos a través del saber vivencial fruto de una participación como parte del grupo social. En el caso p'urhépecha, las tradiciones se aprenden y son practicadas repetidamente con las sociedades generacionales de cada época; su repetición se fundamenta mediante la observación y participación dentro de la *surukwa*. Por tanto, dentro del sistema de la indumentaria, van inmersos los valores p'urhépechas ya mencionados; entonces, la indumentaria tradicional sí se enmarca dentro del límite de la *surukwa* debido a su prolongación a través de los años, aunque no haya permanecido de manera intacta y sin modificaciones. Argumento que es necesario, como lo señala Martha González, que la vestimenta p'urhépecha femenina se haya valido de las modificaciones para seguir usándolo diariamente o en ocasiones festivas y especiales, circunscrito por diversos factores como la escasez de materiales para confeccionar cada una de la prendas, las influencias sociales y tecnológicas en la sociedad p'urhépecha y otros factores que de alguna manera influyen, como de la exigencia de patrones estéticos fomentado por los concursos artesanales. Creo que ninguna de las tradiciones vigentes ha logrado su permanencia sin la influencia de las modificaciones. Estos dos fenómenos: la moda y la tradición, son elementos que coexisten en un mismo escenario y sociedad. De lo contrario, si la indumentaria continuara íntegra como en un principio, lo más probable es que la tradición estaría condenada a desaparecer como se da en el caso de algunas comunidades indígenas de la etnia y se consideraría como una “tradición muerta”.³⁴ Y en un mundo globalizado como el actual, hasta el rincón más escondido, es influenciado por el cambio.

³³ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 20.

El punto fue señalado por las dos investigadoras concuerdan y es aún más preciso porque ambas se enfocan en la cultura p'urhépecha. Por su parte Martha González lo sustenta en sus tesis y Eva María Garrido hizo la puntualización en la conferencia. “Los concursos artesanales en la formación del patrimonio cultural en México”, el 10 de marzo del 2017 en las instalaciones de la Facultad de Historia de la UMSNH.

³⁴ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 24.

Los elementos constitutivos de la indumentaria tradicional, además del valor ancestral que poseen, destacan por la trascendencia artesanal en el espacio de los concursos de esta naturaleza porque gozan como piezas dignas de representación ante una competencia. Por ello analizaré ahora el sentido estricto del vocablo **artesanía**. Las piezas de la vestimenta tradicional son consideradas como representaciones artesanales en materia textil. Los elementos englobados en este vocablo son aquellos que resguardan una historia ancestral, es decir, tradicional, producto de una identidad cultural comunitaria y abstraída mediante saberes vivenciales. Los procesos de elaboración demarcan una pauta rudimentaria en función de la tradición transmitidos de generación en generación sin sufrir alteraciones radicales durante determinados periodos de permanencia, manejando técnicas originales de una cultura específica para su ornamentación.³⁵

Victoria Novelo en *Artesanías textiles y capitalismo en México*, define este concepto como “... obras pláticas elaboradas por manos indígenas... para otros son todo lo que se produce manualmente...”³⁶ Con trabajo centrado en los alfareros de Capula, Michoacán, analiza el proceso de trabajo para elaborar los objetos de alfarería, desde adquirir los materiales que se requieren, hasta obtener una pieza artesanal. Para Novelo, la diversidad de criterio para definir qué es artesanía “... se debe a que se habla de ellas como resultado, y no como proceso.”³⁷

Ismael Rodríguez Maldonado, en su tesina “Artesanía textil en Angahuan”, realizó una propuesta de catalogación para los artesanos que producen rebozos en Angahuan, Michoacán. En este trabajo, retoma, qué es artesanía y lo define como “... todos aquellos objetos elaborados por personas hábiles en el proceso de creación y elaborados manualmente, donde se utilizan materiales encontrados en su entorno, su inspiración, diseño y originalidad.”³⁸

Lo dicho por estos autores, concuerda con la definición de los habitantes de Santiago Azajo, conciben como artesanía, todas las actividades que ellos realizan manualmente, con

³⁵ Robles Berlanga, Ma. del Rosario, “Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad”, México, SDESOL Y FONART, p. 10.

³⁶ Novelo, Victoria, “Artesanías textiles y capitalismo en México”, México, INAH, 1976, p. 7.

³⁷ Novelo, Victoria, “Artesanías textiles y capitalismo en...”, p. 8.

³⁸ Rodríguez Maldonado, Ismael, “Artesanía textil en Angahuan”, Tesina de Licenciatura, Facultad de Historia, 2016, p. 19.

conocimientos que son heredados de sus ancestros, para elaborar diversos artículos como son los delantales, fajas, servilletas en punto de cruz, figuras de popote de trigo, entre otros. A éstos se les denominan artesanías en español con un acento en p'urhépecha, aunque una minoría lo define en su lengua como *úkata* (artesanía) o *úkateecha* (artesanías). Con el concepto p'urhépecha parten de la raíz verba *ú* (del verbo hacer).

Una vez más enfatizando en la cultura p'urhépecha, existen ciertos relatos en la época colonial que vislumbran los diferentes oficios aplicados en aquella época en la destreza de las actividades como el tejido, el bordado, la carpintería, la alfarería, entre otros.

Cuando Vasco de Quiroga arribó en la Nueva España en calidad de oidor de la Segunda Audiencia con el objetivo de restablecer y ordenar las comunidades indígenas a raíz del desastre provocado por la primera audiencia que encabezaba Nuño de Guzmán como presidente, además de congregar a los indios³⁹ definió una serie de ordenanzas de la manera en que debían vestirse los naturales: “Quiroga exigió ciertas normas de vestido en el pueblo. Los hombres vestían mantos, cubriendo desnudez; las mujeres casadas eran obligadas a vestir de diferente manera que las muchachas y a tener cubiertas las cabezas”.⁴⁰ Estableció de manera rigurosa que debía tener un atuendo para uso diario en color blanco sin muchas ornamentaciones para que no existiera desigualdad entre los naturales y una vestimenta en eventos festivos. En cada familia uno de los integrantes debía conocer la técnica para elaborar sus prendas y las de los integrantes: “en cada familia lo sepáis hacer, como al presente lo hacéis, sin ser menester otra cosa de sastres y oficiales”.⁴¹

Las piezas artesanales obtienen distintas acepciones de acuerdo al uso o fin determinado tanto del artesano como del comprador. En algunas ocasiones, en cuanto al trabajo textil me refiero, un elemento del traje tradicional durante un proceso largo de elaboración, al ser confeccionado con sus más mínimos detalles es destinado a la venta en un sector ya sea turístico o de la misma etnia por ser una fuente de ingreso económico y sustento de trabajo (*ánchikorhekwa*) obtenido por medio del saber comunitario. En ese momento es concebido como artesanía porque está destinado a la venta y por ser dotado de un atributo comunitario

³⁹ Término que utilizaba los peninsulares para designar a los indígenas o naturales en la época colonial.

⁴⁰ Warren, J. Benedict, *Vasco de Quiroga y sus pueblos hospitales de Santa Fe*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas UMSNH, 4a Ed., 2015, p. 102.

⁴¹ Warren, J. Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*, p. 185.

sin una propiedad privada. En alguno de los casos, va encaminado al trueque (*mót'aperakwa*), es decir, el intercambio de un producto por otro siempre y cuando sean equivalentes. Los fines de las artesanías textiles no finalizan en los conceptos ya mencionados. Existe y pervive un acto importante, el del regalo u otorgamiento (*intsimperakwa*) de una de las piezas, ya sea todo el sistema indumentario que va desde el *wanengo*, las fajas, el rollo, la enagua, el rebozo y demás accesorios complementarios concedidos a una hija cuando obtiene un cargo, a la ahijada o nieta en el que se implica lo sagrado y lo simbólico por el carácter de asumir un cargo eclesiástico o seglar. En múltiples momentos, a mi madre y a mí como artesanas dedicadas a la elaboración de delantales nos han pedido confeccionar esta prenda para el regalo a una de las vírgenes del templo de Santiago Apóstol en calidad de una manda por un milagro concedido o por agradecimiento a un favor recibido. Bajo este carácter, la pieza por muchos habitantes de la comunidad de Santiago Azajo es reconocida como un **arte** por mantenerse en sentido estético, para el atuendo de una figura religiosa y con la finalidad de embellecerla con la indumentaria a la usanza p'urhépecha y por su significado de lo bello (*pirireni Nana yurhixini*), embellecer u ornamentar a la Virgen.

Por último, examinaré el término de la **identidad** p'urhépecha. Este es un concepto polémico, porque existen diversas concepciones y formas de entenderla. Para los p'urhépechas existe, además de una identidad general, una identidad local. Esta última, como derivado de las costumbres, pues el pueblo p'urhépecha es un grupo heterogéneo. Es menester definir este concepto, ya que la indumentaria es sinónimo de identidad cultural.

Amalia Ramírez en su obra *Tejiendo la identidad* dice: “Uno de los elementos con los que se puede abordar el tema de la identidad tiene que ver con la indumentaria, con la manera de vestir que tienen los individuos, y que expresa entre otras cosas su pertenencia y posición de la sociedad”.⁴² La indumentaria como un sistema social inalterable en la colocación de cada una de las prendas y a través del mecanismo de ciertos códigos distintivos que rigen la identidad proporcionan las bases determinadas para sentirnos parte de una cultura. El sistema requiere de un sentido espiritual y mental en el comportamiento

⁴² Ramírez Garayzar, Amalia, *Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*, México, CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares/Coordinación de Arte Popular, 2014, p. 15.

del ser humano. Entre las mujeres p'urhépechas, al portar un traje tradicional en algún evento festivo o para aquella que lo conservan como de uso diario, el comportamiento y los movimientos corporales se convierten en un sentido estricto. Engalanarse con el atuendo tradicional es sinónimo de elegancia. Estos comportamientos son asimilados en el grupo étnico que marcan una autenticidad por medio de imbricación con la tradición y todos los saberes vivenciales dentro de la comunidad percibidas desde una temprana edad.

En lo que corresponde a la identidad, también es caracterizada por el sentido de apropiación de los elementos no característicos de la cultura. La indumentaria con el paso de los años ha ido apropiándose de elementos de la cultura occidental y por ello no quiere decir que esos elementos adquiridos y asimilados mediante un proceso no formen parte de su identidad. Una de las manifestaciones de la apropiación cultural es la indumentaria, la mayoría de los ajuares son de procedencia europea.

Sin embargo, como lo advertía, no es una sola identidad, también existe la identidad local. Éste se define en la manera en que los pueblos p'urhépechas se ven a sí mismos, cada pueblo p'urhépecha se diferencia por sus costumbres, aunque las tradiciones sea las mismas. Con las tradiciones pueden marcar una identidad general, pero con sus costumbres demarcan la identidad local mediante la lengua (por las variantes), las fiestas, el comportamiento y sin duda alguna por la indumentaria tradicional porque no todas las comunidades caracterizan las prendas de su vestimenta con las mismas características, no son iguales, por ello, con el hecho de observar la indumentaria se define la procedencia de la mujer p'urhépecha.

Así lo define Karla Villar:

“... la identidad local... consiste en la construcción de las diferencias al interior del grupo étnico purépecha a partir de la pertenencia a una comunidad... se define por las variantes en el habla de la lengua, el vestido, las costumbres, modos, comidas, etc., ... para cualquier purépecha la identidad local es la base para construir su

identidad étnica es el referente más inmediato y la comunidad, el lugar de adscripción...”⁴³

Metodológicamente en esta investigación, consideré al vestido tradicional contemporáneo de los p'urhépechas, desde el punto de vista de la historia cultural⁴⁴, pues es en esta categoría donde corresponde y merece inscribirse por ser un agente de producción y reproducción de la cultura preservada y practicada –en cuanto a sus técnicas artesanales– por los miembros y resignificada a través de varias generaciones.

El vestido es una de las expresiones culturales presentes en los grupos humanos, producidos, reproducidos y revividos constantemente por los mismos. En su categoría como práctica cultural –desde la perspectiva de la Nueva Historia Cultural– la cultura y el Patrimonio Cultural Inmaterial (CPI), conforman un entramado como agentes de protección para la reproducción del patrimonio, ambos guardan un vínculo inherente con lo tradicional y viceversa. La cultura son las prácticas tradicionales y lo tradicional es cultura, por lo tanto, en el PCI se inmiscuyen las manifestaciones presentes, vigentes, de producción y reproducción de sentidos, de objetos, tradiciones o expresiones vivas heredados de nuestros antepasados y transmitidos a nuestros descendientes, tradiciones orales, rituales, así como saberes y técnicas ancestrales, expuestos a cambios y evoluciones.⁴⁵ Dicho esto, la indumentaria p'urhépecha tiene cabida en el PC ya sea material o inmaterial, por responder a los usos y técnicas tradicionales para la confección de las prendas que han sufrido cambios, por considerarse tradicional entre los miembros del grupo y transmitido desde antaño, pero que ha sido resguardado por los p'urhépechas y no por las instituciones gubernamentales de carácter cultural, aun cuando estas definen algunas políticas públicas y culturales para la conservación de la misma.

⁴³ Villar Morgan, Karla Katihusca, “La kw'íncikwa como tema de conversación: un estudio de relación entre discurso, ideología y cultura en una comunidad purépecha”, Tesis de Maestría, UNAM, 2008, p. 28.

⁴⁴ La historia cultural que adoptaré para esta investigación es “La Nueva Historia Cultural” de Peter Burke, “¿Qué es la historia cultural?”, Trad. de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 2006.

⁴⁵ Castilleja, Aída, “Patrimonio cultural: ¿De quién? ¿Para quién? ¿Para qué?” en Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López (Coords.), *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*, Morelia, IIH UMSNH/Coordinación de Investigación Científica, 2015. p. 231.

Este tema -poco explorado- es un trabajo de la disciplina histórica que se sustentó en primera instancia por las fuentes escritas. Por ello, primordialmente localicé y analicé los materiales bibliográficos (libros) y hemerográficos (revistas y periódicos) relacionados con el tema de mi investigación, que se resguardan en la biblioteca y hemeroteca de la Facultad de Historia, así como los que están disponibles en sitios web de la internet en forma digital; desde los más especializados en el tema, como aquellos que de manera parcial se relacionan con ésta. Una vez que ubiqué las lecturas, revisé cada una de ellas y sustraje los elementos más relevantes que proporcionaron a mi investigación los fundamentos para desarrollarlo en fichas de trabajo textuales e interpretarlos con una crítica constructiva, lo cual me permitió adquirir un conocimiento respecto a la cuestión a tratar y a analizar.

Enriquecí mi trabajo con visitas en los espacios gubernamentales como promotores de la cultura, así como con herramientas de la práctica etnográfica del trabajo de campo: entrevistas, testimonios orales, observación participante, observación y colección de fotografías, las cuales forman parte de los archivos personales de la señora Consuelo Tapia Tzintzún, asimismo, asistí a foros académicos que trataron temas con relación a mi trabajo.

Realicé algunas visitas al Instituto del Artesano Michoacano localizado en la ciudad de Morelia, con el objetivo de observar las artesanías de diversas categorías, sobre todo en los textiles y hacer una reflexión entre los costos al ser exhibidos en museo de ventas contra el precio al que se vende directamente con el artesano en sus comunidades o ferias locales.

Las actividades extraacadémicas como son los diplomados, ciclos de conferencias, ponencias y coloquios o presentaciones de libros en relación con mi tema de investigación fueron fructíferas para enriquecer mi trabajo con nuevas perspectivas, ya que en algunos espacios presenté mis avances sobre el tema.

El archivo del antropólogo estadounidense Robert V. Kemper fue útil para esta tesis. El fondo consiste en cinco bolsas de fichas de trabajo y tres libros de censos, producto generado de su trabajo de campo en Tzintzuntzan durante cuatro décadas. Es un acervo inédito que se resguarda en la Biblioteca Luis Chávez Orozco del Instituto de Investigaciones Históricas desde el año 2013, gracias a la gestión de la Dra. Lorena Ojeda Dávila a través del Dr. Stanley Brandes con la viuda de Kemper, la Dra. Julie Adkins.

Comencé a revisar este fondo en el 2016 como parte de mi servicio social, pero no he culminado con la clasificación, por lo que aún no está a disposición del público. En las fichas ya clasificadas un dato me fue útil para entender el concepto que utiliza Kemper en su libro *Tzintzuntzan: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*, así como la forma en que ordeno la información de campo. Este término, es el de la “comunidad extendida”.

De esta manera, proseguí a realizar entrevistas con personas originarias de comunidades indígenas, en fiestas patronales, eventos culturales donde me encontré con personas de localidades p'urhépechas, ya fueran artesanos o no; y de aquellas comunidades tanto en las que conservan la lengua como en las que no, pero que siguen usando el traje tradicional p'urhépecha femenino (enfocándome en la región Ciénega de Zacapu: Santiago Azajo, Michoacán y en otros pueblos de las diferentes regiones circundantes de la zona p'urhépecha).

En la comunidad indígena de Santiago Azajo, por ser el meollo de la investigación, entrevisté a las siguientes personas: Yadhira, María de los Ángeles, Olinda y Mónica Téllez Tapia, Consuelo Tapia Tzintzún, Anabel Calderón Felipe, Edolina Calderón Felipe, Alma Pérez y Blanca Rosa Jiménez Téllez.

Entrevistas a habitantes de Santiago Azajo

Yadhira Téllez Tapia. Es artesana en materia textil, originaria de Santiago Azajo de 37 años. Se dedica a elaborar *encimas* (rollos) durante todo el año. Tiene una habilidad en específico, a diferencia de otras artesanas que se dedican a lo mismo, ella renueva los rollos (*jimpanhernat'ani*, es decir, extrae los adornos del textil y solo les cambia el diseño en la parte inferior y superior en el que comúnmente se ornamenta con flores de listones u olanes.

María de los Ángeles Téllez Tapia. Es artesana de Santiago Azajo de 46 años. Desde hace muchos se dedica a confeccionar delantales, mandiles, servilletas, fajas y *wanengos*, maneja la técnica del crochet y el deshilado y el bordado el punto de cruz en mayor medida. Es una de las pocas artesanas de la localidad que tiene la destreza de hacer el trazo de los

dibujos en el bordado a través de uno ya elaborado o desde las fotocopias o de un mantel. A lo largo de año, tiene un número considerable de ventas. Además, es una de las que ha estado a la vanguardia de la moda p'urhépecha e inserta nuevos dibujos y diseños en las prendas artesanales que elabora.

Consuelo Tapia Tzintzún. Originaria de Santiago Azajo desde el año 2004 reside en Estados Unidos, una temporada en Raleigh Carolina del Norte y en Florida, retorna a su comunidad cada año entre los meses de junio o julio. A sus 62 años de edad, aún maneja perfectamente el bordado en punto de cruz, es una de las pocas artesanas que ha transformado las prendas que elabora, invirtiéndoles variedad de colores y materiales contemporáneos, mantiene una gama amplia de colección de la vestimenta tradicional, la mayoría las confecciona para ella y en menor medida son para la venta, algunas de sus artesanías las vende entre las mujeres de la comunidad que también residen en Estados Unidos.

Anabel Calderón Téllez. Originaria de Santiago Azajo de 27 años. Es artesana en bordado en punto de cruz, oficio que aprendió por medio de su madre principalmente por la influencia de las demás mujeres de su familia. Durante todo el año se dedica a confeccionar delantales para la venta y para uso propio.

Edolina Calderón Felipe. Originaria de Santiago Azajo de 55 años, preserva la vestimenta de usos diario.

Mónica Téllez Tapia. Originaria de Santiago Azajo, de 42 años. Artesana en el bordado en punto de cruz, reside en Raleigh, NC, Estados Unidos.

Alma Pérez. Originaria de Santiago Azajo de 33 años, reside en Raleigh, NC, Estados Unidos, aprendió la técnica del bordado en punto de cruz por su suegra hace cinco años, solamente confecciona delantales para uso propio

Olinda Téllez Tapia. Originaria de Santiago Azajo de 28 años. Reside en Raleigh NC, Estados Unidos, es artesana, confecciona delantales y fajas en bordado en punto de cruz, tiene la habilidad de conjuntar diversos dibujos y adaptarlos al textil creando un diseño nuevo.

Blanca Rosa Jiménez Téllez. Originaria de Santiago Azajo de 27 años. Es migrante reside en Raleigh, NC, Estados Unidos, utiliza la indumentaria en ocasiones especiales.

Además de las actividades ya mencionadas, localicé a académicos que han centrado sus investigaciones en temas índole cultural, de artesanías, de fiestas o de políticas públicas o que han desempeñado un cargo público en instituciones culturales. Entrevisté también algunas personas que han participado en los concursos de la Indumentaria Tradicional en Uruapan el Domingo de Ramos.

Académicos

Martha González Lázaro. Es Mtra. en Antropología Social, realizó su maestría en la Facultad de Filosofía UMSNH. Su tema de investigación para el posgrado fue La moda y tradición en la indumentaria. En el 2017 fungió como jurado en el Concurso de Indumentaria Tradicional en Uruapan.

Ileri Huacuz Dimas. Es originaria de Santa Fe de la Laguna, durante su niñez estuvo en la Ciudad de México. En el año de 1998 participó en el Concurso de Indumentaria Tradicional en Uruapan. Es promotora cultural, actualmente funcionaria en el Museo del Estado de Michoacán.

Esperanza Juárez Bedolla. Es especialista en danza folklórica, con una larga trayectoria recorrida en varios Estados de la República. En el Concurso de Indumentaria Tradicional ha fungido infinidad como jurado. Actualmente es docente en la Facultad de Bellas Artes UMSNH de danza folklórica.

Concursantes en Uruapan, Domingo de Ramos

José Eleazar Palmerín. Originario de Tiríndaro, de profesión es ingeniero agrónomo y es profesor de secundaria de Educación Artística, ha participado en los concursos en categoría en taje de danzas y ceremoniales. En el Concurso del Domingo Ramos en Uruapan del 2017, fue acreedor del premio al primer lugar en la categoría del mejor vestuario en la danza de moro.

Nubia Palmerín. Es estudiante de música en la Facultad de Bellas Artes en la UMSNH de 23 años, ha participado en el Concurso de Domingo de Ramos con el traje en la categoría de danza.

Las entrevistas persiguieron el objetivo de comparar los materiales empleados en cada uno de los elementos constitutivos del atuendo y verificar la similitud y las diferencias en cada uno de ellos; así como las formas en que conseguían los materiales, los precios, y los puntos de referencia donde se concentraban y concentran las ventas, o la diversidad de opiniones respecto a la vestimenta tradicional.

Para los hablantes del p'urhépecha, las conversaciones, fueron entabladas por medio de la lengua p'urhépecha, la razón es la siguiente: las personas interrogadas prefieren entablar una plática en su propia lengua porque se les dificulta comunicarse a través del español, se notó una diferencia abismal cuando apliqué la estrategia de entrevistarlos con el uso del español, en ocasiones se rehusaron a proporcionarme información antes de informarme que soy purépecha-hablante y artesana. Con esta dinámica, además de obtener la información más contundente, simultáneamente se adquirí una retroalimentación y fortalecimiento de la lengua de lo rico y variado en que se denominan las seis prendas de la indumentaria tradicional.

De manera exhaustiva rastree y localicé los archivos personales (fotos, videos) en los que se aprecian y observan las mujeres y niñas portando la vestimenta en diferentes escenarios y ocasiones, de la década de los setenta hasta la actualidad con familias originarias de las comunidades donde se centra el trabajo de investigación. Al localizar, observar y analizar las fotografías y videos, seleccioné los materiales más adecuados y los digitalicé para hacer una colección donde se describe lo más detalladamente posible, el contenido de cada una de las fotografías. Sin embargo, las dificultades se me presentaron en diversas ocasiones. A pesar de ser de la misma comunidad y explicarles a las personas la finalidad o la función que iban a tener sus testimonios, muchos no me cedieron las entrevistas por desconfianza o en algunos casos porque prevalece la envidia.

En el caso de las fotografías fue aún más complicado. Únicamente la señora Consuelo Tapia, quien es mi abuela, me proporcionó sus fotografías familiares, las cuales, me

autorizó digitalizarlas, además me cedió el permiso de revisar sus videos que han ido acumulando desde el año de 1997 al 2017 de las filmaciones de las fiestas patronales de Santiago Azajo. Acudí con demás familiares y personas cercanas de la comunidad, amistades, vecinos, para recopilar más fotografías, en un principio decían que sí, pero cuando volví a consultarlo simplemente dijeron no encontraron las fotografías. La razón de la desconfianza para prestarme sus archivos personales es porque prevalece la idea de la brujería o la *sikwamekwa* -como se dice en nuestra lengua- en mi comunidad y en muchas localidades más se piensa que por medio de las fotografías se les puede hacer este tipo de actos malignos.

Esta es la explicación el por qué la información basada en testimonios orales proviene mayormente de los integrantes de mi familia. Asimismo, con las fotografías, no porque pretenda registrar solamente información o una colección familiar.

Esta tesis, es una de las pocas enfocadas en el tema que planteo y de los ya existentes, ninguna parte de la perspectiva histórica. Es un trabajo que además de cumplir con los fines académicos está hecho principalmente para los p'urhépechas, para despertar en ellos la valoración, revaloración y concientización de la vestimenta tradicional. Es una manera de historiar la cultura, por ese motivo, en el contenido de los capítulos los testimonios están escritos en lengua p'urhépecha.

En el capítulo I, “Los componentes de la indumentaria tradicional actual y el proceso de la configuración” hago un análisis histórico partiendo de la época prehispánica hasta el siglo XX. Hago referencia al proceso de la configuración en el tiempo de las seis prendas básicas que se conocen actualmente. La mayoría de las prendas se adoptaron en la época colonial y ya entrado el siglo XX se configuró en el sistema de vestimenta tradicional que se conoce actualmente, lo cual se percibe en las investigaciones antropológicas pioneras producto del Proyecto Tarasco. Además, aclaro la categoría local que usan los lugareños para referirse al conjunto indumentario y el concepto de *surukwa* o tradición. En este capítulo concluyo con la descripción de las seis prendas de uso en la vestimenta tradicional, la denominación en la lengua p'urhépecha y las variantes que detecté en el tiempo que conllevó mi investigación.

En el capítulo II, “Los factores de transformación en la indumentaria tradicional de Santiago Azajo”, me centro en el análisis de los factores que influyen en la transformación de la indumentaria tradicional de la mujer p’urhépecha en un periodo de 47 años, partiendo de 1970 para concluir en el 2017. El casi medio siglo que abarca la transformación es dividido en tres momentos donde se notaron cambios significativos en las prendas, la primera de 1970 a 1990; la segunda de 1990 al 2010 y la tercera del 2011 a 2017. Explico que es una evolución que ha estado influida por los siguientes factores: la escasez de materias primas, la moda, la migración, los gustos personales y el poder adquisitivo, para concluir en este capítulo con una explicación sobre la variación y con algunos ejemplos sobre ésta.

El capítulo III, “El traje tradicional en las diferentes ocasiones y espacios de la vida de la mujer p’urhépecha” está dedicado a los espacios en la que la mujer p’urhépecha luce su indumentaria tradicional y esos espacios son las fiestas y ceremonias tradicionales y en la vida cotidiana. Para ello, antes de describir la indumentaria de fiesta tradicional, ceremonial o seglar, defino qué se entiende en esta tesis por fiestas y ceremonias tradicionales basándome en diversos autores que han indagado en el tema y relacionándolo con el concepto de identidad. Concluyo el apartado con una *pirekwa* para resaltar la importancia de la vestimenta tradicional en cada uno de los espacios que aprecia la indumentaria.

En el último capítulo, el IV, “El papel de las políticas públicas en los concursos culturales: el caso del Concurso de Indumentaria Tradicional en Uruapan”, me enfoco específicamente en uno de los concursos más emblemáticos y exitosos a nivel Latinoamérica desde su inicio hasta la actualidad que es el concurso de Indumentaria Tradicional. Comienzo con un contexto general de la fiesta del Domingo de Ramos en Uruapan, luego defino los conceptos de patrimonio cultural, arte, artesanía y arte popular. Después analizo y discuto el objetivo y los lineamientos del concurso y me detengo en donde surge la polémica en los conceptos de tradición y transformación, entendidas desde diversas posturas, para llegar a la conclusión sobre el papel que juega este evento en la conservación y preservación de la indumentaria tradicional.

Al final del trabajo, aclaro el uso de términos, ya que en muchos estudios sobre la cultura p’urhépecha son constantemente repetidos, pero es necesario hacer algunas precisiones.

Estos conceptos son tarasco, p'urhépecha, así como la gramática para la lengua p'urhépecha empleada en esta tesis. La palabra tarasco únicamente la refiero cuando el contexto en el que me ubico es antes de 1970 del siglo XX, pues es como se nombraba a los p'urhépechas desde los estudios de la época prehispánica hasta 1970. Para el término p'urhépecha, en diversos estudios se ha utilizado purépecha (ya sea singular o plural según lo definen los autores) o purépechas (en plural). En mi caso, a lo largo del desarrollo lo escribo de la siguiente manera: p'urhépecha para el caso singular y con apóstrofe después de la primea letra y la h intermedia; p'urhépechas para el plural, pero cuando la redacción es en lengua p'urhépecha en el caso de las entrevistas con los lugareños el término se emplea de la siguiente manera: para el singular es p'urhe y para el plural es p'urheecha. Al preguntarle a las personas de las comunidades como preferían denominarse o que los *turhisì* los denominen respondieron que p'urhépecha o p'urhépechas en español y p'urhe o p'urheecha es como se definen en su lengua materna, pero no tarascos. Esto a raíz de las reivindicaciones culturales de los propios p'urhépechas en 1970. Según ellos, p'urhépecha significa los que se visitan entre sí y por ser una práctica que aún conservan. Por otro lado, cuando esta palabra no se empleó como ya se indicó, será únicamente cuando cito obras o referencias de algún autor y en su caso éste lo utilicé de diferente manera.

La gramática determinada para el presente trabajo es el fonético-fonológico, con el cual me instruí en los diplomados de Gramática de la Lengua P'urhépecha en el Centro de Estudios de la Filosofía P'urhempe en la Facultad de Filosofía y Letras UMSNH. Es una gramática conjunta de los estudios de Fernando Nava, Frida Villavicencio y Cristina Mozón, entre otros lingüistas.

Para no repetir constantemente el concepto de indumentaria tradicional, como sinónimo uso las siguientes palabras: vestimenta, ropaje, ajuar, traje, atavío, atuendo, ya sea con el término tradicional o no y en ocasiones la categoría local, *s'irit'akwa* o usanza tradicional

Finalmente, por ser un trabajo con una perspectiva desde adentro como artesana y mujer p'urhépecha, en algunas partes del desarrollo incluyo mis observaciones y vivencias en caso de ser indispensables y en otros casos los aclaro en las notas a pie de página.

CONSIDERACIONES GEOGRÁFICAS

Michoacán es uno de los estados de la república mexicana situada en el centro-occidente, cuanta con una población total de 4,351,037 habitantes de los cuales, 2,102, 109 son hombres y 2,248,928 son mujeres,⁴⁶ de los cuales, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el 2015 se registraron 141,177 hablantes del p'urhépecha de tres años y más, 67,203 son hombres y 73,974 son mujeres.⁴⁷

En el estado se sitúan cuatro regiones o subregiones p'urhépechas. Este grupo étnico se localiza en los siguientes municipios: Coeneo, Charapan, Cherán, Chilchota, Erongarícuaro, Jacona, Nahuatzen, Nuevo Parangaricutiro, Paracho, Pátzcuaro, Peribán, Quiroga, Los Reyes, Tancítaro, Tangamandapio, Tangancícuaro, Tingambato, Tingüindín, Tocombo, Tzintzuntzan, Uruapan y Zacapu.

La región lacustre (*japuntarhu*)⁴⁸ se localizan las comunidades de Cocucho, Erongarícuaro, Ichupio, Pátzcuaro, Quiroga, San Andrés Tziróndaro, San Jerónimo Purénchecuaró, Santa Fe de la Laguna, Tarerio, Tócuaro, Tzintzuntzan, Ukasanástakua, Urecho, las islas de Janitzio, Jarácuaro, La Pacanda, Tecuena, Urandén y Yunuén, así como Santa Clara del Cobre y Cuanajo.

En la **meseta p'urhépecha (*p'ukuminturhu*)**⁴⁹ es la de mayor extensión de las cuatro subregiones) se encuentran: Ahuiran, Arantepacua, Aranza, Capacuaro, Cocucho, Comachuén, Charapan, Cherán, Cheranástico, La Cantera, Nahuatzen, Nurío, Ocumicho, Pamatácuaro, Paracho, Patamban, Pichátaro, Quinceo, Zurumucapio, San Benito, Santa Cruz Tanaco, San Felipe de los Herreros, San José de Gracia, San Juan Nuevo

⁴⁶ Amezcua Luna, Jarco y Gerardo Sánchez Díaz, "Pueblos indígenas de México en el siglo XXI. P'urhépecha", Vol. 3, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos indígenas, México, 2015, p. 40.; y <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/mich/poblacion/>

⁴⁷ Hablantes de lenguas indígenas en México del año 2015 de INEGI http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm

⁴⁸ Del lago, denominación en lengua p'urhépecha. De los municipios de Erongarícuaro, Pátzcuaro, Quiroga y Tzintzuntzan.

⁴⁹ En lengua p'urhépecha "del bosque". Comprende de las cabeceras municipales de Charapa, Cherán, Jacona, Nahuatzen, Nuevo Parangaricutiro, Paracho, Peribán, Los Reyes, Tancítaro, Tangamandapio, Tangancícuaro

Parangaricutiro, Sevina, Sicuicho, Tarecuato, Tingambato, Turícuaro, Urapicho, Zacán y Zirosto.

La cañada de los once pueblos (*eraxamani*),⁵⁰ abarca los poblados de Acachuén, Carapan, Chilchota, Etúcuaro, Huáncito, Ichán, Santo Tomás, Tacuro, Tanaquillo, Urén y Zopoco.

La Ciénega de Zacapu (*tsakapunturhu*),⁵¹ incluye las localidades de Azajo, Comanja, Naranja, Tarejero, Teremendo, Zipiajo y otras rancherías.



Mapa de las cabeceras municipales de las cuatro subregiones p'urhépechas.⁵²

Santiago Azajo⁵³

⁵⁰ Es un valle que recorre por los once pueblos y en p'urhépecha se denomina *eraxamani*. Del municipio de Chilchota.

⁵¹ Proviene de la lengua p'urhépecha, *tsakapu* (piedra), gran parte de la zona está cubierta por roca volcánica, de ahí el nombre, asimismo anteriormente se encontraban varias ciénegas, los cuales fueron desecados. Comprende de las cabeceras municipales de Coeneo y Zacapu.

⁵² https://www.google.com/search?q=mapa+de+las+cuatro+subregiones+purepechas&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=92WdBQP4JhFOiM%253A%252CKZ7n120XAnSgKM%252C_&usg=AI4_-

De todas las localidades p'urhépechas me interesa centrarme únicamente en la comunidad de Santiago Azajo por ser el espacio de estudio de la presente tesis. Azajo como se le conoce comúnmente, una comunidad indígena ubicada en la región Ciénega de Zacapu, perteneciente al Municipio de Coeneo, Michoacán, localizado a la altura de 2, 260 msnm y a una distancia de 24 km de la cabecera municipal.

El municipio de Coeneo concentra un total de 20, 492 habitantes y según los datos de la Secretaría del Desarrollo Social (SEDESOL) del año 2010, la comunidad de Azajo cuenta con una población de 1, 634 habitantes (7.97%) de los cuales 738 son hombres y 896 son mujeres; los adultos conforman 1,124 y 333 son mayores de 60 años. Es la segunda localidad con más número de habitantes de este municipio, seguida de San Pedro Zipiajo.⁵⁴

Las principales actividades económicas de la comunidad son las labores del campo: la siembra del maíz, el trigo y lenteja, además de artesanías textiles como el bordado en punto de cruz de delantales y servilletas, confección de los rollos y la elaboración de las figuras navideñas y religiosas de fibras vegetales del popote de trigo. En tiempos aledaños se tiene registro de elaboración de fajas en técnica de urdimbre y huaraches⁵⁵ de acuerdo con una investigación realizada por el geógrafo estadounidense Robert C. West que se logran percibir en las fotografías que ilustran en las páginas de su libro “Geografía cultural de la moderna área tarasca.”⁵⁶

⁵³ Es menester advertir al lector sobre las fuentes utilizadas para reconstruir de manera superflua y breve sobre el contexto histórico de dicha comunidad. En su mayoría son fuentes orales, de las cuales, he escuchado en conversaciones de mis mayores, bisabuelos, abuelos, padres, son pocas las fuentes bibliográficas empleadas, debido a que, en este poblado, no se tiene registro de ninguna investigación, aunque algunas personas aseguran que es uno de los pueblos primigenios. Sin embargo, más que una reconstrucción histórica, podría ser un estudio de vínculo comercial por la información de las fuentes. <http://www.microrregiones.gob.mx/zap/datGenerales.aspx?entra=pdzp&ent=16&mun=016> y <http://www.mipueblo.mx/16/1145/santiago-azajo/> [consultado el 11 de junio del 2018].

⁵⁴ No son los datos más actuales y no se tiene registro de ello, únicamente del 2010, por lo que las estadísticas podrían subir o bajar si se contara con registros recientes.

⁵⁵ El dato coincide con las anécdotas proporcionadas por mi abuelo materno Ciriaco Téllez Medina. En muchas ocasiones disfruta de contarme los relatos de sus ancestros. Muchas veces me contó que su abuelo de nombre Encarnación Medina contaba con la manufactura necesaria para hacer zapatos.

⁵⁶ West C. Robert, *Geografía cultural de la moderna área tarasca*, Trad. de Luis Lorenzo Esparza Serra, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 2013, p. 142 imagen b) *Azajo: tejido de cinturones para mujer (fajas), de 1.5 a 3 pulgadas (3.8 a 7-6 cm) de ancho, de colores vivos y diseños variables.*

Santiago Azajo es una localidad con pocas o nulas investigaciones ya sea que se hable de cualquier ámbito.⁵⁷ Es un pueblo carente de estudios históricos y no abordado para intereses de investigación. Enfocarme en dicha localidad para centrar mi tema de investigación tiene la finalidad de comenzar a registrar referentes que en un futuro sirvan como datos y sea posible generar más investigaciones, pues es un pueblo como muchas otras que requiere de aportaciones académicas por sus manifestaciones culturales materiales e inmateriales y requieren de atención para que las nuevas generaciones se interesen por indagar en los estudios que se realicen en la misma y de una forma u otra valoren su cultura y su lugar de procedencia⁵⁸

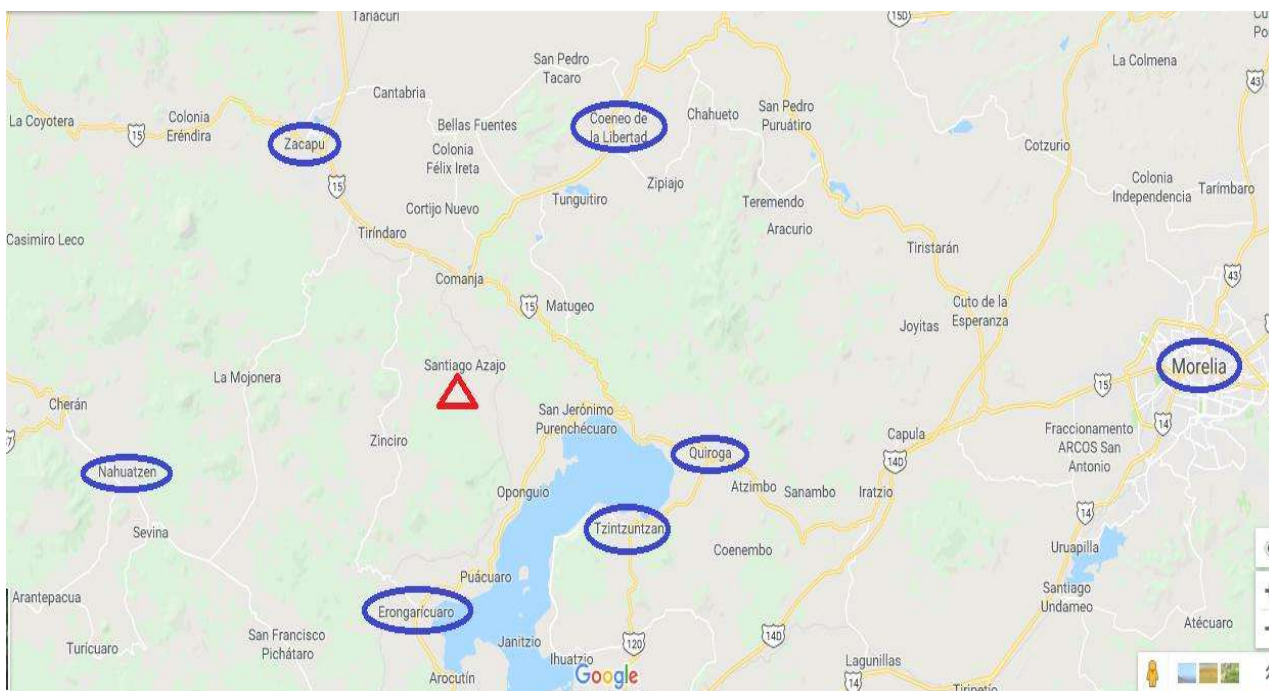


Santiago Azajo Mich.⁵⁹

⁵⁷ En la variedad de fuentes bibliográficas, hemerográficas, etc., que he recurrido para el presente tema de investigación solamente he encontrado un artículo referente de mi comunidad Santiago Azajo escrito por la investigadora Elizabeth Araiza Hernández "Semana Santa en Santiago Azajo, Michoacán", número 6-7, El Diario de Campo, enero-abril 2015 en <http://diariodecampo.mx/2015/04/29/semana-santa-en-santiago-azajo-michoacan/> [consultado el 29 de marzo del 2018]

⁵⁸ Me parece importante que los coterráneos de la comunidad valoren la cultura en general pero también, el lugar donde crecieron, ya que muchos tienden a migrar hacia a los Estados Unidos y por la forma de vida que se readaptaron minimizan todo lo relacionado con la comunidad y por la tanto van rompiendo vínculos comunitarios e inculcan los mismo con sus descendientes (hijos, nietos).

⁵⁹ <https://www.google.com/maps/place/Santiago+Azajo,+Mich./@19.7066774,-101.6968346,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x842db88a41123301:0x48085b95e28b8bab!8m2!3d19.7069009!4d-101.688328>



Ubicación. Santiago Azajo, Mich⁶⁰.

Etimología

La etimología del vocablo Azajo, proviene de la lengua p'urhépecha y son dos acepciones, que al igual que muchos nombres de lugares quedó castellanizado.

La primera, es la asignada y adoptada por los lugareños, del vocablo p'urhépecha *axaxu*, al que relacionan con el cerro que se ubica en la subida del pueblo, caracterizado por un hueco del lado derecho.⁶¹

Fray Maturino Gilberti en *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, señala los vocablos “axandiponi (echar ramas los árboles), axandita (sarmiento, o ramo largo assi) y

⁶⁰ Los nombres encerrados en azul son las cabeceras municipales con las que tiene contacto la comunidad. <https://www.google.com/maps/place/Santiago+Azajo,+Mich./@19.7066774,-101.6968346,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x842db88a41123301:0x48085b95e28b8bab!8m2!3d19.7069009!4d-101.688328>

⁶¹ Entrevistas a Ciriaco Téllez Medina, en Santiago Azajo Mich., el 16 de julio del 2017. Esta denominación la he escuchado de varios habitantes del pueblo desde hace años atrás y si se les pregunta qué quiere significar Azajo, contestan: *axat'arhani iska juata* (que tiene un hueco de un lado como el cerro).

axanaxanas (árbol de muchos ramos).”⁶² Todas las definiciones aluden a las ramas o el ramal de un árbol. Una posible relación del cerro con el vocablo *axaxu* podría ser por los árboles del cerro.

Una segunda posible acepción puede provenir del término “axame (horcón)”⁶³, un utensilio usado para el campo y de la misma manera se dice por los lugareños. Esta herramienta de trabajo se utilizaba para el trabajo en el campo para amontonar el rastrojo, pues el cultivo de maíz, frijol y trigo anteriormente fue la principal actividad económica, y aún lo sigue siendo, aunque en menor escala.

Al analizar ambos términos, existe relación, el horcón es un instrumento en forma de “y” que sirve para sostener los ramales. El nombre de Santiago probablemente haya sido acuñado en la época colonial por la evangelización en honor a Santiago apóstol, uno de los doce apóstoles de Jesucristo.

La etimología no se logra resolver claramente, ya que es uno de los pueblos que no se ha investigado en ningún aspecto, este es un intento por reconstruir el significado del nombre de la comunidad.

Azajo en la época colonial

Al no contar con suficientes datos referente a la historia de Santiago Azajo, primeramente, menciono citas de algunas fuentes.

“Al alcalde mayor de Michoacán, para que constándole que las tierras son de los naturales de Erongariquaro, los ampare en ellos.

Amparo de ciertas tierras a los naturales del barrio de Erongariquaro.

⁶² Maturino, Gilberti Fray, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Trans. paleográfica de Agustín Jacinto Zavala, México, El Colegio de Michoacán, 1997, p.52.

⁶³ Maturino, Gilberti Fray, *Vocabulario en lengua de...*, p. 52.

En la ciudad de México a veinte y tres días de mil e quinientos y noventa y un años. Don Luis de Velasco etcétera. Habiendo visto lo pedido por Francisco de Chando y Angel Parengui y Jhoan Parachu, por así y en nombre de los demás del pueblo y barrio de Erongariquaro, cerca de que sean amparados en ciertas tierras que tienen en términos del dicho pueblo, en la parte que dicen de Napisen y Caraxuqua, que antiguamente poseía don **Francisco Quitziqui de Axaxo**, por quererseles entrar en ella un Pedro Maquachi, dijo que mandaba y mandó al alcalde que las dichas tierras son de los dichos naturales...⁶⁴

“Mandamiento para que se averigüe la sujeción de ciertos pueblos a su cabecera y se haga cumplir el uso y costumbre.

Los naturales del pueblo de Comanja

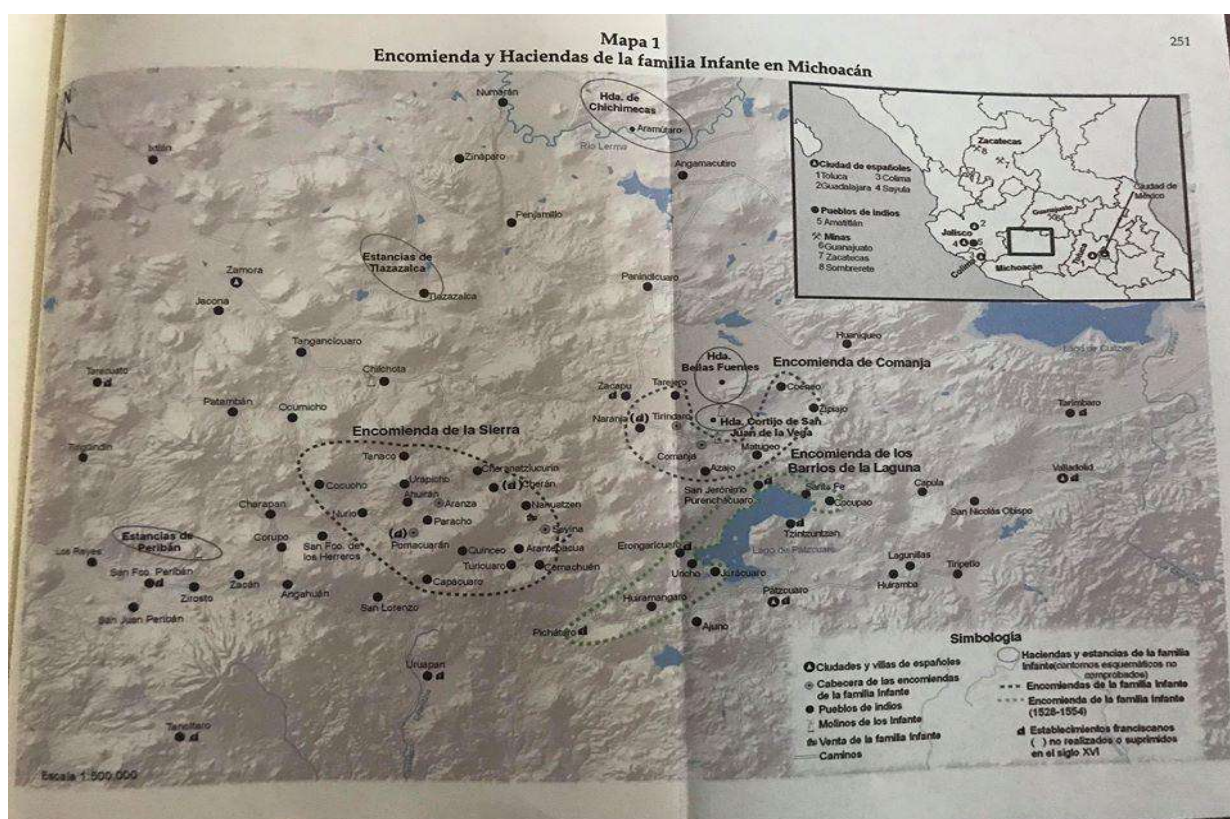
Don Luis de Velasco etcétera. Hago saber a vos, el alcalde mayor de la Ciudad y provincia de Mechuacan, que por parte de los indios naturales del pueblo de Comanja, de la encomienda de Doña Francisca Infante Samaniego, me ha sido hecha relación que queriendose sustraer algunos pueblos a él sujetos que son Sipiajo, Cuyneo, Tirindaro y **Ajajo**, por persuacion de ciertos indios revoltosos y pleitistas, yo había dado mandamiento para que acudiesen los dichos sujetos a la dicha cabecera a reconocerlo en todo aquello que son obligados...⁶⁵

Santiago Azajo se empieza a mencionar en los documentos de del siglo XVI, denominado en ocasiones como Axaxo y en otras como Ajajo. En la primera cita, se relaciona de un Francisco Quitziqui de Axaxo, sin embargo, entre los relatos orales de los habitantes de Azajo no se tiene conocimiento alguno de estas referencias coloniales.

⁶⁴ Paredes Martínez, Carlos (Ed.), Víctor Cárdenas Morales, Iraís Piñón Flores y Trinidad Pulido Solís, *Y por mí visto... Mandamiento, ordenanzas, licencias y otras disposiciones virreinales del siglo XVI*, México, CIESAS/UMSNH, 1994, p. 467.

⁶⁵ Paredes Martínez, Carlos (Ed.), Víctor Cárdenas Morales, Iraís Piñón Flores y Trinidad Pulido Solís, *Y por mí visto...*, p. 486.

Wakako Yokoyama hace mención de Azajo en múltiples ocasiones en su obra *Dos mundos y un destino*, en el cual, realiza un estudio de las encomiendas de Juan Infante en Michoacán. Este poblado era un pueblo sujeto a Comanja, este último fungía como cabecera municipal y entre ellos Azajo formaba parte de los pueblos sujetos.⁶⁶ La cabecera era una de las encomiendas de Juan Infante, cerca de ahí formó su hacienda llamada Cortijo de San Juan de la Vega,⁶⁷ dichos pueblos sujetos tenían la tarea de proveer de alimentos y trabajo forzado en las haciendas de Juan Infante.



Mapa de las encomiendas de Juan Infante, Azajo se clasifica como un pueblo de indios.⁶⁸

Fue hasta inicios del siglo XX y en la segunda mitad de esta centuria cuando Santiago Azajo vuelve a mencionarse en las fuentes escritas. En estos casos, lo refiere un etnógrafo y

⁶⁶ Yokoyama, Wakako, *Dos mundos y un destino: Cien años de encomienda de Juan Infante y sus herederos en la provincia novohispana de Michoacán, 1528-1628*, México, Universidad de Keio/IIH UMSNH/Facultad de Historia/Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2014, p. 38.

⁶⁷ Yokoyama, Wakako, *Dos mundos y un...*, p. 36.

⁶⁸ Yokoyama, Wakako, *Dos mundos y un...*, p. 251.

un antropólogo. Uno de ellos fue Carl Lumholtz quien fue un etnógrafo noruego conocido por sus investigaciones de campo entre los indígenas de Australia y México a principios del siglo XX. Entre los indígenas de México se enfocó en los huicholes y p'urhépechas. La meseta p'urhépecha fue uno de los espacios en el que trabajó ampliamente, su experiencia se relata en la obra *El México desconocido*. De éste, me interesa resaltar una referencia sobre Azajo, al cual Lumholtz nombra como Azaco: “En el pueblo de Azaco, 15 millas al este de Cherán, era tan ladrona la gente que, solo Santiago, el santo patrono del lugar, no robaba, pero prestaba su caballo a los bandidos. Cuando mataban ganado ajeno, llevaban los corazones al santo para colgárselos al cuello.”⁶⁹ Este relato es muy común en la comunidad, los mayores lo cuentan frecuentemente.⁷⁰

Por otro lado, el antropólogo estadounidense Robert V. Kemper, en su libro *Tzintzuntzan: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*, refiere un fragmento “que el maíz, los frijoles y los chiles en la época prehispánica llegaban a la zona del lago, de Asajo, al noroeste...”⁷¹, quiere decir que, desde entonces, Azajo era una importante zona de cultivo de los alimentos básicos, ya que los pueblos del lago escasamente cultivaban el maíz y el frijol.

De los testimonios orales acerca de la comunidad datan del siglo XX, en la época de la revolución. Los lugareños refieren de una dicotomía al interior de la comunidad, se dividían entre los de arriba y los de abajo (*kétsekwa anapuecha ka karhakwa anapuecha*). Los de arriba y los de abajo tenían estrictamente prohibido pasarse en sus territorios, de no ser así, llegaban a confrontaciones violentas, incluso con el uso de armas (carabinas, machetes), Asimismo, los matrimonios de diversos territorios no estaban permitidos, y cuando se les pregunta a los habitantes la causa de la división, dicen que desconocen los motivos.⁷²

⁶⁹ Lumholtz, Carl, *México desconocido*, Trad. de Balbino Dávalos, México, Tomo II, Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas, 3a. Ed., 2006, p. 226.

⁷⁰ Entrevista de Iris Calderón Téllez a María de los Ángeles Téllez Tapia y Ciriaco Téllez Medina, el 15 de junio y 20 de junio respectivamente en Santiago Azajo del 2018.

⁷¹ Kemper, Robert V. *Tzintzuntzan: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2010, p. 190.

⁷² Entrevista de Iris Calderón Téllez a Ciriaco Téllez Medina, en Santiago Azajo, Mich., el 24 de junio del 2018. La misma información puede ser proporcionada por cualquier lugareño, son hechos que permanecen en la memoria de los habitantes y se transmiten de generación en generación.

En este apartado se recopilieron algunas fuentes históricas sobre la comunidad de Santiago Azajo. Sin embargo, las referencias ya mencionadas son las únicas que se conocen, ya sea por medio de fuentes escritas o mediante la historia oral de los habitantes de Santiago Azajo, los cuales, cada vez son menos las personas de avanzada edad quienes conocen y conocían a cerca de estos relatos. Es posible que haya más fuentes sobre la localidad, pero para ello, se tendría que hacer una investigación exhaustiva y específica de este tema, en la reconstrucción de la historia de Azajo. El tema que aborda esta tesis es sobre La transformación de la indumentaria tradicional p'urhépecha en esta comunidad, el cual inicia en el capítulo uno de las siguientes páginas, para ello, fue necesario, hacer un pequeño intento de análisis histórico de la comunidad para situar el contexto.

Capítulo I

LOS COMPONENTES DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL ACTUAL Y EL PROCESO DE LA CONFIGURACIÓN

La actual vestimenta tradicional de la cultura p'urhépecha se remonta a épocas añejas, razón por la cual creo pertinente esbozar ciertos contextos históricos de Michoacán para comprender mejor cada una de las prendas que conforman la actual indumentaria de la etnia p'urhépecha. Los componentes de la vestimenta tradicional actual son el *wanengo*, la enagua o fondo, las fajas, el rollo, el delantal y el rebozo. El orden en que mencioné cada uno de los atuendos, es el protocolo de colocación a seguir para el vestido tradicional. Una vez conjuntadas todas las prendas, el orden no puede ser alterado (en las dos últimas prendas, en el caso del rebozo y el delantal si se procede con una u otra, no es gran inconveniente, debido a que se colocan en el exterior y encima de las demás). Cabe mencionar que el conjunto indumentario femenino posee su propia denominación en la lengua p'urhépecha con más de un sinónimo en cada una de ellas, debido a la variación de la lengua, ya no en cada una de las regiones p'urhépechas por las que se conforma la entidad, sino en cada comunidad, pero este tema se desarrollará más adelante en sus respectivos apartados.

Antes de la conquista española ya existía una de las prendas de la indumentaria femenina que es la enagua o saya -como se menciona en *La Relación de Michoacán*- y aún permanece en la actualidad, aunque su forma y tamaño ha evolucionado bastante, así como en colores. Al tener contacto con los europeos, se fueron configurando los componentes de la misma, las que se conocen en el presente. La mayoría de los ajuares fueron reappropriados por los propios indígenas de acuerdo con el alcance de los materiales existentes y disponibles en aquella época y fueron dotadas de un uso y manera específica de

ornamentación de los nativos, conforme a sus condiciones sociales, económicas, políticas y culturales.

En este capítulo se advierten los procesos de configuración de la indumentaria tradicional, el cual se desarrolla paulatinamente por diversas circunstancias generadas, empezando en la época precolombina.

El vestido prehispánico

En la cultura p'urhépecha existen una inmensidad de patrimonios tangibles e intangibles heredados de los ancestros y transmitidos de generación en generación al paso de los años. Tal es el caso de la indumentaria de los p'urhépechas, cuya actual vestimenta tradicional se remonta a épocas añejas.

El vestido es uno de los elementos tangibles como proyección de la identidad desde épocas remotas y, por ende, representación a la cultura. Toda indumentaria tiene una historia detrás de sí, posee un pasado y un origen, lo cual de alguna manera explica el presente y define la identidad de los individuos adscritos a un sistema social. Sin embargo, no sólo expresa sentido de pertenencia, asimismo su posición económica y el prestigio social *kaxumpekwa*⁷³ —en el caso de la cultura p'urhépecha.-

Los antiguos tarascos, son herederos de una de las obras con referencias históricas más importantes para su cultura que es la *Relación de Michoacán*.⁷⁴ A través de ella es posible

⁷³ La palabra *kaxumpekwa*, es uno de los valores comunitarios dentro de la etnia p'urhépecha donde emana el prestigio social del individuo. Esta categoría se va adquiriendo con el paso de los años. Cuando el individuo llega a la edad de la madurez ya habiendo cumplido con la mayoría de las obligaciones que se establecen en estas comunidades, es cuando se dice que una persona ya es *kaxumpeti*, y se le adjudican ciertos privilegios como el derecho a la opinión en diversas situaciones que en la sociedad se presentan, así como considerado un individuo de respeto.

⁷⁴ La *Relación de Michoacán* es una obra compilada por el fraile de la orden franciscana Jerónimo de Alcalá en el año de 1540 a petición del primer Virrey Don Antonio de Mendoza, con el objetivo de conocer más la vida de los oriundos de la Provincia de Michoacán.

la explicación de gran parte de los acontecimientos que definen a la etnia, a través de una explicación histórica. En ella podemos encontrar temas de los antiguos tarascos (como refiere a los p'urhépechas en la fuente) de índole económico, religioso, político, social, militar, festivo o ritual y por supuesto, de la indumentaria que es posible extraer en el transcurso del texto, así como también en la observación de algunas láminas alusivas que contiene.

Esta obra sirve como punto de partida para el tema de investigación tratada en este texto. En algunos pasajes de la obra de Fray Jerónimo de Alcalá se expresa una breve descripción de la indumentaria de las mujeres, principalmente de las hijas de los señores principales, es decir, de aquellos que gobernaban un pueblo y a su vez tenían sujetos otros lugares.

Cuando Tariácuri (*tarhian k'eri o tarhiata uri*)⁷⁵ contrajo matrimonio con la hija de Chanshori (el señor de Curíngaro)⁷⁶ los viejos como se menciona en la Relación le llevaron a su hija a Tariácuri y

“Díjoles: esperad y buscareos algunas mantas y camisetas que llevéis vestidas; y decidle a vuestro padre cómo la recibí”.⁷⁷

En otro fragmento cuando la mujer abandona a Tariácuri, los hermanos de ella por órdenes de su padre Chanshori, la llevaron de vuelta con su marido.

“A la mañana vino Tariácuri de traer leña para los cúes... Y ella llegó entonces a la puerta y habíase bañado... y ataviavase las naguas apretándolas...”⁷⁸

⁷⁵ En las sesiones de los diplomados de Introducción a la Filosofía P'urhépecha impartidas por Celerino Felipe Cruz en el Instituto de Investigaciones Filosóficas como parte del Centro de Investigaciones de Filosofía P'urempe (CEFIP) UMSNH dedicó algunas clases en el análisis de nombres del linaje los *wakusiicha* (águilas) mencionados en la *Relación de Michoacán*. Como es el caso del máximo representante de guerrero águila *Tariácuri*. Con el análisis conjunto de los compañeros y el maestro con la ayuda de nuestra lengua materna p'urhépecha llegamos a la conclusión de que el nombre debía derivar del p'urhépecha y posiblemente por la dificultad que tenía Jerónimo de Alcalá de entenderle a los informantes las escribió como las entendió pero castellanizados. Por ende, concluimos que el significado en la lengua materna es *tarhián k'eri* (viento grande o el gran viento) o *tarhiata úri* (el que hace viento) o *tarhiakorheni* (el que hace viento por sí sólo)

⁷⁶ Véase Alcalá Jerónimo de, *La Relación de Michoacán*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2013, pp. 66-71.

⁷⁷ Alcalá, Jerónimo de, *La Relación de...*, p. 67.

⁷⁸ Alcalá, Jerónimo de, *La Relación de...*, p. 71.

En estos pequeños fragmentos y muchos otros de esta obra residen testimonios tan importantes para los p'urhépechas actuales. Como he señalado en los renglones sustraídos, hace mención de la manta, camisetas y naguas o enaguas (denominada de las dos formas). Parece que las mantas estaban dotadas desde aquel entonces, de gran simbolismo, si no ¿por qué habría de obsequiarle Tariácuri mantas y camisetas a los viejos que llevaron a la puerta de su casa a su mujer? La explicación es por el valor simbólico de la manta y por la función importante como pago de tributo, tanto a los reyes prehispánicos como a los españoles durante la conquista.

Ahora no era solo el valor simbólico y como pago de tributo a los señores del linaje o a los dominadores europeos. Las mantas estaban destinadas a ser usados como prendas para los dioses como *Kurikaweri*⁷⁹ (en lengua p'urhépecha) o *Curicaveri* (como se menciona en la *Relación* esta última) y por los individuos como guerreros águilas (*wacusiicha*)⁸⁰ por la gente común (aquellos que no pertenecían a ningún linaje) con la cual se ataviaban, es decir, la manta era usada como ropa, para cubrirse.

Esto, antes del contacto de los peninsulares con los tarascos. De los seis elementos de la indumentaria contemporánea -de los que desarrollaré más adelante- la única conocida en la época prehispánica era la nagua. En ese entonces, el color de esta era blanca, por ser el algodón ser el único material existente, o algunos otros como blanco con un tono grisáceo y azulado de henequén, sin embargo, la variación del colorido era en menor medida.

A lo largo de esta obra, se hace alusión a las prendas de vestir o relacionado con ellas, a través de mencionar las hijas de los señores principales dominantes de alguna parte del territorio, quienes se ataviaban con sus mejores naguas y adornos como collares de turquesa, zarcillos y sartaes cuando sus padres las daban por esposas a otro señor. Un acontecimiento similar sucede en la cultura p'urhépecha cuando hay matrimonio (*tempuchakwa*) –éste se desarrolla en ampliamente en el capítulo tres-. De manera que el

⁷⁹ Desde tiempos remotos, es la máxima deidad desde el linaje de los *wakusiicha*. Actualmente, es el dios prehispánico presente en la etnia. Según Le Clézio, este dios fue supremo sobre los demás por la expansión y territorial dada por los guerreros águilas en Jean-Marie Le Clézio, *La conquista divina de Michoacán*, México, Fondo de Cultura Económica, 4a Ed., 2012.

⁸⁰ De la lengua p'urhépecha cuyo significado es águila, pero como está con la terminación en plural *icha* es águilas.

hecho de ejercer el liderazgo dentro de la sociedad implica poderío y cierta diferencia sobre otros, proyectada en la manera de vestirse de una persona.

También se hace mención de una señora que antes de la llegada de los españoles comienza a tener sueños sobre el posible suceso que se avecinaba entre los habitantes de Michoacán, interpretados como agüeros (*wintsiaperakwecha*).⁸¹ A esta señora, asimismo la ataviaron con los mejores atuendos por ser la persona con quienes los mensajeros le depositaron la noticia de la próxima llegada de los españoles. A ella le otorgaron naguas y una camiseta encima, de ésta última no se mencionan más características. Sin embargo, en las láminas es perceptible la nagua o saya (una especie de falda de mujer) –como también alude en el texto- como única prenda de vestir de las mujeres en aquel entonces. No es mi intención hacer un análisis exhaustivo y profundo concerniente a las láminas, puesto que no soy una especialista en la materia, pero manifiesto mi punto de vista, lo que contemplo en ellas. De la gente baja o gente común que no pertenecía al linaje de los *wakusiïcha* respecto a las mujeres que no pertenecían a ninguna tribu no hay registro acerca de los atuendos.

Algunas investigaciones subsecuentes han germinado de la obra anterior, como es el caso de Jean-Marie Le Clézio, quien en *La Conquista Divina de Michoacán* destaca el motivo de las guerras para una expansión territorial por una explicación religiosa protagonizado por los guerreros águila y con el objetivo de expandir el culto de su Dios *Kurikwaweri*, simultáneamente el sojuzgamiento de las demás tribus. Asimismo, en esta obra, el autor expresa una parte sustraída de la compilación de Jerónimo de Alcalá en el asesinato de Cando el señor de Curíngaro por la hija de Tariácuri. En el camino, al acompañar Cando a la hija de Taraciacuri en su destino, sacó de su enagua una navaja “... y levantose muy paso la mujer y apretose las naguas y córtolas hasta la rodilla para poder aguijar. Y desató sus navajas, que llevaba envueltas en la manta”.⁸² En el estudio de este autor (referenciado en la *Relación de Michoacán*) no menciona ninguna otra prenda de vestir, sino únicamente la

⁸¹ Son premoniciones buenos o malos (por lo regular negativos) reveladas por las personas a través de los sueños o en actos o hechos fuera de lo normal o no muy recurrentes en la cotidianidad, por ejemplo, cuando un niño se pone a bailaren un velorio, cuando se pone un rebozo, etc. Es un fenómeno muy mencionado en la cultura p'urhépecha por nuestros mayores las cuales se traducen como *jakak'ukwecha* (creencias).

⁸² Jean-Marie Le Clézio, *La conquista divina de...*, p. 58.

enagua o nagua (actualmente se usa como fondo). Es de esperarse, porque al igual que la *Relación* no da conocimiento de otras prendas de vestir.

Por su parte, el etnólogo Carlos García Mora en su trabajo *Evidencias históricas de la indumentaria purépecha*⁸³ hace un análisis de la vestimenta, tanto el de los hombres como el de las mujeres por medio de un estudio de fotografías del siglo XX en la comunidad de Charapan, así como en imágenes de la época prehispánica (en éste sólo observa la indumentaria femenina). García Mora al igual que las obras anteriores, apunta que la falda o la enagua era portada por las hijas de los señores principales y acompañada de algunos accesorios, como los tocados. El hecho de que las hijas de los señores usaran enaguas de una forma y diseño diferente a las demás, es decir, de mejor calidad y con ornatos indica la sobreposición económica y de prestigio de la mujer frente a sus semejantes. Lo anterior señala que el estatus social y el factor económico desde épocas añejas era determinante en la manera de vestirse.

Sin duda, el vestido no ha cesado de evolucionar desde que se tiene registro. Se ha transformado en los diferentes momentos y épocas de la historia para adaptarse de acuerdo con las circunstancias y momentos históricos: “Al caer el wakúsi iréchekua en el siglo XVI, los hombres y las mujeres adoptaron prendas que los cubrían más”⁸⁴, específicamente en el traje femenino ajustándose frente a las situaciones. Requirió gran cantidad de tela. Así en la época prehispánica era un rectángulo de tela (lana negra) “...ceñida a la cintura de una de vara y media (equivalente a 127.5 cm) con la cual se daban dos vueltas...”.⁸⁵ Pues es lógico que con la influencia y el contacto con los peninsulares la ropa cambiara, al menos para cubrirse mejor de las inclemencias del clima, a diferencia que cuando solo predominaban los grupos indígenas. Parece que en aquella época no era de gran importancia la estética y los adornos en la ropa, sino el cubrirse, era prioritario protegerse de la situación ambiental (aunque si se tiene registro de tocados y peinados sobre todo para un ritual como el matrimonio), mucho menos utilizaban calzado, todas las mujeres andaban con los pies

⁸³ García Mora, Carlos, “Evidencias históricas de la...”.

⁸⁴ García Mora, Carlos, “Evidencias históricas en la indumentaria purépecha”, México, Tshimaru. Estudio de etnólogos, 2013.

⁸⁵ En algunas comunidades la enagua se sigue utilizando como en el periodo prehispánico como en el caso de Comachuén. En Santiago Azajo la enagua de lana se dejó de utilizar en la década de los noventas aproximadamente.

descalzos (como sucede en algunas comunidades con las señoras mayores). La finalidad fundamental de la vestimenta entre los indígenas era taparse y cubrirse de las inmediaciones del ambiente.

Como se menciona en este apartado, la única prenda de las mujeres tarascas, era la enagua, nagua o saya. Las demás prendas se incorporaron o mejor dicho se adoptaron en la época colonial.

El vestido en la época colonial

Con la llegada de los europeos, las diversas culturas de América existentes en ese tiempo enfrentaron un “choque cultural” (como lo han denominado muchos investigadores) a partir del “encuentro de dos mundos” en el año de 1492 cuando arribó Cristóbal Colón en la isla Guanahani, a la cual él bautizó como San Salvador. A partir de la presencia europea en el territorio del Nuevo Mundo, hubo importación y exportación de diversos productos entre América y Europa, desde plantas, especias y animales, sino también de culturas. Gran parte de las materias primas y actividades económicas presentes en la actualidad son producto de ese “choque cultural” o como prefiero llamarlo la hibridación o en cierta parte un intercambio cultural entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo.

La actividad ganadera es muestra de ello. El ganado como una de las actividades económicas en México con mayor éxito hasta nuestros días y fuente de ingresos económicos para muchas familias, fue una actividad incluida precisamente por los europeos. La presencia de animales como la vaca, el puerco, el caballo, el borrego, etc. son parte de la vida diaria de los indígenas. En muchos poblados -antes de la migración masiva hacia Estados Unidos- las familias mantenían rebaños de animales en el terreno aunado de sus casas donde proliferaban la cría de estos animales (actualmente es perceptible esta situación, pero en menor medida), de ahí la explicación que se veía una manada de animales recorriendo las calles. Anterior a ellos, no había ningún tipo de ganado de

animales respecto al bovino, porcino, caprino ni equino, únicamente existían especies de aves como guacamayas, guajolotes, gallinas y el animal canino, el *xoloitzcuintli*⁸⁶, un perro nativo de Mesoamérica al que los aztecas le atribuían poderes mágicos y curativos. Muchas familias indígenas adoptaron el ganado. Al contar con grandes extensiones de tierras contaban con rebaños de borregos, cría de ganado bovino y porcino.⁸⁷ Esta es la explicación que en las primeras modificaciones en la vestimenta, los rollos para la mujer p'urhépecha eran de lana negra, un material muy pesado y resistente utilizado durante muchos años y lo que serían los rebozos (una adaptación de la toca española) fueron hechos de lana de borrego y de otros materiales y para pigmento la grana cochinilla.

Entrada la época colonial y el contacto con los europeos, paulatinamente se fueron insertando las diferentes prendas del actual conjunto indumentario. Cabe afirmar que la incorporación del conglomerado no fue insertada como una ráfaga de un solo golpe.

La configuración de los componentes de la indumentaria fue una aportación en gran parte de los hispanos pero también con la buena acogida y contribución de los nativos de Mesoamérica o en algunos casos como el de la toca de manera obligatoria (que después se le llamaría rebozo).⁸⁸ Anterior al contacto de los hispanos con los grupos indígenas antecedió una hibridación de la cultura española como la africana, asiática y los árabes –ya que estos los musulmanes invadieron España- adquiriendo elementos de unos y de otros, de aquí y de allá. De esta manera se dio una experimentación en la forma de vestir y adornarse que posteriormente sería detonante en la Nueva España entre los españoles y entre los sojuzgados, no se sabe con certeza qué tantas modificaciones realizaron los españoles a las prendas. Por ello, la mayoría de las prendas que actualmente percibimos han sido elaboradas y reelaboradas a su vez, en distintos momentos y de varias formas.

Las plantas jugaron un papel muy importante en la elaboración del ropaje. Con el cultivo de algunas plantas que servían para la elaboración de las prendas como el “...algodón, el agave, la cría de insectos tintóreos, entre ellas, la grana cochinilla, la extracción de

⁸⁶ Proviene del náhuatl de *xolotl*, curioso o extraño y de *itzcuintli*, perro.

⁸⁷ Hasta la década de los ochentas, en muchas comunidades p'urhépechas, al ser conformadas por familias extensas, contaban con la cría de borregos. De este animal aprovechaban para obtener la lana para después procesar el material y con ella producir rebozos, las fajas y los rollos.

⁸⁸ Área geográfica prehispánica que comprendía desde el actual centro de México hacia el sur.

caracoles marinos para iguales fines y el aprovechamiento de tierras como colorantes”.⁸⁹ El algodón, fue una planta muy deseada por los nativos mesoamericanos, servía para la elaboración del ropaje de los señores principales y como símbolo de pureza como se menciona el apartado de *El vestido en la época prehispánica*.

Antes de la conquista española, el textil poseía un valor bastante considerable tanto para los hispanos como para los indígenas. Era un hecho que estos últimos debían rendir tributo a sus superiores, a la clase gobernante. Durante y después de la conquista, los indígenas no se liberaron de las tasaciones, a pesar de que el gobierno de los nativos fue derrocado por el régimen español, los naturales siguieron cumpliendo con los aranceles, pero ahora era con los conquistadores, por ser ellos los dominantes. Como consecuencia de la carencia de metales para el uso en calidad de moneda, readaptaron la manta de algodón y de henequén como pago en metal. En aquel periodo no cualquiera poseía y tenía a su disposición la manta. Y ¿por qué era tan preciada la manta para los indígenas y los españoles? pues tenía una utilidad específica, elaborar prendas de vestir y un símbolo de tributo en los indígenas para sus dioses y señores.

A partir del mestizaje en el año de 1519 en la Nueva España comenzó a diversificarse la sociedad de acuerdo con los estratos sociales, por lo que la Corona Española implementó una serie de Leyes y Ordenanzas. En dichos escritos emitidos por el régimen español dictaban, la manera en que se debían vestir los españoles y los indígenas. Ambos estratos se diferenciaban en la vestimenta. Los oriundos tenían estrictamente prohibido vestirse a la usanza española, de lo contrario, al desobedecer las leyes, eran severamente castigados. Sin embargo, había indígenas nobles que podían vestir como españoles, para ellos, era necesario hacer algunas peticiones de autorización para ataviarse como peninsulares y así sin ningún problema caminar por las calles a la vista de la sociedad.

La materia prima para la confección de las prendas de los europeos era importada de China, India, Francia y otros países; estaban a la vanguardia de los materiales más novedosos. En cambio, para los indígenas el proceso de elaboración de la ropa se depositaba y se les

⁸⁹ Lameiras, José, “Ser y vestir. Tangibilidades y representaciones de la indumentaria en el pasado colonial mexicano” en Rafael Diego Fernández (Ed.), *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993, p. 216.

encargaba a las mujeres de cada familia y bajo la responsabilidad de hacer prendas idénticas para que todos vistieran uniformemente, es decir, de color blanco para que entre ellos hubiera una naturaleza de igualdad y no hubiera distinción ni en el interior de las familias ni fuera de ellas. Entre los ministros y los consejeros religiosos persistía la preocupación de la manera de vestir, ya que los indios estaban en proceso de evangelización, por tal motivo se vieron en la necesidad de "...evitar el lujo, la ostentación, la complejidad, de la manufactura de prendas para indios...".⁹⁰ Esta era una de las vías factibles para crear una sociedad lo más homogénea posible entre los nativos y crear un ambiente sano y no dar cabida a la envidia.

Sobre el algodón, existían ciertas restricciones, era un material privilegiado únicamente por la nobleza, pero a partir del año de 1658 estaba permitido de manera más abierta para los diversos segmentos de la población indígena o que no fueran peninsulares.

Fueron varios los factores que repercutieron para la elaboración de la de las prendas como son el caso de los materiales disponibles en la época, pero no sólo eso, las leyes y ordenanzas emitidas por la Corona Española jugaron un papel importante para reglamentar el modo de vestir entre las diferentes castas, ya existentes en la época colonial y para los indígenas había una forma específica, como se señala a continuación.

Las Leyes y Ordenanzas. Un ideal utópico en la manera de vestir y de vivir entre los indígenas

En el año de 1530, arribó a Veracruz en la Nueva España, Don Vasco de Quiroga en calidad de Oidor de la Segunda Audiencia, siendo Virrey Ramírez de Fuenleal, presidida por el conquistador Nuño de Guzmán. Primeramente, llegó a la Ciudad de México. En ese lugar, los habitantes aclamaban su llegada, era un símbolo de esperanza para el pueblo por las injusticias y el mal trato provocadas por el conquistador Nuño de Guzmán en tierras

⁹⁰ Lameiras, José, "Ser y vestir. Tangibilidades y representaciones de...", p. 222.

amerindias. Entre las problemáticas fuertes a resolver, estaban las disputas por las encomiendas y la esclavización de los indios. Los problemas que aquejaban a la sociedad en aquel entonces llamaron la atención a Quiroga.⁹¹ Este se conmovió por su espíritu humanista y se convirtió en defensor de los desprotegidos –con ello se ganó el apelativo de Tata Vasco por parte de los naturales- Desde su llegada comenzó a implementar sus planes para la resolución de los conflictos. Entre sus proyectos sobresale la creación de los pueblos hospitales de Santa Fe México y Santa Fe de la Laguna (*Uameo* como también se le conoce en p'urhépecha) en Michoacán.

Sin embargo, una de las metas principales para Don Vasco era la reorganización de la sociedad indígena en todos sus aspectos. Para ello creó los pueblos de indios. Para él los naturales eran como niños, almas inocentes que podrían ser guiados por el buen camino de la mano de la fe católica, encontró en los nativos buenas virtudes, caracterizados por su propia idiosincrasia, valores como la humildad, la obediencia, la pobreza y la falta de interés en el vestido. Los lujos en la vestimenta eran insignificantes, para ellos, eran el reflejo claro de los apóstoles, “...como una cera lista para recibir cualquier impresión...”,⁹² seres que podrían moldearse y formar en ellos buenas personas, con virtudes y hacer a un lado la ostentación, la envidia y ambición, así como de riqueza material, aquello por lo que los conquistadores anhelaban llegar a América, para enriquecerse económicamente. Un motivo que condujo a los peninsulares deseos de obtener oro y plata como lo podemos leer en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés,⁹³ así como en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo⁹⁴ o en el *Proceso, tormento y muerte del Canzonzi, último Gran Señor de los Tarascos por Nuño de Guzmán, 1530*,⁹⁵ y por consiguiente violencia.

Fue una misión de suma importancia la evangelización en los pueblos de la Nueva España, fue un cambio radical la introducción del catolicismo para los naturales. Los indígenas tenían su propia religión y sus creencias basadas en los dioses paganos (como decían los

⁹¹ Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*

⁹² Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus pueblos-hospitales de...*, p. 34.

⁹³ Cortés Herán, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 2013.

⁹⁴ Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2014.

⁹⁵ Escobar Olmedo, Armando M., *Proceso, tormento y muerte del Cazonzi, último Gran Señor de los Tarascos. Por Nuño de Guzmán.1530*, México, Frente de Afirmación Hispánica, 1997.

evangelizadores) de la naturaleza, una cosmovisión específica propia de los naturales de acuerdo con sus creencias transmitidos por sus ancestros y romper con todo un sistema de convicciones no fue tarea fácil para los conquistadores, pero tampoco para el mundo indígena porque implicó adoptar y adaptar el sistema de creencias, régimen y en algunos aspectos, la forma de vida de los peninsulares. Motivo por el cual muchos frailes se vieron en la necesidad de estudiar las lenguas indígenas como Fray Maturino Gilberti, Fray Juan de Medina Plaza y Juan Baptista Lagunas, -solo por mencionar algunos- para realizar obras de carácter católico en la propia lengua de los indígenas y que su conversión al catolicismo fuera más fácil (en el caso de la lengua p'urhépecha). Crearon obras principalmente religiosas, sermones de los santos católicos para ser pronunciadas en las fechas en que daba lugar la celebración y otras fueron registros de vocabularios de términos p'urhépechas –fray Maturino Gilberti lo denomina como la *Vocabulario en Lengua de Mechuacan*- con su traducción al castellano.

Otra situación que inquietó y conmovió a Tata Vasco fue que antes de su llegada, los hombres más fuertes físicamente eran mandados a la guerra o a realizar trabajos forzados y en jornadas extensas. Los que fallecían en las guerras dejaban a familias enteras desprotegidas, los hijos huérfanos de padre vagaban por las calles buscando comida. Se percató de la diferencia abismal del lugar de donde él provenía, entre las tierras amerindias. La urbanización en los pueblos amerindios era dispersa. La naturaleza como un lugar propicio para vivir, en un espacio amplio, este hecho perturbó a Quiroga al ser proveniente él de Europa, de un lugar urbanizado y bien organizado. De allí la idea de congregar a los indios en colonias o pueblos de indios, juntarlos en un solo espacio plano, construir una plaza central, a poca distancia la iglesia y los espacios de las autoridades civiles “... para impartirles el concepto de vida civilizada...”⁹⁶ y tomando como centro la plaza y sus edificaciones adjuntas, direccionar la traza de las calles. Esa era una manera de controlar los pueblos de la Nueva España para posteriormente infundir la fe católica educadamente, de buen modo, sin violencia (a diferencia de los conquistadores) y mantenerlos ocupados en los trabajos útiles para el autobeneficio coadyuvando al desarrollo del proyecto quiroguiano. A fin de cuenta, todas las actividades eran para bien de ellos mismos, para sus

⁹⁶ Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*, p. 32.

familias y de sus descendientes. Así conjuntó a cada gremio de artesanos⁹⁷, los alfareros, los herreros, los carpinteros, etc., estos oficios aún perviven en las comunidades p'urhépechas, lo cual ha sido válido como actividad económica para el sustento de las familias. Asimismo, existen grupos de artesanos en materia textil en la elaboración y ornamentación del tema que aquí compete, es decir, desarrollar las prendas de la indumentaria p'urhépecha.

Para Quiroga, un indígena que frecuentaba el campo y que pasaba la mayor parte del día aislado de sus semejantes podría más fácilmente perderse en la idolatría o en algunos vicios como la borrachera. En cambio, reducidos a un espacio con más visibilidad y con la constante supervisión e instrucción de frailes sería más factible la conversión al catolicismo y mantenerse lejos de los vicios.

Quiroga veía en las tierras recién colonizadas, el sitio ideal para aterrizar su proyecto utópico (en un principio no fue su objetivo, el ideal utópico se fue desarrollando con el paso del tiempo) además por un fuerte impulso de darle solución a las problemáticas arriba mencionadas. Bajo la influencia de la obra de Tomás Moro de la *Utopía* retomó gran parte del arquetipo de una sociedad perfecta para vivir. Bajo este ideal, reprodujo algunos principios en los pueblos indígenas modificando cambios en donde se requerían y ajustarlos a estos espacios. Este es el origen de lo que serían los pueblos-hospitales de Santa Fe en la ciudad de México y Santa Fe de la Laguna en Michoacán.

El 14 de agosto de 1531, Quiroga emitió una carta al Consejo de Indias en donde expresaba los conflictos a resolver con el presidente de la Audiencia y los demás oidores, así como la resolución de organizar los pueblos de indios.⁹⁸

Sin embargo, el punto que pretendo desarrollar en este apartado es el atavío de los indígenas manifestados en las ordenanzas. Entre las normas de los vestidos era que debían ser de color blanco de algodón y lana; limpios, sin pinturas; sin otras labores costosas y demasiadamente curiosas. Era indispensable cubrirse y no andar desnudos por las calles:

⁹⁷ Según algunos investigadores que han profundizado en el tema, antes de la llegada de Don Vasco, ya existían artesanos en Michoacán, lo único que hizo Quiroga fue organizarlos e incentivar los proyectos, los indígenas ya eran maestros en los quehaceres artesanales.

⁹⁸ Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*, p. 33.

“...les decía que era un símbolo de haber sido purificados por el bautismo y vestidos en Cristo Jesús...”.⁹⁹

Por la preocupación vehemente de vestir a los indios, Quiroga instruyó dinámicas de juegos y como premio, el ganador era acreedor de unos pantalones de algodón y otros atavíos. Este evento es parecido a la celebración de la fiesta del Corpus en las comunidades p'urhépechas en el que se coloca de forma vertical un palo encebado y los hombres compiten por llegar a la cúspide de ésta en el que se encuentran con muchos regalos, entre ellos ropa. A continuación, son las Leyes y Ordenanzas concerniente a la vestimenta.

‘ITEM, que los vestidos que os vitáis sean como al presente los usáis, de algodón y lana, blancos, limpios y honestos, sin pinturas, sin otras labores costosas y demasiadamente curiosas. Y tales que os defiendan del frío y del calor, y de su mismo color, si es posible, porque duran más y no cuestan tanto, porque tienen menos trabajo y son menos costosos y más limpios. Y de estos, dos pares de ellos; unos con que pareceréis en público en la plaza y en la iglesia los días festivos, y otros no tales para el día de trabajo, y en cada familia los sepáis hacer, como al presente los hacéis, sin ser menester otra cosa de sastres y oficiales; o que si es posible es, os conforméis todos en el vestir de una manera lo más que podáis, y de vestidos conforme los unos a los otros en todo, porque sea causa de más conformidad entre vosotros, y así cese la envidia y soberbia de querer andar vestidos y aventajados los unos más y mejor que los otros, de que suele nacer envidia entre los hombres vanos y poco prudentes, y disensión y discordia. Y para que os amparéis contra el frío y norte del invierno (...) y las mujeres traigan sus tocas blancas de algodón, con que cubran la cabeza y los más del cuerpo, sobre las otras vestiduras que suelen traer, y sin pinturas ni labores de colores que sean muy costosas ni muy curiosas, mayormente cuando váis a la iglesia; y las que no fueren casadas sino mozas doncellas, puedan ir sin ellas, descubiertas las cabezas, si quisieren, porque se diferencien las casadas de las que no lo son, y para dentro de la

⁹⁹ Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*, p. 128.

familia los días del trabajo y no festivos también tengáis otros vestidos, que no sea tales, con que todos trabajéis”.¹⁰⁰

Entre las normas de los vestidos era que debían ser de color blanco de algodón o de lana; limpios, sin pinturas; sin otras labores costosas y demasiadamente curiosas. Estas prendas los cubrirían y los protegería del clima, tanto del frío como del calor y porque el color blanco era más duradero y poco el tiempo invertido para su elaboración.

En las Ordenanzas se manifiesta claramente la forma de la vestimenta, así como la razón por la cual debía mantenerse una uniformidad en el ropaje:

- a) Indica tipo de material del atavío: algodón y lana.
- b) Color: blanco por ser económico.
- c) Función: el vestido como protector contra el clima.
- d) La uniformidad en el color blanco para no hacer distinción al confeccionarlo con más ornamentos y colores dignos de una sociedad igualitaria.
- e) Al no ser necesario los adornos, el proceso es menos laborioso y más rápido.
- f) Debían de distinguir la ropa para diferentes ocasiones: una de uso diario o de trabajo y la otra para ir a misa o en ocasiones festivas (para ir a la plaza).
- g) Así como cierta higiene (limpieza) en la ropa.
- h) En las familias era una obligación saber confeccionar las prendas (una tarea encargada únicamente para las mujeres).
- i) Que los indígenas se conformaran con las prendas que tuvieran a su disposición y a su alcance, de lo contrario, la idea de adquirir más de un conjunto favorecería la presencia de factores negativos como la soberbia y la envidia.
- j) Y una manera homogénea en la vestimenta, lo menos distinto que se pudiera.
- k) Desde antaño existía la dicotomía entre las mujeres casadas y las que eran solteras. Para las primeras era indispensable utilizar la toca blanca para asistir a

¹⁰⁰ Warren J., Benedict, *Vasco de Quiroga y sus...*, p. 185.

nisa; mientras que para las segundas no era obligatorio. Esto con la finalidad de distinguir las casadas de las doncellas.

En los poblados p'urhépechas, durante mucho tiempo el color blanco ha sido ponderante en las prendas de la indumentaria tradicional. La enagua por lo regular es de este color (en tiempos actuales la tonalidad es muy variada). De ahí reside la explicación del color de la enagua o nagua blanca. -Los pueblos de esta etnia han subsistido a lo largo de los años bajo infinidad de carencias, más en el aspecto económico y educativo, así como en el acceso de los servicios concerniente al agua potable, la electricidad y el acceso al transporte. En cuestión de la movilidad, eran un determinado número de personas las que estaban al alcance de recurrir a poblados vecinos y de esta manera aprovechaban para llevar productos a sus comunidades y revenderlas como el caso del textil blanco-.

Parte de las reglas redactadas en las Ordenanzas pervivieron en un periodo considerable en la cultura p'urhépecha. No obstante, en los tiempos actuales por diversos factores, algunas han sufrido modificaciones para ser readaptadas en las sociedades. Como el caso de la toca (actualmente el rebozo) para cubrir la cabeza o usarlo de un color determinado de acuerdo con una edad, pocas mujeres en pocos poblados conservan esta práctica.

Pareciera que estas normas los p'urhépechas las asimilaron adecuadamente, pues en muchas comunidades permanece la diferencia entre un vestido de fiesta o uno de uso diario, ya que, no es un algo que pase desapercibido entre las mujeres p'urhépechas. Una vez configurada la indumentaria con sus seis elementos que la componen, enseguida hablo de las características de la misma en el siglo XX basándome en las fuentes escritas de trabajos antropológicos de investigadores estadounidenses, porque son las primeras referencias de esta centuria y aunque mi investigación tome como punto de referencia a los habitantes de la comunidad de Santiago Azajo, los trabajos de los antropólogos pioneros permiten dar a conocer a través de sus textos la indumentaria tradicional en las comunidades de las subregiones p'urhépechas de Michoacán.

La indumentaria en el siglo XX y los estudios antropológicos

Durante el siglo XX se tiene registro de la configuración de todos los elementos constitutivos de la vestimenta femenina p'urhépecha. Anterior a ello, durante la conquista española recién se estaban adaptando las prendas provenientes de Europa.

A partir de la década de los cuarenta¹⁰¹ proliferaron proyectos en favor de los estudios y la atención de los pueblos indígenas con la creación de varias instituciones dedicadas a ello como "...el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI), en 1936; la Sociedad Mexicana de Antropología, el Consejo de Lenguas Indígenas y el Departamento de Antropología de la Escuela de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional (IPN), en 1937; así como el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1939...".¹⁰² Además se favorecieron la dotación de tierras a los desprotegidos indios y se implementó un trabajo llamado Proyecto Tarasco, el cual constó de dos etapas. Este último tuvo un enfoque cultural sobre los grupos indígenas, en especial sobre los p'urhépechas del Estado de Michoacán.¹⁰³

Las dos etapas correspondientes al Proyecto Tarasco fueron favorecedoras para los indígenas. La primera fue de carácter antropológico e inició en el año de 1938 –impulsada por Daniel Rubín de la Borbolla y por Ralph L. Beals; del IPN y de la Universidad de California los Ángeles (UCLA), respectivamente- tenía como objetivo "...analizar la cultura de los tarascos para encontrar la mejor manera de integrarlos a la nación mexicana".¹⁰⁴ Como fruto de este proyecto proliferaron las investigaciones de Ralph L. Beals, George M. Foster, Robert C. West (quienes mencionan en sus investigaciones la vida de los indígenas, entre ellos la vestimenta de los hombres y de las mujeres indígenas), Donald Brand, entre otros.

¹⁰¹ Durante el mandato del entonces presidente de la República del General Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940).

¹⁰² Ojeda Dávila, Lorena, *Celebración, identidad y conflicto. El concurso de Zacán y el Año Nuevo de los Purépechas de Michoacán*, México, Facultad de Historia UMSNH/Secretaría de Cultura/FONCA/Universidad de Pablo Olavide/Morevalladolid, 2017, p.78.

¹⁰³ Los p'urhépechas, al sentir la protección de Cárdenas le atribuyeron el apelativo de Tata Lázaro -al igual que a Vasco de Quiroga-.

¹⁰⁴ Ojeda Dávila, Lorena, *Celebración, identidad y...*, p. 80.

Respecto a una segunda etapa del Proyecto Tarasco que data de 1939-1940 (o bien otro proyecto paralelo), se privilegió el aspecto lingüístico, encabezado por los lingüistas Maurice Swadesh y Maxwell D. Lathrop con la finalidad de “...llevar a cabo una educación bilingüe tarasco-español”.¹⁰⁵

El proyecto comenzó en los últimos años de la presidencia de Lázaro Cárdenas, fue uno de los programas de investigación colaborativa entre instituciones académicas norteamericanas e instituciones mexicanas. La intención fue desarrollar investigaciones con nuevos acercamientos y enfoques, así como generar modelos teóricos innovadores y de esta manera obtener un retrato completo de la población tarasca. Los estudios derivados del Proyecto Tarasco de corte antropológico registran datos sobre los indígenas p'urhépechas, incluyen en sus obras, la descripción de la indumentaria de este grupo cultural en los párrafos, unas con más detalle y otras en menor grado, pero sirven para el presente trabajo.

Estos antropólogos (uno de ellos geógrafo) que arribaron en Michoacán el siglo pasado y que en sus textos contienen la descripción de la vestimenta de la mujer p'urhepecha y en algunos casos las técnicas de elaboración para las prendas así como la materia prima utilizada para cada una de ellas son Ralph L. Beals (también es posible percibir en las páginas de la obra de este autor, imágenes de materiales empleados para la elaboración de prendas como el urdimbre o de mujeres vestidas a la usanza tradicional), George M. Foster, Paul Friedrich, Robert C. West (geógrafo) y Robert V. Kemper.

La indumentaria es un fenómeno altamente visible y perceptible que no podía pasar inadvertido ante los ojos de los estadounidenses. George M. Foster manifiesta en *Los hijos del imperio*¹⁰⁶ la vestimenta que caracteriza a los indígenas de Michoacán: “...consiste en

¹⁰⁵ Ojeda Dávila, Lorena, *Celebración, identidad y...*, p.80.

¹⁰⁶ Foster, George M., *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000. Centró su exploración etnográfica en Tzintzuntzan, Michoacán, una comunidad de la zona lacustre con características de un poblado mestizo y no p'urhépecha, a pesar de poseer un pasado indígena importante. Fue una investigación sobre la etnografía, la vida cotidiana y la demografía. En un principio su foco de atención fue Ihuatzio, sin embargo, cuando llegó a la zona, aun con todos los permisos legales de las autoridades civiles comunitarias, lo corrieron -junto con sus colaboradores- de la localidad. Foster iba acompañado con grupo de auxiliares mexicanos y un colombiano y por lo sucedido optaron por Tzintzuntzan. Este último sitio fue el principal centro ceremonial de los antiguos tarascos *wakusiicha* (águilas). La investigación emprendida por George M. Foster fue de gran impacto. De ser una investigación considerada a corto plazo se convirtió en un trabajo de campo de largo plazo o longitudinal. Su investigación comenzó en el año de 1945 para culminar en el 2006, más de medio siglo de investigación de campo.

una enagua, blusa, falda de lana, mandil, cinturones de lana y rebozo. Este estilo de vestir... parece ser el tipo más antiguo en Michoacán”.¹⁰⁷ Foster hace alusión de las seis prendas básicas y únicas del vestuario p’urhépecha. Con cinturones de lana se refiere a las fajas, con la falda de lana al rollo y con el mandil al delantal. Describe las características de cada una de las prendas en su apariencia, material y en algunos la medida del textil para la confección de la prenda.

Paul Friedrich¹⁰⁸ relata lo siguiente: “La primera vez que estuve en la zona indígena, otro mundo, o por lo menos eso me parece ahora, estaban conmigo mis dos primeras hijas. Una de ellas solo tenía tres años por eso le bastó para adoptar el traje local: la falda de lana negra, el delantal de seda, el cinturón de tejido de muchos colores, la blusa bordada y listones en el pelo”.¹⁰⁹ Friedrich, fue un antropólogo que se adaptó a la vida indígena. Llevaba la misma dieta que la gente de la comunidad de Naranja, la vestimenta que consistía en calzón de manta, huaraches y sombrero, y no sólo él, sino también su familia. Es posible darse cuenta en la cita mencionada arriba, porque viste a su hija a la manera de las p’urhépechas, él lo denomina como “traje local”. Con falda se refiere –al igual que Foster- al rollo, y la blusa bordada, lo que se conoce como *wanengo*.

Ralph L. Beals,¹¹⁰ se centra en la descripción de la elaboración de las prendas como el bordado en punto de cruz para los *wanegos*, de las fajas en la técnica de urdimbre y en la descripción de cada una de las prendas que conforman la indumentaria tradicional de la mujer p’urhépecha.¹¹¹ Asimismo alude que hay un traje de uso cotidiano y un traje para ocasiones especiales “... toda mujer en el pueblo tiene vestido tarasco tradicional. Este

¹⁰⁷ Foster, George M., *Los hijos del...*

¹⁰⁸ Paul, Friedrich, “El tao del lenguaje”, Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas, 1994. De Friedrich se cuenta un libro titulado *Los príncipes de Naranja* y el texto *El tao del lenguaje* derivado de su trabajo de campo en la comunidad indígena de Naranja de Tapia de la región Ciénega de Zacapu. Su tema de interés era la recién instalada fábrica de Celanese en Zacapu, sin embargo, poco tiempo después se interesó por las tierras comunales de la cual resultó la obra de *Revolución agraria en una aldea mexicana*. Dos años después, retornó a la misma comunidad para escribir su libro de “*Los príncipes de Naranja*” en el que describe detalladamente el método que aplicó para su trabajo de campo de sobre su primera obra.

¹⁰⁹ Paul, Friedrich, “El tao del...”, p. 3.

¹¹⁰ Beals, Ralph L., *Cherán: un pueblo de la sierra tarasca*, Trad. de Agustín Jacinto Zavala, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, 1992. Beals fue un antropólogo estadounidense que centró su investigación en Cherán, una comunidad de la región meseta p’urhépecha entre los años de 1940 y 1941. Consistió en un minucioso análisis de la tecnología, la economía, la política, el ciclo de vida y la práctica religiosa de esta comunidad.

¹¹¹ Beals, Ralph L., *Cherán: un pueblo de...*, pp. 95-109.

generalmente se usa en cualquier ocasión formal, aunque sea sólo para visitar o recibir huéspedes, mientras que muchas mujeres conservadoras lo usan constantemente. En este segundo caso, si pueden hacer el gasto, las mujeres tienen dos atuendos: uno viejo para uso diario y uno nuevo para para ocasiones especiales.”¹¹² Al igual que en los antropólogos anteriores dice que “El vestido de la mujer tarasca consta de fondo [enagua blanca], falda, blusa delantal, rebozo o chal y varias fajas.”¹¹³

Por último, Robert V. Kemper, a diferencia de los investigadores estadounidenses anteriores, no hace alusión a la vestimenta p’urhépecha. Sin embargo, proporciona datos útiles sobre la migración y los efectos de éste en Tzintzuntzan, un impacto similar de este fenómeno ha ocurrido y sigue ocurriendo en Santiago Azajo, sobre todo la influencia en la indumentaria tradicional en las mujeres de esta comunidad de la Ciénega por la migración y del cual adapto para esta comunidad el término “comunidad extendida” de Kemper cuando centró su investigación en Tzintzuntzan.

Tanto Foster como Friedrich, señalan el conjunto de los seis elementos, pero con diferentes nombres como mandil, delantal; enagua, falda. También mencionan algunas características de los materiales y el color, como la lana, la seda, el color negro, y variado para las fajas. Friedrich, por su parte menciona los listones en el pelo (algo que se retoma mucho para las danzas de las aguadoras y la danza del pescado para hacer las trenzas).

Los aportes antropológicos en cuanto a la indumentaria tradicional son fuentes fructíferas que aportan significativamente a esta tesis. No se conocen más datos respectivos en el caso de la vestimenta p’urhépecha en el siglo XX de otros estudios, por ello, estas fuentes se pueden considerar de primera mano. Hasta aquí, he repetido en variadas ocasiones de la “indumentaria tradicional”. Es necesario aclarar sobre el concepto a qué atuendo se considera como tal y por qué, en las líneas subsecuentes, ya que algunos de los antropólogos -si no es que todos- hacen referencia como traje local, que equivale a lo que aquí se toma como “indumentaria tradicional”.

¹¹² Beals, Ralph L., *Cherán: un pueblo de...*, p. 105.

¹¹³ Beals, Ralph L., *Cherán: un pueblo de...*, p. 105.

Por su parte, Robert C. West, en su obra *Geografía cultural de la moderna área tarasca*¹¹⁴ incluye fotografías de varias comunidades de la vida cotidiana y muchas de ellas son referentes a la materia artesanal. Son datos sumamente interesantes y de primera mano porque, gracias a estas fuentes, es posible conocer las denominaciones de cada una de las prendas en los sitios donde hicieron sus estudios y darme una idea de la variación de los términos en torno a la indumentaria de cada una de las regiones p'urhépechas (solamente falta la de la Región de la Cañada) así como la referencia de los pueblos en donde realizaban y siguen con el trabajo artesanal de las prendas de vestir y percibir la modificación de las mismas al paso de los años.

Finalmente, incluyo a Robert V. Kemper con su obra *Tzintzuntzan: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*¹¹⁵, aunque en su obra no se mencionan características de la indumentaria tradicional p'urhépecha, sí resaltó uno de sus conceptos, el cual es denominado como “comunidad extendida” que empleó para designar a los migrantes de Tzintzuntzan, tanto nacionales como internacionales.

¹¹⁴ Fue un geógrafo estadounidense quien en los meses de abril, mayo y junio del año de 1946 realizó su trabajo de campo, explorando diversos pueblos tarascos¹¹⁴ -a excepción de Cheranátzikurini, su libro es titulado: *Geografía cultural de la moderna área tarasca*,¹¹⁴ es un estudio descriptivo y comparativo, en las que obtuvo datos de índole económico, geográfico y de la cultura material de varias comunidades que durante su estancia de investigación eran tarascos. Producto de sus investigaciones tan fructíferas para la cultura p'urhépecha además de los intereses de sus temas de investigación, relataron la vida cotidiana de los tarascos del siglo XX.

¹¹⁵ Kemper, Robert V., *Tzintzuntzan: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2010. Fue discípulo de George M. Foster siguió los pasos de su mentor Foster. Este le propuso investigar la urbanización y migración de los tzintzuntzeños, iniciando su trabajo de campo en el sitio en 1969, lugar donde trabajó durante cuatro décadas. A través de su investigación es posible notar el gran cambio de Tzintzuntzan y sus habitantes en el aspecto demográfico, de migración nacional e internacional y la forma de vida de sus habitantes.

Sobre el concepto del traje tradicional

En este apartado, abordaré el concepto del traje tradicional y su significación en la cultura p'urhépecha. Es uno de los elementos de la etnia que juega un papel sumamente importante como proyección de la identidad de la sociedad p'urhépecha. Es importante porque el traje tradicional es sinónimo de identidad de los grupos indígenas. Es un factor indiscutible para la demarcación del territorio o frontera cultural, ya que el territorio, no es la única forma de construir fronteras. Con el hecho de observar la vestimenta de un individuo, es casi, posible asegurar la procedencia u origen del individuo.

Entiendo por *traje tradicional*, el conjunto indumentario que ha prevalecido a través de varias generaciones dentro de un grupo cultural, ya que, si lleva por apellido tradicional, con inmediatez hago referencia a aquello que se prolonga. Asimismo, hago un análisis sobre el concepto de tradición.

Ahondando en lo que adelanté en la introducción, el concepto de tradición, partiendo del pensamiento p'urhépecha de Moisés Franco Mendoza equivale a la palabra identificada en la lengua p'urhépecha como *siruki*, *sirukwa* o *surukwa*.¹¹⁶ Esta palabra se traduce como la idea de prolongación, un fenómeno “presente y actuante.”¹¹⁷ “...el p'urhépecha entiende la idea de su “tradición” como una “prolongación” que arranca del pasado y se dirige hacia el futuro partiendo, por su puesto, de un origen. Esa “prolongación” la concibe como “algo” que se extiende en el tiempo y culmina con él. Tiene dinamismo.... los actos concretos, históricos y cotidianos la hacen presente... no permite que muera, ni desaparezca, ni se debilite, de manera que la ausencia de los actos producirá el abandono, el olvido o la pérdida de esa prolongación.”¹¹⁸ Como señalo, *surukwa* es una equivalencia, una

¹¹⁶ Al igual que como dice Moisés Franco Mendoza en “Siruki. La tradición entre los p'urhépecha” Zamora, El Colegio de Michoacán, p. 3 ...cada lugar tiene una manera de entonar y conciliar el habla. El acento identifica a la persona y por él se conoce la comunidad a la que pertenece. Propongo los tres conceptos y es probable que haya más variantes o lo que se llama dialecto, es decir, la variación en el cambio vocálico o en ciertos sonidos en los vocablos de la lengua p'urhépecha, las tres variantes significan lo mismo, tradición o la idea de prolongación. El último de los tres que propuse es la variante con la que me identifiqué, pues el dialecto no se identifica por regiones, es una variante local, lo que en el capítulo dos defino como identidad local.

¹¹⁷ Franco Mendoza, Moisés, “Siruki. La tradición entre los...”, p. 8.

¹¹⁸ Franco Mendoza, Moisés, “Siruki. La tradición entre los...”, p. 10.

concordancia adaptada lo que en *turhisĩ* es tradición. En la lengua p'urhépecha no existe como tal una palabra que defina a la tradición.

Aclaro en mi lengua materna por qué *surukwa* es prolongación. Esta idea me surgió a partir de las lecturas realizadas en el pensamiento p'urhépecha.¹¹⁹ Pues si a un p'urhépecha se le pregunta qué es *surukwa* no va a responder que es tradición, dará una explicación un tanto larga, y no lo definirá en una sola palabra como tradición.

Wéenhaspkani eratsentani ¿ampeski surukwa o ampeski suruni? ¿antis surukwa terunhentki imanka turhisĩs jimpo arhinka tradición? Surukwa imaati enka sirankwa ampe jatsik'a para kanhepani o xanharapani yápuru isi. Surukwa isiĩsti eska anhatapu ambe, tsĩtsĩki ampe, witsakwa ampe o ampe ma enka echerirhu wétseka jimpoka anhatapurhu ma k'esinka ka ch'kurhi wérhekorheani ka tsĩtsiki ka witsakwat'u istu surupanhani jarhasĩnti ekarini no murutaaka. (Comencé a reflexionar ¿qué es *surukwa* o qué es *suruni*? ¿por qué *surukwa* equivale a lo que en español se dice tradición? *Surukwa* es aquello que posee una raíz para acrecentarse o aumentarse con el tiempo o direccionarse por varios lados. *Surukwa* es como un árbol, una flor, hierba o algo que emerge o sale de la tierra, porque un árbol crece y emergen las hojas y una flor y hierba también se van prolongando cuando no se extraen de la raíz).¹²⁰

De ahí la explicación de la equivalencia del concepto, porque la tradición se expande, se prolonga en el tiempo y espacio y para ello es necesario contar con un origen, lo que en p'urhépecha relacionado con *surukwa* sería la raíz, mientras la raíz no se extraiga no se perderá la tradición, seguirá floreciendo, dando frutos y prolongándose a través de los años. *Siruqua* también es linaje y *suruni* echar las ramas, así lo define Maturino Gilberti en *Vocabulario en lengua de Mechuacan*¹²¹ desde el siglo XVI. De acuerdo con la referencia de la obra de Maturino Gilberti y mi concepción en mi lengua materna, inmediatamente se relaciona la palabra *surukwa* con una planta. En relación con el linaje, es una relación

¹¹⁹ Cuando comencé mis estudios de Licenciatura en Historia, de las lecturas que realicé se mencionaba este concepto, pero no ahondé mucho en ella. Tiempo después en las sesiones del diplomado de Introducción de la Filosofía P'urhépecha, este concepto fue analizado ampliamente por Celerino Felipe, lo cual me condujo a analizar por cuenta propia sobre el concepto desde mi lengua materna.

¹²⁰ Fue una reflexión propia que me surgió al realizar lecturas sobre temas de la tradición.

¹²¹ Gilberti, Maturino, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Trans. de Agustín Jacinto Zavala, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 147.

biológica, de la descendencia, que también se prolonga “y no sólo biológicamente sino por vía de conocimiento”.¹²²

Para definir la indumentaria tradicional p'urhépecha femenino en esta lengua en la comunidad de Santiago Azajo es *sirit'akwa*, con esto se define a todo el conjunto. Fray Maturino Gilberti registró los siguientes términos: *sirihtaqua* (faldellín de mujeres de la cinta abajo), *siricutarahpeni* (hacer coser).¹²³ En algunas comunidades como San Andrés Tziróndaro, un pueblo de la zona lacustre de Pátzcuaro, se refieren a la *sirit'akwa* únicamente al rollo, mientras que en Santiago Azajo por el hecho de que se va a usar esta prenda por ende se tiene que usar los demás elementos que componen la indumentaria tradicional. Esta es la categoría local con la que las mujeres aluden a la vestimenta tradicional.

Existen otras acepciones en otras comunidades como *xukuparhakwa* o *jukantskwa*. La primera significa cualquier ropaje que el ser humano usa para cubrirse sin especificarse que es la vestimenta tradicional, puede ser una chamarra, unos jeans, una falda, un vestido, una blusa o hasta calzado. Asimismo, lo define Fray Maturino Gilberti con los siguientes vocablos: *xucutahpeni* (arropar o cubrir a otros), *xucutahperi* (el que cubre a otros), *xucutataranstani* (hacer que cubren a otro) y *xucuparaqua* (ropa o vestuario).¹²⁴ Para todos los vocablos de la obra de Maturino Gilberti, mencionan la palabra cubrir y no necesariamente por una prenda de vestir. En el segundo caso, *jukantskwa* es cualquier cosa que sirve para ponerse, indistintamente de si es ropa o algún accesorio como una diadema, pulsera, aretes, una gorra, un rebozo, etc.

Aquí hay una relación entre tradición, identidad y cultura. Bien es sabido que la tradición o como es denominado en la lengua p'urhépecha *surukwa*, es aquel fenómeno abstracto de prolongación, que desde hace años permanece vigente en las sociedades, transmitidos de generación en generación y no es infalible de cambios a través del tiempo. Es un mecanismo de repetición constante “...tiene su máximo sentido en el ahora de los pueblos y de los grupos sociales... para que toda tradición perviva tiene que tener una dosis de

¹²² Franco Mendoza, Moisés, “Siruki. La tradición entre los...”, p. 13.

¹²³ Maturino, Gilberti Fray, *Vocabulario en lengua de...*, p. 147.

¹²⁴ Maturino, Gilberti Fray, *Vocabulario en lengua de...*, p. 209.

conciencia y además de volición por parte de todos los miembros del grupo que la sustenta...”.¹²⁵

Es lo que sucede con la indumentaria p'urhépecha, se adscribe a la categoría tradicional porque es una manera propia de ataviarse de las mujeres, desde hace varios años y por lo tanto definidor de la identidad en una cultura. El ropaje ha ido evolucionando a pasos agigantados –el proceso se basa argumentos contundentes- en los últimos cincuenta años, sin embargo, este hecho ha sido factor de determinación para la prolongación y pervivencia de la vestimenta entre las mujeres del grupo. Asimismo es transferido conscientemente y con volición, ya que todo aquel que tiene el gusto y la obligación de ataviarse con la *sirit'akwa*¹²⁶ lleva a cuesta, la responsabilidad de colocar cada una de las prendas en su debida correspondencia para proyectar la forma en que es usado apropiadamente, de lo contrario, si no es debidamente usado, las generaciones descendientes o individuos no pertenecientes a la etnia p'urhépecha caerán en el error de confiar en que es la forma adecuada de ataviarse.

Con una experiencia que tuve hace algunos años atrás, comencé a utilizar la *sirit'akwa* en el año 2013, en la fiesta patronal de mi comunidad Santiago Azajo. Años anteriores no me había atrevido utilizarlo, por el hecho de que por mucho tiempo había dejado de hacerlo – en mi niñez si me ataviaba con la vestimenta- y volver a ataviarme con el atuendo causaba en mí un sentido de inseguridad porque –como somos en los pueblos- no falta la persona que te critique desfavorablemente. Mis amistades y las mujeres de mi familia, año tras año mandaban a hacer por lo menos un cambio nuevo de todos los elementos y veía a mi madre confeccionar con anticipación los mejores delantales. Ese año me atreví a usar la vestimenta, pero como no sabía ponérmelo sola, requerí la ayuda de mi madre. En el momento en que iba acomodándome cada uno de los elementos, mi madre y mi abuela me iban explicando cómo se debe sujetar los ajuares, así como la importancia de usarlos debidamente. Entonces le pregunté:

¹²⁵ Ramírez Garayzar, Amalia, *Tejiendo la identidad...*, p. 27.

¹²⁶ Es un término p'urhépecha que refiere al rollo, *la encima*, *la pisikata* o *la sirit'akwa*, pero para nombrar todos los elementos de la indumentaria, solamente se menciona ésta y por lo tanto se refiere a todo el conjunto.

Iris Calderón Téllez: *Náante k'eri ¿antis wetarki sési jukani sirit'akwani o ambe úpirini enkani ji nanterna siritántapirinka?* (Abuela, ¿por qué es necesario usar de la manera adecuada la vestimenta o qué pasaría si yo lo usara como quisiera?).

Consuelo Tapia Tzintzún: *Para wénhani, no sési xarharsinti ka máteru ya, k'uiripu wantapirinti: i''ma amamba o amamba k'eri ¿antis no sési jatsikunta sirit'akwa inteni yuritskirini? o tsimanki jurhak'a turhisiicha kw'inchikwa exenani, wantanati eska isiika para sirit'antani, nakeru t'u no sési jukaaka.* (Para empezar, no se ve bien (estéticamente) y otra, la gente diría: “su mama o su abuela ¿por qué no ataviaron bien a la muchacha o señorita? o los mestizos que vienen a ver o a pasar la fiesta y te ven vestida así, van a pensar que esa es la manera correcta de usar el traje, aunque no sea así).

En ese entonces, yo aún no sabía sobre la responsabilidad que implica usar el traje tradicional, ahora entiendo, por qué las madres y abuelas se preocupan por seguir el protocolo, para la conservación y pervivencia de nuestra tradición.

Para el término de identidad, no existe una palabra propia de la lengua, para su pronunciación se pide el préstamo del español y adecuarlo con el acento p'urhépecha cuando se quiere utilizar. Muchos estudiosos utilizan el término para generalizar a un grupo en su conjunto, esto da a entender que el grupo es homogéneo en todas sus prácticas culturales y que las diferencias dentro de una etnia no existen. Sin embargo, no es así. Cuando a un p'urhépecha se le pregunta sobre su identidad, nunca generaliza, se limita a contestar su identidad dentro de su grupo comunitario al que pertenece, consciente de que no es una sola identidad, sino varias a la vez. Al haber un diálogo entre p'urhépechas, la situación es aún más contrastante, se ponen a hablar sobre las manifestaciones culturales de sus respectivas comunidades, enfatizando las diferencias y semejanzas entre una y otra, en las discrepancias cada uno defiende sus tradiciones comunitarias por ende querrá exaltar que, en su comunidad es donde se hacen las mejores fiestas, donde el traje tradicional es el más bonito, etc.

Antes de conocer el trabajo de Amalia Ramírez sobre los rebozos, yo no tenía idea de la diferencia de las comunidades en el sentido de la identidad, “Entre los p'urhépechas hay muchas diferencias, cuando yo veo puras similitudes, por ejemplo, en el traje, ellos ven

puras diferencias”.¹²⁷ Además en su libro *Tejiendo la identidad* dice: “Me di cuenta... de que la identidad purépecha, como categoría de un nivel superior a la identidad y que yo asumía como identidad étnica, no necesariamente es tan clara y diáfana en todos aquellos a los que yo considero purépechas. Definir la etnia, significa definir la conciencia de grupo, la adscripción...”.¹²⁸

Otro concepto que merece atención especial es la adscripción. Para considerarse parte de un grupo étnico, en este caso, como p’urhépecha, es de suma importancia que el individuo reconozca el sentido de pertenencia, es decir, que tenga conciencia de los valores, las tradiciones y la cultura. El hecho de nacer de una comunidad indígena no garantiza la adscripción de la persona como parte de la cultura, son sus actos y la mentalidad lo que lo define como tal porque ser p’urhépecha no es el que nace, es el que hace y se siente. Muchas personas de las comunidades, rechaza y niega sus raíces, cuando salen de sus poblados para establecerse en otro lugar. Este acto se puede observar en los migrantes que radican en el país vecino de Estados Unidos. Niegan rotundamente su terruño –son una minoría los que lo hace- porque creen que la cultura es sinónimo de inferioridad racial, así como sus manifestaciones culturales tangibles e intangibles. Es aquí donde creo que aplica el dicho: “quien no sabe de dónde viene, no sabe hacia dónde va”. Por otro lado, existe gente ajena a la cultura que tiene el interés por formar parte de las comunidades. La gente los adopta sin ningún problema, tienen el interés de llevar a cabo las manifestaciones como aprender la lengua, la inquietud por conocer el comportamiento y la mentalidad del p’urhépecha o vestirse a la usanza tradicional y donde le sea permitido, ser partícipe.

Cuando escuchamos el término de traje, indumentaria o vestimenta y a los tres vocablos y le otorgamos el calificativo de “tradicional”, inmediatamente pensamos en el atuendo de un pueblo indígena o de una etnia que desde antaño los caracteriza. En nuestra mente nos rondan las ideas de una manera de vestirse diferente al que usan mayoritariamente los individuos cotidianamente. Tal es así, que cuando vemos a una persona o a un grupo de gente caracterizados por una vestimenta, en nuestra mente comenzamos a hacernos preguntas, ¿de dónde será?, ¿a qué cultura pertenece?, ¿cómo se llama el atuendo con el

¹²⁷ Amalia Ramírez hizo este comentario en una conferencia que dio en la Facultad de Historia UMSNH el 7 de abril del 2017.

¹²⁸ Ramírez Garayzar, Amalia, *Tejiendo la identidad...*, p. 24.

que se viste?, ¿ellos elaborarán su vestimenta?, ¿con qué tipo de textiles?, ¿cuánto tiempo tardarán en elaborar una prenda o todo el conjunto?, ¿desde cuándo comenzarán a vestirse así?, ¿hablarán alguna lengua indígena y cuáles? Son algunas de las interrogantes (es posible que sean más) que nos surgen al ver a una persona diferente –en su forma de vestir, comportamiento, etc.- a los demás.¹²⁹

A través de la experiencia que yo misma he vivido a lo largo de mi existencia, me han pasado situaciones donde me cuestionan tanto por mi vestimenta, como por mi lengua materna.

La vestimenta que he analizado a lo largo del texto es la vestimenta de la cultura p'urhépecha de las mujeres p'urhépechas, pues son ellas quienes han conservado y preservado la vestimenta –a diferencia de los hombres- en diferentes momentos y situaciones de la vida, a pesar de las carencias sufridas en sus comunidades.

En los siguientes apartados hablaré, de manera individual, de cada uno de los componentes de la vestimenta, así como su significado con el vocablo que se denominan y las variantes en cada uno de los elementos. Antes de comenzar a desarrollar lo siguiente, quiero aclarar una cosa. Las palabras que provienen de la lengua p'urhépecha, algunas no son netamente de la lengua, sino que son préstamos del español y adecuados a acento p'urhépecha. Otras sí son estrictamente propias y es tan específica la lengua que para describir algo en una sola palabra basta, tal es el caso de la mayoría de las prendas que su significado es de acuerdo con el uso y función de la misma.

Sirit'akwa p'urheriicha Santiago Azaju anapu (indumentaria tradicional de los p'urhépechas de Santiago Azajo)

Guanengo, wuanenku o wanenkua, ya castellanizado es guanengo, es la blusa p'urhépecha bordada en punto de cruz sobre un pedazo de tela de cuadrillé con grecas que

¹²⁹ Las interrogantes surgen a partir de la vivencia propia como miembro de la cultura. En diversas ocasiones he sido testigo y partícipe de estas interrogantes al asistir con mi familia o grupos de amigos a eventos culturales donde han asistido otros grupos étnicos como huicholes, mayas, nahuas, mazahuas o al ver algún programa o documental a través de los medios de comunicación; y por experiencia propia al ser interrogada como p'urhépecha por los *turhisi*.

va alrededor del cuello; tanto en la parte delantera como de atrás. Sobre el cuadrillé se bordan los dibujos en colores contrastantes al color de la tela, su ornamentación se basa en figuras como flores, animales o imágenes religiosas de santos o vírgenes (diferentes tipos). La tela unida al cuadrille generalmente es blanco de algodón (*xurhata*), ornamentado en algunos, según el gusto, con la técnica de crochet. En los últimos años, la tela para la elaboración de esta prenda varía mucho; algunos son totalmente de cuadrillé y otros del textil conocido como manta en diferentes colores como rojo, azul, naranja, verde, rosa, negro, así como de satín y el llamado piel de durazno en distintas tonalidades.¹³⁰

Enagua o tách'ukwa. En los primeros registros que se tiene de esta prenda se observa que se remonta a la época prehispánica. En algunos pasajes se puede encontrar como *nagua o enagua*. Este vocablo quiere decir en la lengua, un objeto que se usa como fondo. De la raíz *tá* y unido al sufijo *chu*, hace referencia a la parte de la cintura hasta las rodillas y conjuntamente queda *tách'u* que es un verbo cuyo significado es usar una prenda en la parte interior, dado que con el sufijo *kwa* pasa a ser un sustantivo. Por ende, el uso que se le da a esta prenda es como fondo y de ahí la explicación de la prenda. El material para su elaboración es de manta blanca, consiste en un rectángulo de tela de 3 a 4 metros, posteriormente es tableado en la parte posterior del cuerpo en el que se ajusta una cinta del mismo textil, para que ésta se sujete al cuerpo a la altura del ombligo, con la ayuda de otro elemento de la indumentaria que es la faja. La enagua es lo más familiar al fondo, sirve para darle forma y postura al rollo, si la tela no corresponde a las medidas mencionadas, la postura del rollo será inestable.¹³¹

La faja o jónkworhekwa. Es a lo que los antropólogos que exploraron Michoacán, en sus trabajos lo denominan cinta. El término permanece como sustantivo y el significado es que sirve para amarrar algo, de la base verbal *jóku* que significa amarrar o sujetar. La función de esta prenda es precisamente eso, sujetar la enagua y el rollo a la altura que se colocan

¹³⁰ La descripción proviene de mi propia experiencia como artesana y por las conversaciones que he sostenido desde hace muchos años, antes de iniciar con la investigación con otras mujeres artesanas y de la observación de la prenda.

¹³¹ Las medidas son con base en las conversaciones entre las integrantes de mi familia cuando hablamos de la medida de esta prenda; la glosa del vocablo es de lo aprendido en los cursos de Gramática de la Lengua P'urhépecha que impartió Benjamín Lucas y Alicia Mateo; y sobre la vivencia propia como mujer p'urhépecha.

estas dos. Sin embargo, en algunas comunidades como en Santiago Azajo, existen dos tipos de fajas: *tákurikwa* y *jónkwarekwa*. La primera, la *tákurikwa*, es la que se debe colocar primero antes que la *jónkwarhekwa* porque su función es darle forma a la cintura en una postura recta. Es más ancha que la faja normal, de 6 a 7 cm. de ancho y 3 a 4 metros de largo, de color rojo con franjas verdes a lo largo. Es tejida en telar de cintura (técnica de urdimbre); el material para su elaboración es de lana. Su denominación proviene del vocablo *tá* que es una raíz verbal y al adherirle más partículas forma un nuevo vocablo – como lo vimos con *tách'ukwa*- con el sufijo *ku* hace alusión a la parte de la cintura.¹³²

Una vez colocado la prenda, se procede con el rollo y esta se sujeta con la *jónkwarekwa*. Las características de ésta son las siguientes: abarca una amplia gama de colores, de acuerdo a los gustos de cada persona. De ancho mide 4 cm. y de largo 3 a 4 metros, está adornado con figuras a lo largo. Estas eran las fajas que se usaban, pero en los últimos años se insertó otra faja con más ornamentos estéticos que se coloca en la parte posterior, encima del rollo. Es otra clase de faja y se conoce como *jónkwarekwa* –al igual que las otras- Para su hechura, consiste en un pedazo de material conocido como cenefa de 6° cm. de largo y 4 a 6 cm. de ancho, sobre ella se van bordando los diseños deseados para al final adherir a los costados pedazos de tela blanca con la cual se sujetará, sin embargo, debido a la rápida evolución en los últimos años, el material utilizado no solamente ha sido el estambre, se pueden encontrar fajas de chaquira o de lentejuelas y listón (provenientes de San Andrés Tziróndaro, una comunidad localizada en la zona lacustre) el fin único de estos últimos diseños es la estética.

El rollo, encima, sirit'akwa, sirit'akwa coloreri o pisikata. Esta última como se le denomina en la región meseta p'urhépecha- es colocado sobre la enagua (*tacku'kwa*) en la parte posterior del cuerpo sobre la faja (*takurhikwa*). La denominación de encima se debe a un préstamo del español, por las características de su hechura, que se van haciendo pliegues una sobre otra, en San Andrés Tziróndaro se le dice *sirit'akwa* y en algunas otras como

¹³² La colocación debida de la prenda se refiere a la experiencia cuando me he ataviado con la vestimenta tradicional y con las indicaciones de las mujeres mayores de mi familia.

sirit'akwa coloreri (el rollo o nagua de color), sobre el otro término *pisikata*, desconozco su significado.¹³³

Es un rectángulo de tela de 7 a 10 metros de largo, con los siguientes tipos de textil: focuro, tergal –hay de varios tipos-, organza –de lentejuelas- y las conocidas como mariposa o campanita, por traer esas figuras a lo largo y ancho de la tela que en parte se ve como encaje o la batanada –muy similar a la lana-. La medida varía según el tipo de tela; para el de organza se necesita más porque su textura es áspera – dependiendo del físico, en algunas llega hasta los 12 metros-. Luego es necesario tablearla, empezando por los lados de la cintura hacia adelante de 6 a 8 centímetros estando cada plisado cuando esté húmeda y prensarla con la plancha hasta que el tableado este uniforme y sus partes de igual forma para después colocarle la cinta en la parte superior que se ajusta a la altura del ombligo y dejarla secar. La parte delantera no se tablea, quedará lisa en donde se coloca el delantal. El rollo se sujeta con otra faja (*jónkorhekwa*) más delgada que la anterior (*tákurhikwa*). La faja se debe amarrar alrededor de la *encima* anticipando que el rollo no se caiga y tenga una postura sólida en la cintura; posteriormente se coloca otra faja ornamentada con flores de listón y lentejuelas, en tela de cuadrille color blanco de 60 centímetros aproximadamente (como las que mencioné en la parte donde describo las fajas).¹³⁴

Luego viene el **delantal**, *tánharhikwa* o *tatsunahrhikwa*, son algunas de las variantes con las que se conoce delantal en los diversos poblados. Anteriormente y hasta el 2010, la tela utilizada para este atuendo era liso de color guinda, rojo, verde –en diferentes tonalidades-, café, azul y gris, con pequeños cuadros de color negro y combinado con los colores mencionados. Este textil es conocido como mallorca o mascota. Su elaboración consiste en el bordado de punto de cruz con hilo de marca “Anchor” o “Iris” generalmente de color blanco o amarillo; los dibujos empleados son de flores con hojas o macetas de flores, así como de animales y en los últimos años han ponderado dibujos de imágenes religiosas: la Virgen de Guadalupe, Santiago Apóstol, La Última Cena, El nacimiento de Jesús, etc.

¹³³ Sobre el término *pisikata* en las comunidades donde se menciona como tal, les pregunte el significado del vocablo y los habitantes lo desconocen, asimismo en las demás comunidades donde preservan su lengua materna, la única referencia es que así se denomina al rollo o nagua en algunas comunidades de la Meseta P'urhépecha como Comachuén y Quinceo.

¹³⁴ Las medidas de esta prenda varían de acuerdo con el tipo de textil que se utiliza, el cual me lo ha explicado y he escuchado desde mi niñez a mi tía que se dedica a la confección de rollos o *encimas*.

tapando prácticamente toda la tela; las medidas son: 1,10 cm. de ancho y 75 cm. de largo, en los cuatro lados del rectángulo se dobla una pequeña parte con una máquina de coser, en la parte superior se deja un hueco donde se inserta el hilo con el que se amarrará la cintura del cuerpo haciendo un nudo y dejándola caer por la parte delantera. En el caso de la comunidad de Santiago Azajo, la *tatsunarhikwa* (en español conocido como mandil) se diferencia del delantal (*tánarhikwa*) por el tamaño del dibujo que normalmente es pequeño o en algunos de los casos el ornamentado únicamente es con encaje de color blanco o negro y una bolsa en la parte superior derecha. La *tatsunharikwa* se utiliza para el uso diario, más específicamente en la labor doméstica, a diferencia del delantal que se usa en ocasiones especiales, en una fiesta o bien si se usa diariamente se cuida a la hora de las tareas domésticas o en alguna otra actividad donde esté propenso a ensuciarse. Los significados de los dos términos se deben a su uso. La *tánharikwa* –al igual que *tách'ukwa* y *tákurikwa*– proviene de la raíz *tá* como expliqué en los párrafos anteriores, con los sufijos *nhari-kwa* alude a la cara de un objeto, persona o animal, en este caso, el significado es algo que se usa en la parte delantera o frontal y juntando el textil en la parte superior donde se coloca el sujetador, es decir, que debe quedar angosta de arriba y ancha de abajo, encima de otra cosa. Por su parte la *tatsunarhikwa* proviene de la misma raíz que significa cubrir algo en la parte delantera para protegerte de algo.¹³⁵

El rebozo, kw'anintikwa, atachi,¹³⁶ cobijoni o cobijona. Es la prenda que más variantes tiene y de más importancia en la comunidad –considerada así por las mujeres–, pues ésta no se desprende de las féminas por ser de gran utilidad en diversas actividades. En mi localidad no se produce ningún tipo de rebozo, ésta se adquiere por medio de los artesanos provenientes de Turícuaro, Ahuiran, Angahuan y Paracho. Los artesanos llevan su producto a la comunidad. Asimismo, se adquiere cuando asistimos a las fiestas patronales o arribamos precisamente a estas comunidades para comprar el rebozo. En la variedad de

¹³⁵ Esta prenda es la que conozco más porque es a lo que me dedico confeccionar, sé el tipo de textil que se utiliza, como se coloca, las medidas, el tipo de estambre que se requiere, la cantidad, así como los precios de cada material y el tiempo que se lleva para hacer esta prenda, es decir, que es mi experiencia propia como artesana.

¹³⁶ Con este vocablo en Santiago Azajo es denominada a las servilletas en bordado en punto de cruz, no precisamente un rebozo, de cualquier manera, si se utiliza para referir ya sea un rebozo o una servilleta bordada, su significado se desconoce entre los p'urhépechas.

denominaciones, solo dos son las que corresponden a la lengua, y las otras dos son préstamos del español.

K'uaníntikwa, del p'urhépecha *k'uanikuni* que es aventar, tirar o arrojar algo y con la terminación *kwa* permanece en sustantivo y quiere decir algo que sirve para aventarse algo en el hombro, con el sufijo *ninti* hace referencia en el área del hombro y de lado. Es comúnmente lo que se hace con el rebozo que se arroja al lado izquierdo para cubrirse. Los términos *cobijoni* y *cobijona* se extraen de “cobija”.¹³⁷

Es muy probable que muchas personas, -tal como me sucedió- p'urhépechas y no p'urhépechas creen que la vestimenta tradicional de esta etnia proviene de la época precortesiana, ya que todo lo que se considera tradicional o de los grupos indígenas se asocia con su pasado remoto. Sin embargo, a lo largo de este capítulo es posible comprobar que en la conformación de la vestimenta tradicional los españoles tuvieron mucho que ver.

En el desarrollo de este primer capítulo se realizó un esbozo histórico de manera general sobre la evolución, la incorporación, la adaptación y la apropiación de los componentes de la indumentaria tradicional p'urhépecha desde la época precortesiana hasta el siglo XX. Es a partir de la centuria pasada donde comenzó a permanecer fijamente la indumentaria como un sistema, sin aumentar ni quitar o remplazar las prendas ya existentes. Todo esto fue producto de una configuración histórica paulatina pero dinámica que comenzó hace cinco siglos aproximadamente, pero que continúa en movimiento.

Para concluir el capítulo, menciono que en él tracé un esbozo histórico de la indumentaria tradicional p'urhépecha, abarcando el proceso de configuración del conjunto indumentario que ha ocupado cuatro siglos aproximadamente si partimos desde la época prehispánica. Demostré que las condiciones socioculturales, económicas e incluso políticas fueron determinantes para adaptar, transformar e innovar la indumentaria p'urhépecha como se conoce actualmente.

¹³⁷ Los materiales y el tiempo para hacer un rebozo se refieren a través de la información proporcionada por las mujeres que se dedican a este trabajo artesanal, las cuales no se han registrado porque fue mucho antes de que iniciara este tema de investigación; conozco las variantes de cada una de las prendas en diferentes comunidades por la relación que he tenido con amistades de diferentes pueblos p'urhépechas.

Capítulo II

LOS FACTORES DE TRANSFORMACIÓN EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE SANTIAGO AZAJO

En las sociedades humanas todo lo que acontece se modifica, se transforma o se innova con el pasar de los años, nada permanece estático, inamovible o inalterado en el tiempo. Cambian lo material y lo inmaterial; las ideologías, las personas, las ciudades, los poblados, las perspectivas y los estilos de vida, etc., en fin, todo es propenso a ser transformado. Algunas cosas evolucionan en mayor medida mientras que en otras el proceso es de manera paulatina. En este sentido la vestimenta de todos los grupos existentes en el mundo, han sido transformados por diferentes razones en más de una ocasión. La indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépechas, no ha sido la excepción.

La indumentaria tradicional p'urhépecha -es el tema que compete en este texto- ha tenido su propia transformación "... habían modificado pero preservado el uso de las diferentes prendas que forman parte de su identidad."¹³⁸ Tan es así, que paulatinamente se fueron insertando cada una de las prendas para conformar el conjunto como se conoce actualmente, como ya se planteó en el primer capítulo del presente trabajo. Tuvieron que pasar varios años e incluso siglos para configurarlo con las seis prendas incluyentes actualmente, lo cual, fue producto de una infinidad de influencias sociales, económicas, políticas y culturales que repercutieron en la indumentaria p'urhépecha. Sin embargo, así como evolucionan los factores -mencionados en reglones arriba-, aún siguen incidiendo en las comunidades p'urhépechas, pero de una manera diferente al de siglos pasados, porque las condiciones mismas y las sociedades generacionales se han transformado.

¹³⁸ Soria Mayés, Eugenia Sovietina, "Transformación" en Eugenia Sovietina Mayés (Comp.), *Indumentaria tradicional de Michoacán*, México, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2013, p. 61.

Las comunidades de esta etnia han sido influenciadas de diferentes formas y en diferente medida cada una, es probable que exista una similitud evolutiva en algunas de ellas, pero no en todos los casos. Esta es la explicación de por qué un número considerable de poblados p'urhépechas han perdido poco a poco la lengua, las tradiciones y costumbres de la cultura que los caracteriza y por lo tanto no se puede generalizar a los p'urhépechas como una cultura homogénea o unívoca en todos sus sentidos. De la misma manera, gran número de comunidades p'urhépechas han sustituido la indumentaria local por la moda occidental como jeans, tenis, blusas o playeras o en su momento utilizan la vestimenta tradicional en fiestas patronales o en el marco de una fiesta tradicional; y por los mismos factores de cambio que influyen en diferente medida en cada poblado algunas, comunidades han conservado totalmente su ropaje tradicional.¹³⁹

Hablar de esta cultura es a la vez, hablar de una heterogeneidad, porque los pueblos p'urhépechas son tan iguales y simultáneamente tan diferentes. Se caracterizan por la cultura e identidad p'urhépecha en general y su buen acogimiento y hermandad comunitaria como etnia, así como por las tradiciones; no obstante, difieren por la identidad local, es decir, por una organización social peculiar en cada comunidad, cada una de ellas es un mundo, es decir, **el costumbre** las distingue y a través de la manifestación de éste se define la procedencia comunitaria de un individuo p'urhépecha. El costumbre demarca la frontera territorial dentro de la cultura misma de los habitantes de esta etnia y en ella se encuentra precisamente la indumentaria tradicional, un componente sumamente importante en la demarcación de frontera étnica.

En épocas más actuales -hablo de la mitad del siglo XX en adelante- acontecieron factores como la migración, la cuestión académica, entre otros, que fueron punto importante para la innovación o pérdida total del uso de la indumentaria como ropaje de uso diario. El acceso a la educación gratuita y laica es sus diferentes niveles (prescolar, primaria, secundaria, nivel medio superior y superior) en gran número de poblados marginales rurales como eran las comunidades de Michoacán generó un cambio de mentalidad en la sociedad, así como un deseo de progreso asociado con mejores condiciones de vida sobre todo en lo respectivo

¹³⁹ Factores de cambio es un término compuesto que usa Esperanza Bedolla, docente de la Facultad de Bellas Artes UMSNH, quien incluye dentro de este campo a las causas incidentes en la transformación de la indumentaria.

a la economía y en la apariencia (la forma de vestir) generados dos por el aumento del poder adquisitivo, el deseo de obtener mejor ropa, casa, servicios básicos, alimentos, en fin cosas materiales de mejor calidad y en cantidad. La migración nacional e internacional acompañada de la mejora de la economía fue otro agente modificador del atuendo; entre sus influencias se impacta a la moda y a los gustos personales de las mujeres de la cultura. Sin embargo, no son los únicos elementos generadores de cambio en el ropaje, la escasez de los materiales para la hechura de las prendas también ha repercutido en gran medida. Cada uno de los puntos mencionados se enfatizarán en un apartado específico y algunas se abordarán conjuntamente.

Es menester advertir al lector del punto focal del tema de investigación. El texto se aborda en el caso específico de la comunidad indígena de Santiago Azajo, Michoacán, sin embargo, a lo largo del desarrollo del tema lo contextualizaré con diversas comunidades p'urhépechas de las cuatro regiones que conforman a esta cultura, pues no me es factible aislar a las demás comunidades por la influencia y por las relaciones recibidas entre unas y otras, de lo contrario caería en una especie de centrismo. La cronología del proceso de la transformación de la indumentaria tradicional toma como referencia un periodo de 47 años en la comunidad de Santiago Azajo. Comienzo en el año de 1970 y concluyo en el 2017, es decir que los tiempos que se abarcan en cada apartado van de acuerdo con el proceso de evolución de los materiales de confección, la economía, la migración, los gustos personales o colectivos, la moda y la incidencia de las políticas públicas en la “preservación y rescate” de la indumentaria a través de sus iniciativas de concursos para la confección de las prendas protagonizada por los habitantes de la localidad. Para la mejor comprensión del texto, primeramente, partiré de lo general, es decir, aportaré un contexto general y después iniciaré con lo más antiguo a lo más actual.

El motivo de la selección de dicha periodicidad se refiere a la accesibilidad a las fuentes orales y fotografías que amerita el trabajo; asimismo es el lapso que en el que más datos se concentran sobre la transformación de la vestimenta. No obstante, no por ello minimizo lo acontecido en años anteriores a 1970 por lo que de ser necesario menciono algunos referentes anteriores a 1970, ya que son antecedentes que de alguna manera prepararon el terreno para dar lugar al proceso de transformación.

Al tratar de manera general de lo que se abordará en este capítulo, en el primer punto, analizo uno de los factores que inciden en la transformación de la vestimenta tradicional, con lo respectivo a la escasez de materias primas para la confección de las prendas.

La indumentaria de 1970 al 2017. Un recuento general

En la comunidad de Santiago Azajo, Michoacán, desde épocas remotas las mujeres han usado tanto el traje tradicional como el de uso diario, lo cual, es una práctica tradicional por haber sido transmitida de generación en generación entre las mujeres en el seno familiar y en el ámbito social. Los materiales para la confección de las prendas han cambiado por los factores mencionados en los párrafos anteriores -se desarrollarán con mayor detenimiento en las páginas subsecuentes-. De manera general, sin ahondar demasiado en el uso de los materiales para la hechura de cada una de las prendas, mencionaré los que se han empleado para la confección de las mismas.

En los setenta el pueblo apenas comenzaba el contacto con el mundo globalizado por lo que, es un tanto factible señalar que la indumentaria seguía en estándar mayoritariamente en las comunidades; los materiales no eran tan variados como en los tiempos actuales, en la mayoría de las localidades p'urhépechas las mujeres usaban un rollo negro de lana, la enagua de color blanco, delantal de tela satín o con encajes como adorno en la parte media e inferior, blusa bordada en punto de cruz, rebozo de lana de algodón azul marino con rayas azules y fajas elaboradas con técnica de urdimbre de algodón o de merino-como se ha señalado en los últimos apartados del primer capítulo referenciados por los antropólogos-. Este era la caracterización de la indumentaria antes de la incidencia de los factores de transformación. Las rancherías adyacentes, y por su puesto Azajo y Zipiajo utilizaban la indumentaria de estas características, al igual que los pueblos de la meseta, del lago y de la Cañada de lo once pueblos. Así lo relatan los antropólogos estadounidenses que centraron sus investigaciones en el territorio p'urhépecha, de los cuales hablé en el capítulo anterior.

El *wanengo* o blusa bordada era elaborada con manta blanca o beige (actualmente es el mismo material, pero varían los colores) o su vez sustituido por una camisa no bordada de telas sintéticas, conseguidas en las cabeceras municipales cercanas como Zacapu o Coeneo.

En el caso del rollo (*encima, sirit'akwa, pisikata*, etc., denominada en sus diferentes variedades), éste era un rectángulo de textil conocido como *batanada* en colores rojo y negro y verde (este último no era de los favoritos de las mujeres).¹⁴⁰ Este textil tuvo una duración de 20 años aproximada y posteriormente el material fue sustituido por uno denominado como “rayado” que en realidad son cuadros, y este a su vez se posicionó entre los favoritos de las mujeres por diez años más o menos. Sin embargo, simultáneamente existió uno denominado *pitsipiti* (brillante, su nombre original es piel de manzana) por su aspecto de brillo y liso parecido al satín; el floreado conocido como *focuro* (por contener figuras de flores) se mantuvo cuatro años aproximadamente. A partir del año 2010 ya no era un solo textil empleado, al mismo tiempo, estuvo en boga el de *focuro*, *tergal* (de diferentes calidades), *campanita*, *lentejuela*, *panamá*, *tafeta* y *tornasol*, sobre todo para combinar una con otra.

Para la hechura de la enagua o fondo, la tela ha sido prácticamente la misma, al parecer, es la prenda en la que menor cambios han incidido. Desde hace varios años, la manta ha sido el único material usado para la *tach'ukwa*, en color blanco (las diferentes tonalidades en colores son fenómenos recientes, del siglo XXI), los que se le ha agregado es una pretina en la parte que se sujeta en la cintura para facilitar su colocación.

El delantal (*tanarhikwa* o *tatsunharhikwa*) era de un textil conocido como *popelina*, *terciopelo* o *satín*, de diversos colores, pero el negro, verde o azul eran los más demandados. Más tarde fue sustituido por la tela *mallorca* (como se conoce comúnmente en Azajo) o *mascota* (como se denomina en Comachuén, una comunidad de la meseta p'urhépecha) fue este material el predominante durante casi tres décadas y finalmente el *cuadrillé*. De este último, su amplia gama de colores permitió visibilizar la prenda.

¹⁴⁰ Información proporcionada por las Señoras Consuelo Tapia, María Téllez, Ernestina Felipe y Edolina Calderón en las entrevistas con fechas del 2 de septiembre del 2017 y el 3 de junio del 2018 respectivamente, ambas dieron lugar en Santiago Azajo, Mich.

Los rebozos utilizados eran los conocidos rebozos tradicionales de rayas azules, en la empuntada de color blanco y de fondo negro de algodón o acrílán, así como los de bolita en colores blanco, negro, gris o café, hasta la década de los noventa. Estos no quedaron en desuso, pero se insertaron más variedades como las de artisela de un solo color o con rayas de un color contrastante o los conocidos rebozos de Turícuaro que se caracterizan por las rayas de diversos colores en acrílán. En tiempos actuales ha habido aún más variedad, como el rebozo jaspeado, las de puntas de artisela con flores de diversos colores y los de pluma, los cuales, se adquieren, dependiendo de los gustos o las posibilidades económicas o las funciones.

Las fajas que nunca se han dejado de utilizar, a pesar de los cambios son los de merino y algodón hechos con técnica de urdimbre, pero si se ha sumado uno más como de adorno o embellecer el conjunto indumentario, las de chaquira, lentejuela, listones o los que están bordados en punto de cruz¹⁴¹ con variedad y combinación de diferentes colores de estambres.

Hasta aquí se ha esbozado sobre los cambios o los materiales empleados para las hechuras de las prendas de la indumentaria tradicional p'urhépecha, pero es necesario ahondar en los cambios visibles por años, los cambios generados en la transformación y los factores que inciden en las mismas, por ello en el siguiente apartado se hablará de la escasez de materias primas como un factor de cambio en la vestimenta.

¹⁴¹ Las bordadas en punto de cruz tienen aproximadamente un año en su inserción como nuevo modelo o como una innovación en Santiago Azajo. Mi madre y yo fuimos las que iniciamos a confeccionar las fajas de estas características porque las de lentejuela y listón elaboradas en San Andrés Tziróndaro se desbaratan con una o dos puestas, la idea de una faja bordada nació de que su tiempo de uso sería más prolongado, tendría una apariencia más tradicional y se podría lavar y usar, el cual se deteriora dependiendo del uso y cuidado que se le dé. Sin embargo, fue necesario adaptar los dibujos para el bordado de acuerdo al tamaño del material en el que se plasman y un punto importante, la creatividad para combinar o crear los propios diseños, asimismo su costo se elevó por ser un trabajo minucioso, pero ha sido muy demandado por las mujeres en el poco tiempo que lleva a la venta por mujeres de todas las edades.

El fenómeno de la escasez de materiales

Las materias primas son un componente importante para la elaboración de objetos diversos de uso cotidiano y ceremonial. Como he mencionado en párrafos anteriores, la evolución de cada una de las comunidades p'urhépechas y los materiales, así como los servicios que están a su alcance varían en el tiempo y espacio determinados.

Los materiales demandados, destinados para la hechura de cada una de las prendas se han visto afectados por el fenómeno de la escasez. Cabe destacar que no ha sucedido simultáneamente en todos los materiales para los seis elementos de los que se conforma el conjunto.

Antes de la década de los setenta la indumentaria se caracterizaba por un rollo negro de lana o la batanada en casi todas las comunidades; el rebozo negro con rayas azules o de bolita en color gris o negro; la enagua o fondo blanco sin plisar ni cinta; era una camisa bordada llamada *wanengo* de manta ya fuera bordada o no; las fajas elaboradas con técnica de urdimbre (*p'atakwa*) y el delantal de tela denominada terciopelo por su aspecto u otro textil con líneas de encaje o sin ella.

Las mujeres p'urhépechas de cada comunidad han transformado las prendas de la indumentaria que portan en diferentes ocasiones, pues los materiales que se emplean para la confección de las prendas de alguna manera son sustituidos por otro con características similares, teniendo en cuenta, el cuidado del material nuevo que se adopta.

Es tan importante la vestimenta de la mujer, porque guarda un simbolismo de raigambre cultural impresionante, de ahí radica la explicación de la necesidad de sustituir los materiales que se encuentran al alcance en determinadas épocas para no perder esta “bonita tradición” como las mismas mujeres p'urhépechas lo dicen.¹⁴²

¹⁴² Información obtenida de la entrevista realizada a la señora Ernestina Felipe el 3 de junio del 2018 en la comunidad de Santiago Azajo.

Un caso especial en la escasez de material fue el textil conocido como mallorca en esta comunidad de Santiago Azajo.¹⁴³ Este textil se posicionó entre los favoritos para la confección de los delantales o *úmukukateecha* -como se denomina al delantal bordado en esta comunidad- con hilos de marca “Anchor” en colores amarillo y blanco. El empleo de esta materia prima, la tela mallorca (o en algunas comunidades mascota o vichi) se tiene registro a finales de la década de los ochenta para prolongarse hasta el 2010. No obstante, el material comenzó a escasear y de la variedad de tonalidades disponibles al deteriorarse la producción del material únicamente se encontraba en blanco con puntos negros que daba un aspecto de tonalidad gris. De tal manera, que llegó el punto de no producirse más y por ese motivo fue reemplazado por el cuadrillé. Así, al paso de los años éste se convirtió en el favorito. Sin embargo, no por el hecho de que un material escasee las mujeres dejan de usar la prenda, al contrario, hay una preocupación por buscar y encontrar nuevos materiales para elaborar los ajuares. En una entrevista realizada a una señora de la comunidad vecina de Tiríndaro le pregunté ¿cuáles fueron los factores que inciden en la transformación de la indumentaria tradicional en el caso de su comunidad? Respondió: “Son dos criterios diferentes, en primera, donde se pueden hacer cambios sustentándolos, yo creo que.... Ehh... sí tiene que ver algo es la escasez de materiales”.¹⁴⁴

La moda en la indumentaria tradicional p'urhépecha

La moda es otro de los fenómenos enlistados en este texto. Es un suceso presente en casi todas las sociedades de la humanidad que de alguna manera impregna en la cultura material e inmaterial de las sociedades. En este apartado, es menester hacer una distinción entre moda entendida en la sociedad occidental, la cual se ha generado desde épocas añejas y entre la moda propia de la indumentaria de las mujeres p'urhépechas. A este último lo he

¹⁴³ En otras comunidades como Comachuén y Tiríndaro se denomina mascota.

¹⁴⁴ Entrevista focal realizada por Iris Calderón Téllez a la familia Palmerín Vargas en Tiríndaro, Mich., el 9 de julio del 2018. Esta respuesta fue emitida por la señora Edelmira Vargas Bermúdez.

denominado “moda en la indumentaria p’urhépecha”, con la finalidad de puntualizar más nítidamente de la dicotomía entre una y otra.

El concepto de moda abarca múltiples aspectos. Es posible encontrar la moda en lo material e inmaterial. Por este motivo es común escuchar que existe moda en cuanto a las ideologías, en los peinados, en la música, en la tecnología, en los muebles, en el calzado, sin embargo, pese a que la moda ha mostrado su presencia en todos los ámbitos que se pueda imaginar, cobra mayor relevancia en el vestido, a decir de Lipovetsky “la historia del vestido... es... la referencia privilegiada... es... a la luz de la metamorfosis de los estilos y los ritmos precipitados de la transformación de la indumentaria como se impone nuestra concepción histórica de la moda.”¹⁴⁵

Según el concepto de la Real Academia Española el término moda se define como: “Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país”.

Para retomar el concepto de la moda tomo como referencia a dos autores que han contribuido en las investigaciones y se plantean como estudio la moda en las sociedades y culturas. Una de ellas proporciona un estudio de la moda en la sociedad europea; y una en la comunidad indígena de Comachuén, de la meseta p’urhépecha de Michoacán, específicamente de la indumentaria p’urhépecha de las mujeres de esta cultura. Además, esbozaré algunos reglones sobre los antecedentes de la moda, misma que se plantea en un estudio por uno de los autores sobre las sociedades europeas.

Los orígenes de la moda datan de la Edad Media en el viejo mundo con la aristocracia europea, aunque no se puede hablar de una moda entendida en el contexto contemporáneo, sí era moda, no es posible hablar de “...una moda como sistema, con sus incesantes metamorfosis, sus sacudidas, sus extravagancias, para entonces se percibía el ropaje de los hombres tanto de las mujeres, anterior a ello no, es decir, a finales de la Edad Media existía solamente una prenda para ambos sexos, la túnica”.¹⁴⁶

Los individuos pertenecientes a las altas esferas de la sociedad, conformada por los monarcas, los intelectuales, los nobles y los integrantes del grupo religioso, portaban los

¹⁴⁵ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero...*, p. 24.

¹⁴⁶ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero...*, p. 23.

atuendos de mejor calidad y confección, solamente para ellos se reservaba ese privilegio. Además, por el poder adquisitivo que poseían se daban el lujo de vestir las mejores telas. Esto muestra que la indumentaria es el elemento que mayor relevancia ha cobrado en la moda de los siglos XIX y XX. “... Encarnó más ostensiblemente el proceso de la moda, el escenario de las innovaciones formales más aceleradas, las más caprichosas, las más espectaculares.”¹⁴⁷ Paris y Francia, fueron y son por excelencia los que se convirtieron en el meollo de la moda sistematizada.

Regresando a la definición del vocablo moda, por la Real Academia Española, concuerdo en que moda en la indumentaria es la transformación, la evolución, el cambio a los detalles de las prendas o el surgimiento de nuevos modelos.

Como mencioné anteriormente, para conocer el significado de la moda para las mujeres p'urhépechas realicé trabajo de campo: entrevistas, observación, observación participante en diferentes comunidades, además de Santiago Azajo.

Al realizar las entrevistas confirmé la incidencia de la moda en la indumentaria tradicional, ya que en múltiples ocasiones de la entrevista el concepto fue referenciado como un cambio que se produce en la vestimenta tradicional por los mismos p'urhépechas, así como por los *turhisï*.

Entendida la moda como cambio o transformación en la vestimenta en las comunidades p'urhépechas es un fenómeno no asilado ni indiferente de estos pueblos en cuanto a indumentaria tradicional se refiere. Pero también los p'urhépechas tienen su idea, definición o concepción sobre lo que es la moda. Para ello, le pregunté a algunas mujeres sobre esto.

Iris Calderón Téllez: *¿Ampeski moda o t'u ampe kurhanksini moda jimpo?* (¿Qué es la moda o qué entiendes por moda?).

¹⁴⁷ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero...*, p. 24.

Alma Pérez: *Kamni ampe ma, imanka mót'akukorhka o imanka sánteru jimpani ampe antarka*. (Pues algo que cambia o se transforma o una cosa más novedosa o nueva que surge).¹⁴⁸

La mayoría de los testimonios fueron respuestas de esta extensión, no ahondaron mucho lo que significa o entienden ellas por la moda, para ellos, es precisamente como lo establece la RAE, el cambio o la innovación.

Volviendo al concepto de la moda, mayoritariamente en las entrevistas se usa la palabra por las p'urhépechas en español con una adecuación en la lengua materna. El vocablo carece de un origen p'urhépecha, debido a que no tenían una concepción de la moda como sistema en la época prehispánica o anterior a ello desde que se tiene registro de la lengua. Cuando se les pregunta a las mujeres en especial, sobre la transformación de las prendas de su vestimenta hacen mención *moda jimpo, modeski, nochka iski moda* simplemente y aunque es posible adecuar la palabra en el mismo idioma por *mót'akuka* (cambio, evolución, transformación o innovación) tomará tiempo en que los hablantes asimilen la palabra en un contexto globalizado como el de la actualidad porque el concepto en español está tan impregnado a menos que se les explique o simplemente no lo van a emplear.¹⁴⁹

Asimismo, las declaraciones de los *turhisĩ* o *kutsĩ*¹⁵⁰ reconocen la moda como fenómeno modificador de los atuendos de las mujeres p'urhépechas. Para ilustrarlo, enseguida presento un diálogo sostenido con las precandidatas del Partido Revolucionario Institucional (PRI) por aspirantes a una diputación local, una federal, el senador y algunos cargos administrativos en la presidencia municipal, quienes durante la campaña en Santiago Azajo se ataviaron con la vestimenta característica.

¹⁴⁸ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Alma Pérez el 19 de octubre por llamada telefónica en Morelia, Mich.

¹⁴⁹ No hay inconveniente en el uso de las palabras en español en el lenguaje p'urhépecha como es el caso de la moda, existen variedad de palabras en español empleadas en p'urhépecha pero con un acento propio como el cine, celular, carro, bicicleta, etc., no por ello quiere decir, que no se habla bien el idioma, como dijo Ismael García Marcelino, "hay palabras en español que también quedan en el p'urhépecha...", en el evento del Grupo Kw'anískuyarhane en Pátzcuaro el 29 de septiembre del 2018.

¹⁵⁰ *Kutsĩ* es un concepto referido para las mujeres mestizas o aquellas ajenas a la cultura p'urhépecha. De todas las comunidades p'urhépechas Santiago Azajo es el único poblado que especifica con este vocablo el género femenino del mestizo, mientras que en todas las demás se utiliza *turhisĩ* para los dos géneros.

Mónica Barcuez Tangil: “Yo creo que las tradiciones se deben conservar, porque al paso de las generaciones se va dejando... no mostrar tanta modificación, a lo mejor por moda se modifica y a lo mejor se van dejando esas tradiciones atrás, pero siempre debe estar presente el traje típico regional...”

Iris Calderón Téllez: “Entonces, ya que mencionas la palabra moda, ¿afirmas que existe la moda en el traje tradicional?”

Mónica Barcuez Tangil: “Mmmm, puede ser porque muchos ya de los guanengos son utilizados ya no con falda... mmm como lo traes tú...”¹⁵¹ En ese día yo portaba un guanengo bordado en punto de cruz bordada por mí misma, pero sin el conjunto de la que se compone, sino con jeans”.

Con la información recabada durante el trabajo de campo conjuntado con mi experiencia personal como artesana y parte de la cultura p’urhépecha, así como con el estudio realizado por Martha González en sus tesis de maestría sobre la indumentaria femenina en la Comunidad de Comachuén, reafirmo y comparto el argumento con la investigadora de una presencia de la moda en la indumentaria tradicional p’urhépecha. A decir de Martha González “...vale la pena reflexionar y analizar la moda como una manifestación cultural actual que tiene un lugar importante en nuestras sociedades...”¹⁵² Conuerdo con las palabras de la investigadora sobre que tradición y modernidad pueden coexistir, que no tiene por qué haber confrontación entre las dos manifestaciones porque “la moda es el criterio fundamental de la innovación, es decir, es el cambio constante”.¹⁵³

Una vez aclarado el concepto de la moda, decidí definirlo como “moda en la indumentaria p’urhépecha”, porque sí existe la moda en las comunidades p’urhépechas pero no con las mismas características de la manera occidental, porque las mujeres p’urhépechas realizan cambios en las confecciones de sus prendas, pero “Los ciclos de las modas del resto del mundo no obedecen los ciclos de la moda occidental, sin embargo, ambas comparten ese rasgo característico de la introducción de elementos nuevos”.¹⁵⁴

¹⁵¹ Entrevistas de Iris Calderón Téllez a Mónica Barcuez Tangil en Santiago Azajo, Mich., el 3 de junio del 2018.

¹⁵² González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 18.

¹⁵³ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 28.

¹⁵⁴ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 28

En el cuadro que sigue se muestra una comparación de la moda occidental con la moda en la indumentaria p'urhépecha.

Comparación entre moda occidental y moda en la indumentaria p'urhépecha

Moda occidental	Moda en la indumentaria p'urhépecha
Acto individual	Acto individual-colectivo
Evolución por estaciones del año: primavera-verano/otoño-invierno	Evolución por cinco años o más
Moda simultánea	Moda no simultánea
No incluye simbolismo	Connotación simbólica

La moda p'urhépecha es un acto definido de manera individual y colectivo. Individual en el sentido de modificación de los detalles en las prendas, sin embargo, cuando este nuevo ornamento es aceptado por los habitantes de los poblados pasa a ser propiedad de una colectividad y por ello pasa a ser tradicional, pues solo es tradicional cuando se acepta en la colectividad. A diferencia del modelo occidental, es un acto meramente individual.¹⁵⁵

Bien es sabido que conforme pasan las estaciones del año primavera-verano/otoño/invierno la moda occidental revela las nuevas tendencias de vestido tanto para hombres como para mujeres en cada temporada, tal es así que cuando está por culminar una de las temporadas promueven las promociones de las prendas a precios bajos de lo que originalmente costaban para agotar los artículos. Por otro lado, las prendas tradicionales no se someten a este cambio efímero de unos meses a otro. Los usos y permanencias del ropaje son más prolongados, no durante meses, sino en años. Cuando una modificación de la prenda es avalada socialmente por las p'urhépechas su uso se mantiene por cinco años o más o incluso para toda la vida de la prenda, éstas no caen nunca en desuso.

¹⁵⁵ Cuando digo que se acepta colectivamente quiero decir que los miembros de la comunidad lo toleran o lo aceptan, es decir, producen y lo reproducen, no que se tenga que hacer un consenso comunitario y se lleve a cabo a una votación sobre si se va a aceptar o no algo.

Este punto me parece sumamente importante por lo cual narraré una experiencia propia con una coterraña de la comunidad de Comachuén. Estaba yo muy concentrada y apurada bordando una faja destinada a la venta por ser un encargo especial de una clienta de mi comunidad. Cada vez que retornaba a Morelia en el inicio de la semana llevaba a mi regreso una faja nueva para rellenarlo con el punto de cruz. En uno de esos días de prontitud en mi trabajo artesanal me comentó:

María de los Ángeles Sebastián Santiago: “Está muy bonita la faja que estás haciendo, pero esas en mi pueblo ya pasaron de moda.”

Iris Calderón Téllez. Le respondí: “En mi pueblo estas apenas están de moda.”¹⁵⁶

Aquel comentario procedente de mi coterraña me causó inquietud y me conllevó a pensar y repensar cómo se concibe la moda en las comunidades p'urhépechas respecto a la vestimenta tradicional. Partiendo de un comentario tan simple entre dos jóvenes p'urhépechas, me di cuenta de la concepción superficial cuando se hace uso de la palabra moda. De esta manera llegué a la conclusión de que la moda en la vestimenta p'urhépecha no es simultánea ni en todas las comunidades; ni en las mujeres de todas las edades aun siendo de la misma localidad, es decir, la moda en la indumentaria p'urhépecha no es estándar, no es uniforme en las mujeres de esta etnia. El ejemplo de la faja es una de las múltiples modas no simultáneas y puede suceder lo mismo con el rebozo, con el *wanengo*, con el rollo, con la enagua y con el delantal.¹⁵⁷

La siguiente fotografía que se muestra es doña Sabina, originaria de Santiago Azajo de 96 años de edad. Es una imagen actual, con la cual pretendo mostrar la no simultaneidad de la moda en la indumentaria p'urhépecha. Ella no está a la vanguardia de los nuevos diseños u ornamentos de las prendas tradicionales, las características de su vestimenta no son textiles contemporáneos, pues es una *siritakwa* de uso diario, además está acostumbrada a andar

¹⁵⁶ Charla informal sostenida con María de los Ángeles Sebastián Santiago en Morelia, Mich. el 15 de abril del 2018.

¹⁵⁷ Esta especificación de la moda en la indumentaria p'urhépecha no se encuentra en ninguna fuente escrita, lo he corroborado con el trabajo de campo (entrevistas, observación, observación participante o mediante charlas informales y la observación de las fotografías que he reunido).

con los pies descalzos. Ella es una de las señoras mayores habitante de esta comunidad, al igual, que muchas de su generación conservan la forma tradicional de ataviarse.



Fotografía de Iris Calderón Téllez. Santiago Azajo 23 de septiembre del 2017 de una indumentaria de uso diario que porta doña Sabina de 96 años de edad.

Con la observación de la anterior fotografía, puedo afirmar lo dicho sobre la moda, esta señora permite dar cuenta que la “moda en la indumentaria p’urhépecha” no es simultánea ni en todas las edades de una comunidad, ni siquiera en todas los poblados p’urhépechas porque la vestimenta p’urhépecha no corresponde a la moda occidental. Sin embargo, sí existe la concepción del concepto “moda”, el cual surge a raíz de múltiples factores que se

tratan a continuación, una de ellas es por la migración, el poder adquisitivo, por los gustos personales o la escasez de materias primas, entre otros factores.

La migración, el poder adquisitivo y los gustos personales como influencia en la vestimenta tradicional p'urhépecha

La migración es un fenómeno que se ha interiorizado y que atrae fuertemente a los p'urhépechas, para ellos es un sueño anhelado ir a Estados Unidos, con la intención de mejorar sus condiciones de vida. Se entiende por migración en este estudio al acto de movilización o circulación de personas limitados por territorios¹⁵⁸, así como el traslado de un lugar a otro en determinado lapso de tiempo. Por otro lado, tomo como referencia la lengua p'urhépecha para adecuar o hacer una equivalencia del término migrante o migrantes. La palabra más correcta sino es que la definitiva que utilizo es *mótsetiicha*. Al hacer uso de la glosa proviene de la raíz *mótse*, significa cambiar; e *icha* es el pluralizante. Por ende, significa los que se trasladan o cambian de un lugar a otro; *mótseti* por lo tanto queda en su forma singular de migrante.

El estudio más completo sobre la migración nacional e internacional de los p'urhépechas proviene del antropólogo Robert V. Kemper, quien inició su investigación longitudinal en el año de 1969 en Tzintzuntzan, Michoacán, a sugerencia de su mentor y colega George M. Foster.

De Robert V. Kemper retomo el término compuesto “la comunidad extendida”.¹⁵⁹ Fue un concepto acuñado por este investigador para referirse a los migrantes nacionales e internacionales de Tzintzuntzan, sin embargo, se puede aplicar a los migrantes de cualquier comunidad. La comunidad extendida son aquellos lugareños que toman la decisión de

¹⁵⁸ Leco Tomás, Casimiro, “La diáspora transnacional purépecha en Estados Unidos” en *Acta universitaria*, vol. 23, Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 59-67 en <http://www.acuedi.org/ddata/8350.pdf> [consultado el 4 de enero del 2018].

¹⁵⁹ Kemper, Robert V., *Tzintzuntzan, Michoacán: cuatro décadas de...*, pp. 208 y 210.

apartarse por temporadas o mayoritariamente los días de la semana o incluso por años (como sucede con los migrantes internacionales, es decir, los que migran hacia Estados Unidos) por motivos como el trabajo, estudio, entre otras razones. Se alejan de sus lugares de origen buscando un sueño anhelado, que se traduce en un estilo de vida más estable en términos económicos. Los migrantes p'urhépechas con destino a Estados Unidos y en los estados de la república mexicana; así como los estudiantes residentes en las áreas metropolitanas cercanas en las que acceden a una carrera universitaria conforman la llamada comunidad extendida. De esta manera se puede definir a Santiago Azajo como una comunidad extendida por el número de sus migrantes internacionales.

Los habitantes de la comunidad de Santiago Azajo tienen una larga tradición migratoria internacional con destino hacia el país vecino del norte: Estados Unidos. El poblado se ha movilizado masivamente desde hace más de cincuenta años. El éxodo migratorio se sustenta en una misma razón por parte de los habitantes de la localidad y ese motivo es la falta de trabajo que permita a las familias gozar de ingresos económicos suficientes y redituables, aunando la falta de oportunidades y el difícil ingreso a la educación académica. Anteriormente no era posible ingresar a las escuelas, ya que a los hijos sobre todo a los mayores se les adjudicaban obligaciones como es el cuidado de los hermanos menores, así como las tareas domésticas del hogar y por la falta de dinero, muy pocas personas lograron estudiar una carrera universitaria.

La población carecía de una infinidad de servicios, incluso de los más indispensables, entre ellos, el servicio de salud, de transporte, de telefonía o comunicación, de electricidad, de productos básicos para consumo diario, la falta de oportunidad de empleo, el acceso a la educación, el servicio de agua potable y la infraestructura para el drenaje. Todas estas dificultades acarrearón a los lugareños y se vieron en la necesidad de orientar sus miradas hacia otros horizontes con un sentido optimista de sobresalir en territorio ajeno, en una patria diferente.

Los primeros registros de historias orales sobre la migración hacia Estados Unidos datan de la década de los cuarenta del siglo XX. Los datos coinciden con la anotación de Kemper

sobre Tzintzuntzan, en donde el Programa Bracero¹⁶⁰ comenzó en el año de 1942, siendo el inicio de lo que él denomina la “internacionalización de la vida mexicana.”¹⁶¹ Esta historia era contada en múltiples ocasiones por mi bisabuelo materno, en pláticas compartidas con sus nietos, quién disfrutaba relatar sus experiencias de vida. Mencionaba que la oportunidad surgió de un Programa Bracero impulsado por el gobierno estadounidense y mexicano, los cuales, necesitaban trabajadores mexicanos para laborar en los campos californianos de cultivo de algodón durante tres meses. Una vez vencida la visa de la que eran acreedores, tenían la opción de renovarla y permanecer por otro tiempo igual.¹⁶² La información del Programa Bracero fue difundida por medio de la radio, a través de la cual explicaban los requerimientos para ingresar en dicho programa y para ello era necesario arribar hasta el Estado de Sonora y de allí trasladarse a California.

La segunda migración masiva en Santiago Azajo aconteció en el año de 1973, nuevamente con la aplicación del Programa Bracero. Para ese entonces, los pobladores estaban mentalizados emigrar hacia el “norte”¹⁶³ debido a que la poca gente que había experimentado le había ido bien, sus condiciones económicas mejoraron al emigrar, por lo que decían *jít’uni niwakani ya*.¹⁶⁴ Por lo tanto estaban atentos a las noticias referente al contrato temporal de trabajadores en la república estadounidense, por medio de la radio y en algunos periódicos disponibles en aquella época. Los hombres eran los únicos *mótsetiicha* (migrantes); las mujeres se quedaban al cuidado y encargo de los hijos y de los adultos mayores (abuelos, padres) y de las tareas domésticas de la casa.¹⁶⁵ Desde tiempos ancestrales, las *wantaskukata*¹⁶⁶ establece el rol de la mujer como el pilar fundamental y

¹⁶⁰ Este programa fue un acuerdo bilateral entre México y Estados Unidos para el contrato de mano de obra mexicana en los campos agrícolas de Estados Unidos, bajo un marco legal, únicamente para hombres; un acuerdo binacional que reconocía la existencia de un mercado de trabajo binacional; una migración temporal de los trabajadores; un programa de larga duración, acotado y flexible, para mejorar las condiciones laborales y salariales de los trabajadores mexicanos, entre otros aspectos, en Durand, Jorge, “El Programa Bracero (1942-1964). Un balance crítico”, Red internacional de migración y desarrollo, núm. 9, segundo semestre, 2007, pp. 27-43.

¹⁶¹ Kemper, Robert V., *Tzintzuntzan, Michoacán: cuatro décadas de...*, p. 208.

¹⁶² La información fue corroborada en una plática informal con el señor Ciriaco Téllez Medina el 15 de julio del 2018 en Santiago Azajo.

¹⁶³ Los habitantes de esta comunidad con “el norte” se refieren a Estados Unidos.

¹⁶⁴ Esta oración en la lengua p’urhépecha se traduce como “yo también ya voy a ir”.

¹⁶⁵ Una explicación del por qué las mujeres no emigraban puede ser que el Programa Bracero solamente aplicaba para hombres.

¹⁶⁶ Las reglas culturales.

depositaria del encargo de inculcar por el camino de la *sési irekwa* (el buen vivir) dentro de la familia y de la comunidad a los hijos, en palabras de Frida Villavicencio “...las mujeres somos parte del mundo y tenemos una importante función en la sociedad... Nuestro papel social está bien definido y asociado a tareas fundamentales para la sobrevivencia, entre otras: la provisión del agua, la preparación de los alimentos y la crianza de los hijos.”.¹⁶⁷ Al preguntarle a las mujeres de Santiago Azajo por qué solamente los hombres salían de la comunidad respondieron *¿kamni nechka exapirini ya watsiichani?*, contestaron con otra pregunta “¿pues quién se quedaría al encargo de los hijos?”

Con la migración hacia el país norte, se marca el inicio de la internacionalización -como dice Kemper- el estilo de vida dio un giro de 180 grados, las condiciones de vida mejoraron drásticamente. El fenómeno cambió elementos significativos, el sistema alimenticio ya no consistía en la dieta básica de autoconsumo del cultivo de maíz para las tortillas, de frijol, de lenteja; las construcciones de la casa tomaron formas diferentes, materiales diversos, las casas tradicionales fueron derribadas paulatinamente conforme la localidad adoptó la nueva forma de vida; la indumentaria fue reemplazada por la moda occidental de jeans, chamarras de telas más duraderas y contemporáneas, camisas, etc.

Fue la indumentaria tradicional la que más cambios sufrió con la influencia de la migración. En este campo, la influencia se condujo por dos vías. Por una parte, se adoptaron modelos occidentales de las prendas de vestir y adecuarlos en las prendas de la vestimenta, así como materiales con las que se confeccionaba la ropa de estilo occidental. Por el otro, hay mujeres que sustituyeron el uso del atuendo tradicional por la manera de vestir de los *turhisí*, pero sustentándose en motivos que explicaré más adelante.

En los albores de la migración hacia el norte, si nos ubicamos desde la década de 1940 hasta los inicios del siglo XXI (año 2000), las mujeres conservaron su manera tradicional de vestirse y los seis elementos de la indumentaria. La explicación más lógica es porque las mujeres de todas las edades muy raramente formaban parte de la comunidad extendida, es decir, eran una minoría las mujeres migrantes. Por ende, deslindarse de su vestimenta no era fácil ni mucho menos común. En aquel entonces los *mótestiicha* iban para no regresar a

¹⁶⁷ Villavicencio Zarza, Frida, “Mujeres y niños en Comachuén. *Tsípekwa ka siruki*” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016, p. 150.

su terruño durante un largo tiempo, incluso se tiene registro de varias familias migrantes que desde que se fueron a Estados Unidos no han retornado debido a la falta de documentos legales, se iban como dicen ellos “de mojados”.

En los inicios de la nueva centuria, y con algunos antecedentes de la última década del siglo XX, las mujeres también comenzaron a migrar acompañando a sus esposos en esta experiencia de vida, por lo que los hijos se quedan al encargo de los abuelos y únicamente las parejas de matrimonios se integraron a la comunidad extendida. Una vez establecidos las parejas en aquel país, se llevaron a sus hijos junto con ellos; de solo emigrar un miembro de la familia pasaron a familias nucleares enteras para juntos mejorar sus condiciones de vida. Algunos migrantes hombres legalizaron sus documentos con las diversas leyes de gobierno estadounidenses. Una vez legalizados sus papeles año con año comenzaron a retornar en la comunidad para presenciar la fiesta patronal en honor a Santiago Apóstol a quien agradecen les provea de salud y trabajo en el otro lado.¹⁶⁸ Hay una movilidad constante de los migrantes. En ese proceso transitorio no sólo incluye personas sino “...cosas materiales, simbólicas y de identidad -como documentos importantes o equipajes culturales.”¹⁶⁹ Las mujeres en su retorno, ya sea hacia su lugar de origen o a Estados Unidos, guardan en sus maletas la indumentaria tradicional, porque se las encargaron, o para las fiestas que reproducen en el territorio americano.¹⁷⁰ Año tras años los migrantes regresan a su pueblo natal, además de disfrutar los días de la fiesta, reafirman su identidad con actos diversos como el adquirir un cargo o en el caso de las mujeres se previenen con el conjunto indumentario que usarán para los días de las fiestas patronales.

Luego del éxodo masivo en el caso femenino cambiaron las ideologías de las mujeres p’urhépechas al regresar a su pueblo, así como su comportamiento y la manera de vestirse. Hay quienes hicieron a un lado por completo la indumentaria tradicional y hay mujeres que

¹⁶⁸ Este dato proviene de la observación desde mi comunidad, año con año se escuchaba y se sigue escuchando que el número de mujeres migrantes han aumentado y retornan cada año para en la fiesta patronal de Santiago Apóstol.

¹⁶⁹ Leco Tomás, Casimiro, “La diáspora transnacional...”, p.61.

¹⁷⁰ Mi abuela, desde que comenzó a emigrar a Estados Unidos lleva y trae consigo nuevamente los ajueres de la vestimenta, ya que durante la temporada que están en el país norte, éstos se necesitan para las fiestas que realizan, para una boda, bautismo, primera comunión, etc. o para regalarle a sus nueras, hijas, nietas, o algún otro familiar cercano que no tiene sus papeles legalizados o simplemente no pudo retornar en la comunidad en ese año. Así que mi abuela no se va a Estados Unidos, ni se regresan sin su indumentaria.

sustituyeron una de las prendas como es el *wanengo* por blusas que surgen de acuerdo con las tendencias de la moda occidental de telas contemporáneas y modelos a fines.

Las mujeres purépechas y no purépechas que entrevisté y les pregunté mi inquietud hacia el abandono de la indumentaria de uso diario me respondieron justificando su razón, en lo personal creo que es un motivo aceptable incluyéndome dentro de las que han dejado de usarlo.

Iris Calderón Téllez: *¿Cha antis noteru jukaj'kia sirit'akwa?* (¿Usted por qué ya no usa la indumentaria tradicional?).

María de los Ángeles Téllez Tapia: *Jimpoka jukaparhaska para is xukunt'ani pawani pawani ka para isĩ xukunt'ani isiski turhisüicha no xáni kanekwa tumini wétarhsinti.* (Porque sale caro vestirse así día con día y para vestirse como los mestizos no se necesita tanto dinero).¹⁷¹

A todas las mujeres p'urhépechas que entrevisté les hacía esta misma interrogante, quienes coincidieron en la respuesta, unas fueron más cortantes al decir que el motivo es porque la indumentaria tradicional cuesta mucho dinero.

Otra razón de la sustitución del atavío a la usanza tradicional es por comodidad. En una entrevista con Ireri Huacuz, quien es una académica originaria de la comunidad de Santa Fe de la Laguna y caracterizada por su labor como gestora cultural me comentó lo siguiente: “...hablando de esto de por qué en la ciudad ya no utilizamos nuestra ropa tradicional, a veces pienso que también, ehh... En algún momento es una ropa que está hecha para la vida y los roles que se desempeñan en la comunidad no para la ciudad porque aquí la vida es distinta. Las pocas veces que yo he venido vestida así en la ciudad, pues es incómodo subirse en los camiones ehhh... o tanto tiempo en trabajo de oficina tienes que estar sentada

¹⁷¹ Información obtenida por la artesana María de los Ángeles Téllez Tapia en Santiago Azajo el 21 de septiembre del 2017.

y con la faja apretada es algo incómodo a diferencia del pueblo donde estás caminando, estás haciendo muchas actividades y no da con la actividad que realizamos aquí...”¹⁷²

Comparto la opinión de Ileri Huacuz y con las mujeres de mi comunidad, pues salir de nuestros pueblos implica usar ropa de mayor ligereza y cómoda para poder desempeñar los roles como el asistir a la universidad como muchos jóvenes lo hacemos, sin que ello signifique un rechazo u olvido por nuestra vestimenta, otra razón son los altos costos que implica vestir de esa manera todos los días.

Otro impacto de la migración -como menciono en líneas anteriores- es en relación con la sustitución del *wanengo* con el conjunto y usar en su lugar una blusa de la moda occidental. Me causó inquietud una fotografía en la red social Facebook, la cual fue tomada por Ileri Huacuz. Esa imagen es focalizada hacia un grupo de adolescentes mujeres en uno de los días de la fiesta patronal en Santiago Azajo, quienes aparecen de espaldas y no se perciben sus rostros. El punto fue que causó inquietud en los usuarios de la red social quienes no se cohibieron en aportar sus comentarios respecto a la manera de vestir de las jovencitas que aparecen en la foto. Entre los comentarios destacan en el color del cabello como una similitud al estilo californiano; otro aspecto es el uso de telas sintéticas y sobre todo llamaron la atención las blusas no tradicionales en lo más mínimo. Uno de los comentarios indica en que en Santiago Azajo no es común acompañar la vestimenta con un *wanengo*, a excepción de las cargueras; y otro emite en que es posible que por la influencia de la migración las mujeres se les haga fácil sustituir la blusa tradicional por una de tela sintética de la moda actual porque los *wanengos* son más caros.¹⁷³

¹⁷² Entrevista de Iris Calderón Téllez a Ileri Huacuz en Morelia, Mich., el 28 de mayo del 2018.

¹⁷³ Elizabeth Pérez: “No se angustien tanto, desde que me acuerdo en Azajo casi no usan guanengos, solo las cargueras...”; Javier Mellápeti Cuiriz: “Una de las posibles razones, desde luego sin el propósito de justificar, puede ser la cuestión de la migración hacia Estados Unidos, ya que en Azajo es mucha la gente que regresa de la Unión Americana para la fiesta patronal y es posible que las “modas” vengan precisamente imitados desde allí del otro lado.” <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152280547153301&set=a.10150287709173301&type=3&theater> [Consultado el 15 de julio del 2018]



Fotografía de Ileri Hucuz Dimas. Muchachas de Santiago Azajo ataviadas con su indumentaria tradicional el marco de la fiesta patronal.¹⁷⁴

Algo de razón tiene los comentarios. Una en que la migración tiene su repercusión en el uso de las blusas en esta comunidad; otra en que no es común el uso de esta prenda por las mujeres de Azajo y son las cargueras quienes se engalana con esta prenda o una minoría de mujeres más conservadoras en su tradición; y finalmente porque su precio es elevado ya que ronda entre \$900.00 a \$1,300.00 pesos o incluso más. Por estas razones y debido a la migración muchas mujeres sobre todo las que conservan la manera tradicional de ataviarse usan camisas de marcas Aeropostale, Hollister y Abercrombie & Fitch, pues no es posible tener una diversidad de *wanengos* para uso diario.

¹⁷⁴ Extraída de la cuenta de su Facebook <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152280547153301&set=a.10150287709173301.331433.598778300&type=3&theater> [15 de julio del 2018].

Se ha logrado percibir el impacto de la migración como fenómeno de cambio en la indumentaria tradicional y sigue influyendo en la época actual, pero no se sabe hasta dónde llegará o como lo manejarán las generaciones del momento. En el siguiente apartado analizo los materiales utilizados para la confección de las prendas de 1970 a 1990.

La indumentaria de 1970 al 1990

En este apartado haré un recuento de los materiales utilizados para la elaboración de las prendas abarcando un periodo de veinte años, da inicio en el año de 1970 hasta 1990. Fue un periodo de dos décadas de estabilidad en la indumentaria, es decir, los cambios materiales insertados no se percibieron en gran medida, a comparación de tiempos recientes.

Se puede hablar de una vestimenta tradicional casi estándar. Los materiales empleados se presentan en el siguiente cuadro. En él se mencionan las seis prendas y el tipo de material para su elaboración, así como los colores que las han caracterizado.

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (1970 a 1990)

Prendas	Materiales/Colores
Rollo (<i>encima</i>)	Batanada/rojo, negro y verde
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Terciopelo/azul, negro, rojo, verde, amarillo, azul marino y encaje para los
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	De bolita, de algodón/blanco, negro, gris o café
Enagua (<i>tach'ukwa</i>)	De manta o popelina/blanco
Blusa (<i>wanenku</i>)	Satín/blanco, azul, rosa, verde, amarillo, etc. y encaje para los ornatos

Fajas (<i>jónkorhekwa</i>)	De técnica de urdimbre/merino o algodón
------------------------------	---

Las medidas de las prendas de la vestimenta tradicional diferían de acuerdo con la ocasión, las mujeres no usaban un conjunto elegante al tratarse de un día común, en cambio en un día festivo, una celebración, una fiesta, en fin, tratándose de una ocasión especial, el atuendo lógicamente se veía diferente presentando de adornos.

Durante estas dos décadas, se registraron los primeros movimientos masivos de la migración internacional -como ya se explicó en el apartado correspondiente-. La gente seguía enfrentando condiciones adversas de vida, por lo que la ropa se veía más sencilla, la ropa quedaba en un segundo plano. Las unidades domésticas se conformaban por las familias extensas y cada pareja procreaban entre ocho y 15 hijos, de esa manera explican se dificultaba vestir a tantos hijos, sobre todo a las mujeres, para quienes las prendas tradicionales por más sencillas que sean, desde siempre han sido muy costosas. En el caso de las mujeres, cada año, al acercarse la fiesta patronal de Santiago Apóstol, se les compraba el textil y mandaban a hacer su conjunto indumentario para estrenarlo el día grande la *kw'ínckikwa*. Enseguida se guardaba para engalanarlo nuevamente el día de las ánimas el primero y dos de noviembre (*animecheeri o kets'itakwa*); posteriormente el día de Santa Cecilia; el día del *Takare*¹⁷⁵ y Año Nuevo; Semana Santa; San Juan hasta culminar con las celebraciones litúrgicas durante un año, pero tomando como eje la fiesta del 25 de julio y esperar a que se aproximara la celebración patronal para que los papás les compraran a las hijas su nuevo estreno.

Durante largo tiempo, las prendas eran confeccionadas por las mismas costureras de la comunidad, había quienes se dedicaban a hacer fajas, quienes cortaban y confeccionaban los textiles para las blusas o *wanengos* y los demás elementos.

María de los Ángeles Téllez Tapia: *Jucha yóntki nompeni xáni wáni xukuparhakwa kámani, iska cha yáasi, yámentu kw'íripu ma wéxurhini erokorhsirampti puro kw'ínchikweri para jimpani úrkorheni. Útasi wanekwa kw'íripu no*

¹⁷⁵ Se denomina *takare* a la paja que se utiliza para el nacimiento de Jesús el 25 de diciembre.

*jukanhantsĩrampti jimpani ampe jimpoka tsa no antakutsĩrampka ka tate juchari jukari anchikorsĩrampti kanekwa para juchantsĩni xukutant'ani, ya norte nirampti ka junkwani ka jukskani tsĩri ka nirani tate k'eri jinkoni tsĩreri ampe piani ka mĩnderu ixu atarantani jucha jimposĩni memechani jatsimpka para t'ireni.*¹⁷⁶

(Nosotros antes no teníamos tanta ropa, como ustedes ahora, toda la gente esperaba un año a que llegara la fiesta para mandar a hacer ropa nueva. Todavía mucha gente no se ponía ropa nueva porque no les alcanzaba y mi papá trabajaba muy duro para vestirnos a nosotros, ya iba al Norte, regresaba y sembraba maíz e iba con el abuelo a comprar harina de trigo para otra vez revenderlo aquí, nosotros por eso siempre teníamos qué comer).

Las condiciones de vida en las décadas de los setenta, ochenta hasta los noventa del siglo XX era muy precaria en Santiago Azajo. La migración era una esperanza y una opción para resolver las condiciones de vida de los habitantes, no para ostentar ante los demás.



¹⁷⁶ Información proporcionada de Iris Calderón Téllez a la Señora María de los Ángeles Téllez Tapia durante la entrevista en Santiago Azajo el 28 de septiembre del 2017.

Fotografía de Consuelo Tapia Tzintzún de 1969. Es una vestimenta de uso diario en Santiago Azajo, Mich. La señora Micaela Tzintzún viste un mandil (*tatsunarhikwa*) de color verde de satín, con dos líneas de encaje blanco en la parte inferior de manera horizontal, el rollo de color rosa en tono bajo, un saco de satín blanco y otra debajo de ella (*tánhekwa*) y los aretes de media luna.

En la imagen presentada anteriormente se han mostrado los materiales utilizados en las prendas durante dos décadas, esto no quiere decir, lo cual no significa que los que se usaban se en esta época se desecharan por completo, y que siguieron formando parte de su vestimenta, pero al salir nuevos materiales algunos se adoptaron. En el siguiente apartado se habla de la continuación de la evolución de la indumentaria tradicional durante las siguientes dos décadas, la última parte del siglo XX y la primera década de la nueva centuria.

La indumentaria de 1991 al 2010

Entrada la década de 1990 la comunidad de Santiago Azajo cambió su manera de vivir como resultado de la migración hacia el norte. Un número considerable de los lugareños se convirtieron en “coyotes”,¹⁷⁷ lo cual se convirtió en un oficio de los hombres. Santiago Apóstol es considerado el santo de los migrantes, año con año acuden al pueblo infinidad de turistas nacionales mayormente y de las localidades circundantes para pedir favores por sus familiares que se encuentran en Estados Unidos o a los interesados en ir “al otro lado”.

Las nuevas generaciones optaron por alejarse de su terruño, dejando de lado la preparación académica y seguir el sueño americano para mantener a sus familias. A partir de los inicios de la década de los noventa más de la mitad de los pobladores emigraron hacia Estados Unidos estableciéndose principalmente en las ciudades de Carolina del Norte: Charlotte, en la capital de estado Raleigh, Greensboro, Ashboro, Westom Salem, Siler City; en el estado de Texas y Tennessee. En los estados americanos conformaron nuevos centros de poblamiento personas provenientes de esta comunidad, ubicándose allá familias completas,

¹⁷⁷ Son personas que se dedican a llevar gente a Estados Unidos ya sea legal o legalmente. También son conocidos como polleros.

las cuales reproducen las fiestas y costumbres comunitarias como la fiesta patronal, los rituales de compadrazgo y el uso de la lengua, aunque en menor medida.

Desde entonces, se ha notado una transformación de la vestimenta de manera gradual, las pocas mujeres migrantes sustituyeron sus ajuares tradicionales por los jeans, tenis y chamarras. Con las niñas ocurrió lo mismo, siendo nuevas generaciones las vestían a la moda occidental. La generación de los noventa dejó por completo la vestimenta de uso diario, se marcó una huella diferente desviándose de lo tradicional.

Los materiales que preponderaban fueron la batanada, el panamá y el rallado para el rollo, este último daba las formas del cuadrado al momento de formar los pliegues; las blusas no sufrieron transformaciones considerables; pero sí los delantales, los ornamentos de éstos fueron más minuciosos y con mayores detalles, en primera instancia el textil fue sustituido. Fueron los inicios del uso del textil mallorca o mascota en colores rojo, café y verde bordado en punto de cruz de hilo marca “Anchor” blanco y amarillo, con dibujos plasmados de flores y animales, muchos de los cuales tenían un nombre y su significado.

Los recursos económicos provenientes de la migración provocaron un aumento en el lujo y la ostentación en la indumentaria de uso para ocasiones especiales. El reflejo del fenómeno impactó a las nuevas generaciones de mujeres.

A inicios del nuevo siglo en el año 2000 la transformación del traje fue más acelerada. Surgieron textiles más novedosos para la hechura del rollo, el denominado focuro, que da un aspecto floreado, el textil piel de manzana (*pitsipiti*) de una gran variedad de colores; las fajas fueron las mismas hasta el año 2008, poco después estas se caracterizaron por sus ornamentos de chaquira provenientes de Santa Fe de la Laguna, quienes a su vez introdujeron las fajas de chaquira adquiridas en el Estado de Guerrero y tiempo después comenzaron a confeccionar prendas con de este material, así como también el *wanengo*.¹⁷⁸

Los delantales del textil mallorca o mascota, al parecer fueron los favoritos desde los noventas. El hilo “Anchor” e “Iris” fue el preferido para bordar y formar los dibujos en el textil por su calidad duradera al no decolorarse. A finales del 2009, los colores de la prenda se diversificaron en rosa, morado, guinda, verde, azul, es decir, de cuánta tonalidad se

¹⁷⁸ Información proporcionada por Ileri Huacuz en la entrevista en Morelia, Mich., el 28 de mayo del 2018.

podiera encontrar el hilo, pero sin combinaciones de dos o más colores, además eran hilos matizados por lo que el trabajo de la artesana se dificultaba más al tener que cortar los pedazos donde se rebajaba el tono matizado o viceversa.

La enagua, a diferencia de años anteriores comenzó a diversificarse en sus ornamentos y colores. De ser indiscutiblemente blanco en el pasado pasó a conformarse de colores vivos como verde, azul, rosa, morado, rojo, naranja, y cuanto color estuviera disponibles y combinara con el rollo o alguna otra prenda del conjunto y en muy pocos casos con un brocado en el borde inferior.

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (1900 a 2011)

Prenda	Material/Color
Wanengo o blusa	Popelina, satín, manta, cuadrillé/blanco (variedad de colores en las blusas)
Enagua (<i>tach'ukwa</i>)	Manta/blanco,
Faja (<i>jónkorhekwa</i>)	Merino y algodón (técnica de urdimbre) /variedad de colores
Rollo (<i>encima</i>)	Piel de manzana (<i>pistsipiti</i>), focuro, escocés (rayado)/variedad de colores
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Mallorca o mascota, hilo anchor o iris/amarillo y blanco y después una variedad de colores
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	Algodón, de bolita, acrilán, artisela/blanco, negro, gris, café y variedad de colores de artisela

Analizado este otro periodo que comprende de los veinte años sobre los que los últimos años más se gestaron cambios muy significativos en los ornamentos de las prendas.

La indumentaria de 2011 al 2017

En los últimos seis años la vestimenta materializada ha sufrido cambios veloces evidentes y perceptibles a simple vista.

Un suceso importante trascendió en el campo de materia textil. Escaseó la tela mallorca o mascota que se empleaba para los bordados de delantales en punto de cruz. Los colores favoritos de las mujeres de esta tela eran guinda, verde, azul y el blanco. Un señor proveniente de Cherán era el que abastecía a las artesanas de la comunidad con esta materia prima. Paulatinamente los colores fueron escaseando hasta llegar al punto de agotarse por completo en sus múltiples tonalidades. Las mujeres decían “¿cómo vamos a dejar de hacer delantales? *¿ampeksis ú?* (¿Qué vamos a hacer?)” la preocupación era significativa.

La solución fue el uso del cuadrillé, éste constituía las características similares a los puntos de la tela mallorca o mascota, al momento no existía otro material para seguir confeccionando los delantales. Los colores blanco, beige y negro fueron de los primeros en utilizarse y posteriormente los demás. La hilaza “Anchor” e “Iris” se siguieron empleando en los bordados en el cuadrillé, sin embargo, por la delgadez del hilo, este no rellenaba los cuadros del cuadrillé; por ese motivo se optó por el estambre, pero de doble hebra para lograr un bordado perfecto, de este último sí existe una amplia gama de colores. Al tener esa facilidad de apertura de tonalidades, los delantales ocuparon múltiples colores,¹⁷⁹ según la creatividad de las artesanas y la petición del gusto personal de los compradores. La escasez de la tela mallorca marcó una crisis en la indumentaria, pero el ingenio de las artesanas no se detuvo. Lo que nunca se ha perdido son los grabados de dibujos en los bordados, siempre han sido las flores o en estos últimos años imágenes religiosas como Santiago

¹⁷⁹ Entre más colores se usen para el bordado ya sea de un delantal, de un *wanengo* o de una faja -que es a lo que me dedico- mayor complejidad se presenta para realizar el trabajo porque la combinación de los mismos se dificulta, y para ello es necesaria mucha paciencia y creatividad.

Apóstol, la Virgen de Guadalupe, San Judas Tadeo, la Virgen de la Salud, entre otras imágenes religiosas.¹⁸⁰

En el año 2012, alrededor del borde del delantal comenzaron a confeccionarse con la técnica del crochete o el “gancho” los motivos son flores hechos en hilo “Omega” o estambre “Cristal”.

Los *wanengos* se retomaron entre las mujeres de diferentes edades; adolescentes y adultas e incluso niñas, aún no ejerciendo ningún cargo comunitario. Es posible decir respecto al uso del *wanengo* que otra vez están de moda y regresaron con nuevos diseños, materiales y confecciones, es decir, se resignificaron en cuestiones materiales para seguir manteniendo la tradición. A partir del año 2011 es común el uso del *wanengo* de chaquira; de flores de listones con pedrería adquiridas en mercerías como la Parisina o Modatelas y son bordados en punto de cruz. Los *wanengos* con las características anteriores provienen de los pueblos del lago, como San Andrés Tziróndaro y Santa Fe de la Laguna.

Las fajas (*jónkorhekweecha*) que se utilizan eran dos, una para sujetar la *tach'ukwa* y la otra para la *encima*. Desde el 2009 se empezaron a utilizar las fajas llamadas *táts'itakwa* de chaquira, de listón y lentejuelas y el 2017 las fajas bordadas, éstas son para ocasiones especiales con un conjunto para engalanar.

Los rebozos que se usan en los años recientes y de los que las mujeres tienen el gusto de lucir son los famosos rebozos de Turícuaro caracterizados por las rayas, los de acrílán y artisela en una amplia gama de colores sobre todo para ocasiones espaciales; los de bolita y algodón están quedando en el olvido, sin embargo, para uso diario algunas mujeres los siguen usando. Y la enagua ha sido siempre del mismo textil, lo único que difiere son los colores.

¹⁸⁰ Hay como artesana casos en que algunas mujeres utilizan en su bordado la imagen de Jesús Malverde, pero este tipo de dibujos simplemente no son acogidos por la colectividad, por lo que no se pueden considerar como tradicionales. Lo mismo sucede con las princesas de Walt Disney, comúnmente son confeccionadas por las mamás para sus niñas, pero nunca para una adolescente o señora, por ende, no quedan en la tradición.

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (2011 a 2017)

Prenda	Material/Color
Wanengo o blusa	Chaquira, listón, lentejuelas, bordados/blanco, ver, rojo, negro, morado, rosa, azul, amarillo,naranja/blusas straple
Enagua (<i>tách'ukwa</i>)	Manta/blanco, verde, rosa, rojo, amarillo, azul, negro, naranja
Faja (<i>jónkorhekwa</i>)	Merino de técnica de urdimbre, chaquira, lentejuela, listón, bordado/combinaciones de amarillo, azul, rojo, rosa, verde, negro, naranja
Rollo (<i>encima</i>)	Batanada, panamá, organza (lentejuela), floreada, adiamantado, focuro, tergal/ de una gran variedad de colores
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Mallorca o mascota, cuadrillé/hilos “Anchor” e “Iris” de una infinidad de colores y estambre
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	De seda, acrilán, jaspeado, algodón, artisela/ variedad de colores

Al abordar el tema de la transformación de la vestimenta tradicional durante un periodo de 47 años, es posible darse cuenta de las variedades en el ropaje tradicional. Enseguida, argumento sobre este fenómeno.

Argumentos sobre la variación de la indumentaria tradicional

Al inicio de este capítulo argumenté e insistí en el grado de desarrollo desigual de cada una de las comunidades p'urhépechas porque con base en las condiciones socioculturales y económicas de cada comunidad se genera una diversidad en la indumentaria tradicional. Considero que en ninguna de las comunidades existe un traje totalmente igual al de su pueblo vecino, o de otra región p'urhépecha, siempre hay un detalle, aunque sea mínimo que caracteriza a los habitantes de una localidad. A simple vista puede no ser perceptible, o para los *turhisí* puede no llamar la atención ni darse cuenta y en cierto punto algunos trajes les parecerán iguales, sin embargo, para los p'urhépechas (algunos hombres también se dan cuenta) sobre todo para las mujeres, los detalles en las prendas tradicionales son el punto focal para distinguir inmediatamente la procedencia de una mujer p'urhépecha.

En la comunidad de Santa Fe de la Laguna, la altura del rollo se usa debajo de los tobillos;¹⁸¹ el delantal es de la misma medida que el rollo de la cintura hacia abajo, pero los dibujos de los delantales inician en la parte media del textil hacia abajo. Asimismo, en San Andrés Tziróndaro, el traje es parecido, la diferencia entre estas dos comunidades de la zona del lago radica en el tamaño del dibujo del delantal y los diseños de los rollos o confecciones. Mientras que en Santa Fe los dibujos bordados son pequeños, en San Andrés se abarca la mayor parte del textil y el rollo en la primera localidad no lleva adornos o diseños, en el segundo caso, sí los lleva a la altura de la prenda es la misma al igual que el textil.

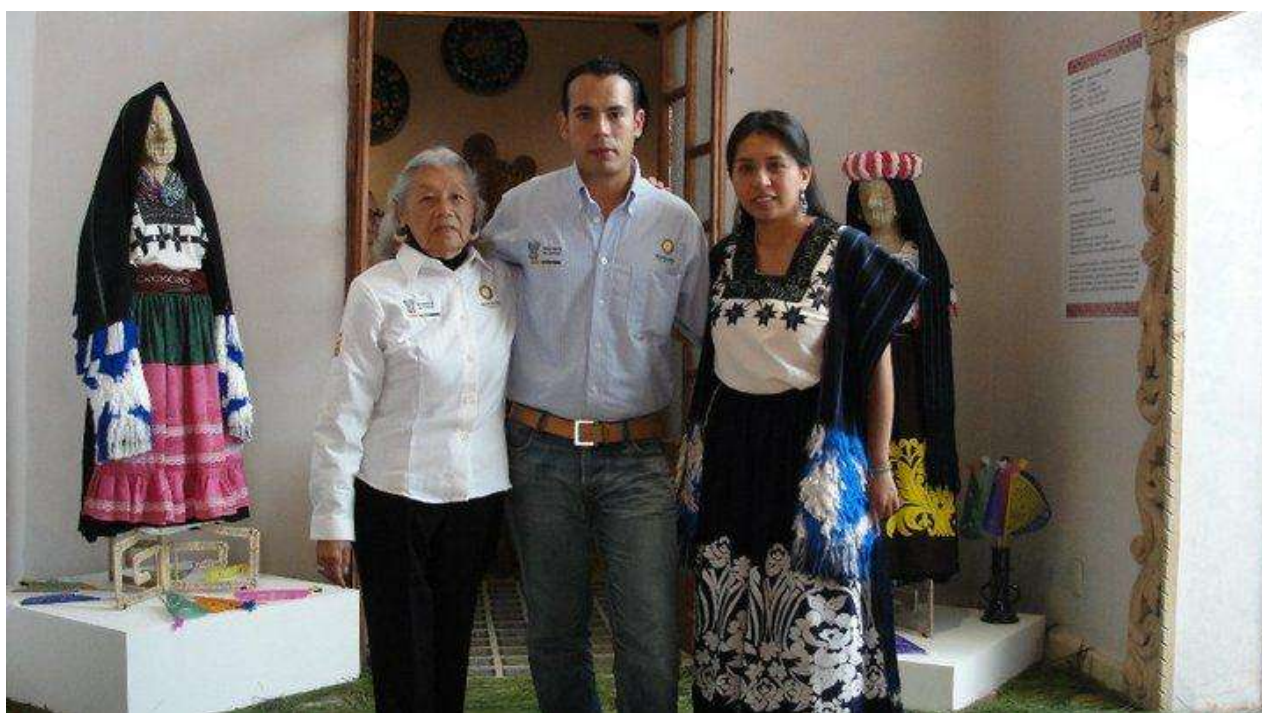
Otro ejemplo es la indumentaria de las mujeres de San Pedro Zipiajo y Santiago Azajo, ambas pertenecientes a la cabecera municipal de Coeneo, Mich., de la región Ciénega. Los textiles empleados en la hechura del rollo y los delantales son los mismos, los delantales en los últimos seis años son característicos por la combinación de dos o más colores en el bordado. La altura del rollo es el mismo, de 70 a 75 cm. dependiendo de la altura de la

¹⁸¹ En una entrevista de Iris Calderón Téllez con Ireri Huacuz el 28 de mayo del 2018, quien es originaria de Santa Fe de la Laguna, pero contrajo matrimonio con un joven de Janitzio, comentó que en la isla los rollos son más cortos, arriba del tobillo, posiblemente por las características de la comunidad que es subida y bajada, mientras que en Santa Fe el suelo es plano y no estorba la altura del rollo.

persona, pero siempre arriba del tobillo. La diferencia se manifiesta en los adornos de los rollos (flores, diseños de zig zag, entre otros.) y el tamaño del bordado en el delantal (no en todos, pero sí en la mayoría, son dibujos pequeños); ya que los delantales de Santiago Azajo están cubiertos casi totalmente de bordado y los de Zipiajo no.¹⁸²

La lista de las comparaciones de la indumentaria tradicional podría continuar indefinidamente, pues son varias las comunidades y las prendas, solamente hice la comparación de los ajuares más visibles, pues sería otro estudio hacer una comparación por cada prenda y por cada comunidad.

Existe también influencia en cuanto a la venta de las prendas entre los diferentes poblados de las regiones p'urhépechas, pero no falta la prenda en la que se imprima el sello que demarca la identidad local.



¹⁸² Este argumento lo sustentó de la observación diaria como parte de la cultura p'urhépecha, así de la experiencia como artesana y en las fiestas patronales de cada comunidad o en la visita de cualquier localidad en días normales.

Es la indumentaria tradicional de Santa Fe de la Laguna, se puede percibir las características del delantal y otras prendas.¹⁸³



En la imagen se percibe Aurora Jacinto de San Andrés ataviada con su indumentaria tradicional, en la cual se percibe la característica del bordado.¹⁸⁴

¹⁸³ Fotografía de Ileri Huacuz Dimas del 2010. Extraída de su página de Facebook <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=460565668300&set=pb.598778300.-2207520000.1539204333.&type=3&theater> [9 de octubre del 2018].

¹⁸⁴ Fotografía de Aurora Jacinto del 2018, extraída de cuenta de Facebook <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1026926834136951&set=pb.100004589328691.-2207520000.1539204797.&type=3&theater> [9 de octubre del 2018].



Fotografía de Iris Calderón Téllez. En la imagen aparece Sorayda Sosa el 22 de julio del 2017 en Santiago Azajo Mich. El delantal abarca la totalidad del cuadrillé, además se percibe la altura del rollo, así como las confecciones de las demás prendas.



Fotografía de Iris Calderón Téllez del 3 de junio del 2018 en Santiago Azajo, Mich. Las candidatas del PRI se ataviaron con el traje tradicional, prestados por mujeres de Zipiajo, Mich. Los delantales de la primera, la tercera y la cuarta de izquierda a derecha son bordados pequeños que abarcan menos de la mitad del textil.

Al principio de este capítulo insistí en que la transformación es un fenómeno presente en todos los aspectos, ya sean socioculturales, económicos, entre otros. Asimismo, las tradiciones son dinámicas, son cambiantes y la vestimenta tradicional es una parte de la tradición. Por diversos factores como se explicó en el desarrollo del texto, la indumentaria de las mujeres ha transitado los cambios conforme a las condiciones socioculturales y económicas y por la misma dinámica social e histórica de las generaciones de cada momento. En un periodo de casi medio siglo (47 años) la vestimenta fue transformada significativamente, lo cual es una demostración del dinamismo de las tradiciones, por muy conservadoras que parezcan, porque las sociedades no están aisladas de la globalización, ni de la influencia de los cambios que ésta ha generado a través del tiempo.

Capítulo III

EL TRAJE TRADICIONAL EN LAS DIFERENTES OCASIONES Y ESPACIOS DE LA VIDA DE LA MUJER P'URHÉPECHA

Para comenzar este capítulo, es preciso aclarar algunas cuestiones en torno a la fiesta tradicional y las ceremonias. Para ello, me baso en el estudio de Lorena Ojeda Dávila *Fiestas y ceremonias tradicionales purhépecha*.¹⁸⁵

Las diferencias entre fiesta y ceremonia residen en el grado de solemnidad que conlleva cada ocasión. El grado de recogimiento de cada una de las acciones culturales aquí tratadas. Ambas se acentúan por el término tradicional por su transferencia de generación en generación, por sus actores sociales (abuelos, padres, hijos, nietos, etc.) quienes actúan conforme a las etapas de la vida de un ser humano.

En el caso de la fiesta, la situación es un tanto de algarabía entre los p'urhépechas, un acontecimiento especial celebrado no de manera tan formal, pero donde se sigue un protocolo social no escrito y resguardado en la memoria y llevados a la práctica por los que en algún momento fueron observadores, depositarios y receptores de las tradiciones y que no están libre de reinterpretaciones por los actantes del momento por la dinámica social de las generaciones y las condiciones de vida, pero que son sustentadas y aceptadas colectivamente. “En las comunidades indígenas la fiesta ha sido conceptualizado como un momento explosivo de la vida comunitaria, a través del cual se manifiestan las múltiples relaciones y determinaciones que la conforman y le dan sustento y que se expresan mediante la algarabía popular.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales p'urhépecha*, Morelia, Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2006.

¹⁸⁶ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales*, p. 69.

Por su parte, la ceremonia es un acto celebrado con más seriedad, pues en el momento de su realización, el formalismo es un elemento imprescindible entre los sujetos sociales, por ejemplo, el hecho de hacerse compadres en un acto de Primera Comunión, Confirmación o Bautismo, tanto los padres como los padrinos resguardan seriedad en el momento para formalizar la ceremonia. Así como todas las fiestas "... suponen un carácter festivo, hay otros eventos conmemorativos como la Cuaresma, Semana Santa y Noche de Muertos que se designan únicamente como ceremonias tradicionales (no como fiestas) por ser conmemoraciones luctuosas e implicar una actitud de recogimiento y respeto por parte de los miembros de la comunidad.¹⁸⁷ Mientras que las primeras se celebran con gran alegría en la otra se maneja el acto protocolario de manera más discreta. Estas son las diferencias entre una fiesta y una ceremonia tradicional en la vida cultural de los purépechas.

En cada comunidad las fiestas y las ceremonias tienen un grado de diferencia significativo y para conocerlas dice Agustín Jacinto Zavala "... la tradición normalmente no se aprende por el estudio de los libros sino mediante la socialización, viene a ser parte de nuestro sentido común".¹⁸⁸ Los pueblos p'urhépechas se caracterizan por sus expresiones culturales como son las fiestas y "...para llegar a entender la cultura de un pueblo es necesario conocer a fondo su tradición. Sin este conocimiento, no podemos aspirar a profundizar en nuestra propia manera de existencia histórico-social ni la de otros pueblos de la tierra...".¹⁸⁹

Los momentos significativos y únicos de la vida de los seres humanos requieren de días de preparación y planeación, la *kw'ínckikwa* es el alma del grupo étnico, es una forma de proyectar la identidad. Dentro de la fiesta existen una inmensidad de elementos fácilmente perceptibles y otras no a simple vista para el ojo externo -como dice Lorena Ojeda-, todo lo que acontece antes y durante la fiesta en el espacio requiere de atención especial, de mucha cautela para descifrar los códigos culturales. Todo lo que acontece tiene una razón de ser y los p'urhépechas conocen muy bien su entorno por la experiencia vivencial como miembros de la cultura p'urhépecha, dentro de la familia y de la sociedad.

¹⁸⁷ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales...*, p. 69.

¹⁸⁸ Jacinto Zavala, Agustín, "La estructura de la fiesta" en Herón Pérez Martínez, *México en fiesta*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, pp. 73-104, p. 73

¹⁸⁹ Jacinto Zavala, Agustín, "La estructura de la..." p. 77.

Las fiestas p'urhépechas son el claro ejemplo de la apropiación y adaptabilidad cultural, son un sincretismo de las prácticas ceremoniales ancestrales paganas con las prácticas extranjeras e impuestas por los conquistadores "... las tradiciones de los pueblos nativos no desaparecieron después del embate conquistador; se transformaron, tomaron algunos elementos de las culturas con las que se enfrentaron, se identificaron con ellos, los hicieron suyos -se los apropiaron- se acoplaron a su nueva realidad y los mantuvieron, y siguen manteniendo y readaptando, como parte intrínseca de su existencia..."¹⁹⁰ es decir, marcaron las apropiaciones culturales externas como símbolo de identidad. Efectivamente, el pueblo p'urhépecha ha sabido manejar correctamente el mecanismo del control cultural a través de la *mínkorhekwa* (apropiación), no echaron en saco roto las tradiciones y costumbres impuestos por la cultura europea, al contrario, lograron un grado de fusión extraordinaria a las que los purépechas actuales digna y orgullosamente presumen como parte viva de su cultura. Dichas apropiaciones son resguardadas con mucho celo.

Guillermo Bonfil dice que por control cultural "entiende el sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales."¹⁹¹ Los elementos culturales¹⁹² que al principio fueron impuestos, los indígenas de la Nueva España tuvieron la capacidad de apropiárselos, reinterpretarlas, producirlas y reproducirlas. Este proceso fue un control cultural. En este sentido las fiestas se vinculan íntimamente con la cultura, mientras haya cultura hay identidad y mientras hay identidad hay una cultura y por ende una tradición.

Sucedió lo mismo con la indumentaria, pero más que un sincretismo en este caso fue una apropiación (*mínkorhekwa*), la mayoría de los ajueres impuestos por los españoles fueron insertados de manera obligatoria entre los habitantes del grupo p'urhépecha durante la conquista -como se relató en el primer capítulo del presente trabajo-, en el que los purépechas de acuerdo con sus condiciones de vida los adaptaron al uso pretendido a cada una de las prendas de la indumentaria tradicional, al igual que los nombres.

¹⁹⁰ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales...*, p. 18.

¹⁹¹ Bonfil Batalla, Guillermo, "La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos", México, Estudios sobre las culturas contemporáneas, vol. IV, núm. 12, 1991, p. 172; y en Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Ed. Alianza, 2a Ed., 1992, p. 49.

¹⁹² Por elementos culturales se entienden los recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social" en Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra...*, p. 50.

La identidad se mide de diferentes maneras. Para los *turhisí* la identidad general de los purépechas son las fiestas, la lengua, la vida comunitaria, la forma de vida del grupo y la vestimenta, es decir, aquellos elementos perceptibles a simple vista. Para los p'urhépechas la identidad local se rige por cánones más minuciosos como el comportamiento, los pequeños detalles de la vestimenta tradicional, el acento de la lengua materna, la forma de realizar una fiesta, el rol que juegan los integrantes en un espacio festivo, entre otros aspectos. Por ello, sostengo que la indumentaria tradicional es una proyección de la identidad de la mujer purépecha. En diversas entrevistas esta afirmación se sustenta, un ejemplo de ello es la siguiente:

Iris Calderón Téllez: “Cuándo usted ve a una mujer purépecha vestida con su indumentaria ¿qué le proyecta?”

Sugey Rodríguez: “En una sola palabra te lo voy a decir, identidad”.¹⁹³

La identidad es una forma en el que el grupo se ve así mismo¹⁹⁴, es la adscripción a un grupo en el que este es aceptado mediante sus actos. En las comunidades purépechas se nota la presencia de la llamada identidad local. El apellido de local se inserta para hacer la diferencia de adscripción de los habitantes de cada poblado, son aquellos elementos diferenciales que hacen a cada comunidad formar su propia identidad dentro de una más general.

Karla Villar dice respecto a la identidad local:

“...consiste en la construcción de las diferencias al interior del grupo étnico purépecha a partir de la pertenencia a una comunidad... se define por las variantes del habla de la lengua, el vestido, las costumbres, modos, comidas, etc. para cualquier purépecha la identidad local es la base para construir su identidad étnica es el referente más inmediato... de adscripción más claramente reconocido”.¹⁹⁵

¹⁹³ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Sugey Rodríguez en Santiago Azajo el 3 de junio del 2018.

¹⁹⁴ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales...*, p. 19.

¹⁹⁵ Villar Morgan, Karla Katihusca, “La kw'inchikwa como tema...”, p. 33 y 34.

El vestido es un elemento importante en una fiesta p'urhépecha especialmente el atuendo de la mujer, de la indumentaria tradicional, es palabras de Amalia Ramírez "...no puede considerarse un aspecto banal... no deja de tener significación".¹⁹⁶ Este constituye una parte trascendental en la vida comunitaria de las p'urhépechas. Los padres de familia se han mostrado interesados en ataviar a sus hijas de acuerdo con las etapas de vida por las que van pasando mientras estén bajo su responsabilidad, desde tiempos remotos esto ha sucedido. Aunque en tiempos actuales la indumentaria de uso diario se ha desvanecido - como he mencionado antes- las *kw'inchikwas* son los momentos perfectos para que las mujeres se engalanen con los mejores atuendos. Las mujeres especialmente de diferentes edades siguen conservando la idea de la importancia de que las nuevas generaciones sigan la tradicional forma de vestirse con el conjunto indumentario porque como dijo una entrevistada *jimpoka Tatá Diosi isĩ upaska ya* (porque dios así lo creó)".¹⁹⁷

Para los trajes para otras ocasiones como se desarrollará más adelante, de acuerdo con los registros que he recabado, no hay trajes especiales de una ocasión festiva o de ceremonia, pero no generalizo, en cada comunidad las costumbres son diferentes, por ello, en las localidades hermanas p'urhépechas, regidas por sus costumbres se encuentran estos cánones. Sin embargo, cabe destacar, en los últimos ocho años la indumentaria se ha destacado por su rescate en ámbitos o fortalecimiento en ceremoniales seglares y católicos, gracias a la iniciativa y las acciones de los encargados de dichos espacios.

La *kw'inchikwa* de cualquier índole es un momento que se aprovecha para lucir los mejores atuendos. La fiesta es el escenario idóneo para que la mujer muestre sus mejores prendas de la indumentaria. Aunque no haya un conjunto indumentario específico para las protagonistas en una fiesta como el de la madrina, abuela, mamá, hermana, hija, ahijada, etc. la calidad del vestido y la forma en que se atavía proyecta el papel que juega cada persona durante la fiesta.

Los padrinos, los ahijados, los papás y familiares más cercanos del protagonista de la fiesta se visten de una manera especial y única, pues su función no pasa desapercibida ante los ojos de los espectadores que son los invitados y acompañantes.

¹⁹⁶ Ramírez Garayzar, Amalia, "*La indumentaria de...*", p. 497.

¹⁹⁷ Entrevista a la Señora Ernestina Felipe en Santiago Azajo el 3 de junio del 2018.

La mujer p'urhépechas se atavía de una manera diferente o única de acuerdo a la ocasión, por ello, en las siguientes páginas desarrollo de algunos momentos importantes, la *tempuchakwa* es uno de esos momentos únicos, en el cual, tiene que vestirse con su indumentaria tradicional.

***Sirit'akwa tempuchakweeri ka kw'inchikweeri*¹⁹⁸(la indumentaria de boda y de fiesta)**

La *tempuchakwa* y la *kw'inchikwa* son dos actos solemnes presentes en la vida comunitaria de los p'urhépechas y se entiende de dos formas que se desarrollarán en los siguientes párrafos. A decir de Karla Villar Morgan "...las fiestas indígenas son rasgos culturales... la organización ceremonial... y también se les puede entender como formas simbólicas si lo que se intenta ver es el sentido y los significados de las prácticas y elementos que constituyen el ceremonial...".¹⁹⁹

La *tempuchakwa* (el casamiento o el matrimonio) es un acto solemne ceremonial, la cual forma parte de la fiesta purépecha, sin embargo, se le da más importancia al acto formal, pues es un compromiso de la vida en pareja de los recién unidos en matrimonio.

En este acto tan importante tiene el papel central la pareja de jóvenes recién casados, por lo regular, como suele ocurrir en las comunidades, la unión se trata de una pareja muy joven desde la perspectiva de los *turhisüicha*. Difiere porque la perspectiva de vida de los purépechas consiste en formar una vida en pareja desde temprana edad; muchos jóvenes se han juntado a vivir a la edad de 12 o 13 años siendo la edad más común entre los 15 y hasta

¹⁹⁸ La *tempuchakwa* en lengua p'urhépecha significa casamiento o matrimonio y la *kw'inchikwa* es fiesta, por lo tanto, *sirit'akwa tempuchakweeri ka kw'inchikweeri* es la indumentaria de boda y de fiesta. La información que proporciono en este apartado no está escrita en ninguna fuente. El sustento se encuentra con base en la vivencia, la observación y la participación en estos espacios en mi comunidad y porque desde niña he estado atenta a las costumbres y tradiciones de la vida p'urhépecha, además en repetidas ocasiones he presenciado las conversaciones de mis mayores sobre estos rituales de paso, son relatos que permanecen en la práctica y memoria de los habitantes de Santiago Azajo, los cuales, se van transmitiendo de una generación tras otra.

¹⁹⁹ Villar Morgan, Karla Katihusca, "La *kw'inchikwa* como tema... p. 28.

los 20 años de edad, después de los 20 se les considera como quedados o se le identifica como *marikwa k'eri* a las mujeres (muchacha grande) y *tumpi k'eri* a los jóvenes (muchacho grande).

En la *tempuchakwa* es común el rapto de la muchacha por parte del joven, pero no es un robo entendido como un delito, sino que se da con el consentimiento de la joven. El joven tiene la obligación de informar a los padres o abuelos en caso de la ausencia de los primeros o a los tíos en su defecto para informar a las autoridades civiles del pueblo y los padres de la joven y proceder a pedir el “perdón”²⁰⁰ por el robo de la muchacha. En ese primer aviso ambas partes sostienen una conversación y determinan si el hecho se va proceder a un asunto acompañado de fiesta y regalos o simplemente entre los familiares para que se enteren los más cercanos (papás, abuelos, tíos, hermanos, sobrinos, primos, etc.), sea cual sea la decisión, lo importante es el acto formal de los jóvenes que han decidido formar una vida en unión libre y el consejo tanto de los padres, de los abuelos y de los padrinos en caso de ser acompañado con una fiesta.

También es entendida la *tempuchakwa* como la unión en matrimonio religioso denominado *misa jukakwa*. Este concepto pide un préstamo del español en la palabra “misa” porque no existe una palabra para definir boda en la lengua p'urhépecha. Cuando la pareja decide dar este paso por lo religioso, es después de la unión libre, ya sea después de un corto tiempo o en muchos casos se prolonga en por diez años o más.

En las dos circunstancias la mujer se viste con las mejores galas (en el primer caso del perdón sólo cuando se hace un acto acompañado de fiesta) de la indumentaria tradicional. En el primer caso, en el acto del perdón, si los padres de ambas partes concuerdan en hacer un evento grande, es decir, que se reúnan las familias del hombre y de la mujer; así como los padrinos de bautismo, confirmación, primera comunión, coronación, etc. estos a su vez llevarán a sus acompañantes familiares y padrinos en caso de aceptar acompañar a sus ahijados (los padrinos).

²⁰⁰ El perdón en las comunidades es aquel acto de aviso por parte del joven hacia los familiares de la muchacha de que estos han decidido formar una vida juntos.

Los padrinos de la joven llegan con regalos en la casa de su ahijada -siendo que ella ya está en casa de su pareja-. Los presentes consisten en ropa como jeans o pantalones de mezclilla, blusas, zapatos, tenis, chamarras y todo lo que los padrinos estén dispuestos a obsequiar, siempre y cuando esté a su alcance económico. Sin embargo, lo que no debe faltar es la indumentaria tradicional con sus seis prendas incluyentes. La agasajada usa la indumentaria obsequiada por sus padrinos, al llegar a la casa de sus padres junto con su pareja y los acompañantes de éste. Durante todo el evento la muchacha está expuesta a los ojos de los invitados, quienes califican y descalifican el atuendo que viste en el momento de la ceremonia. Son las mujeres quienes emiten las críticas, susurrándose una con otra y tapándose el rostro hasta de la nariz hacia abajo para no mostrar las expresiones faciales o para que la de al lado no escuche las opiniones que emiten al respecto. De un modo u otro, las mujeres siempre critican la indumentaria tradicional que se porta, ya sea favorable o desfavorablemente, cabe destacar que no son críticas con la intención de desprestigiar a los padrinos, sino, que es la naturaleza de la mujer p'urhépecha, por eso la preocupación de lucir las mejores confecciones, lo que está de moda y bien hecho.²⁰¹ Además, todas las acompañantes mujeres, también se atavían a la usanza tradicional, debido a que el perdón no es un evento menor. Asimismo, se somete a la crítica el vestido de las madres de la joven pareja.

Par el segundo caso de la *tempuchakwa* (la boda) tiene una duración de tres días, sin contar los preparativos previos, es posible que sumen cinco días. Para este acontecimiento además de la ceremonia religiosa, se hace una ceremonia-ritual bajo los cánones de la cultura p'urhépecha establecidos entre los habitantes de cada localidad, los cuales, se han transmitido y reforzado de generación en generación y reestructurado y enriquecido conforme el transcurrir de los años -más adelante daré los detalles-.

Durante los tres días en el que se realiza la *tempuchakwa* es exponencial la afluencia de los invitados de las tres partes, tanto de todos los padrinos y los invitados del novio y la novia. Durante el tiempo prolongado con el motivo de la fiesta-ceremonia la *marikwa* (se traduce como muchacha, pero en esta ocasión se toma la palabra como novia en la lengua

²⁰¹ En estos espacios, los acompañantes emiten críticas sobre cuál de los padrinos llevó más obsequios a sus ahijados y quién menos, quién le llevó el delantal, la blusa o el *wanengo*, el rebozo, los zapatos, etc. con la que se atavió la joven.

p'urhépecha) luce diferentes conjuntos de gala por cada día de la *kw'inchikweeri tempuchakwa* (de la fiesta de la boda).

El primer tiene da lugar a la ceremonia-ritual designada en p'urhépecha *marikwani petani*.²⁰² Los padrinos de bautismo, de primera comunión, de confirmación, de coronación, de aspectos seculares como padrinos de la graduación de la primaria, de la secundaria, etc. juegan un papel sumamente importante. Sobre todo a los de bautismo les corresponde mayor responsabilidad, ya que se convierten en los segundos padres del ahijado, "... los padrinos adquieren de por vida las obligaciones de padres rituales del ahijado; deben acompañarlos en los momentos más importantes de su vida..."²⁰³ y uno de esos momentos es la boda religiosa.

En la noche previa a la boda, la novia se atavía del traje tradicional con la ayuda de las madrinas, sin importar si la *marikwa* puede o no vestirse por sí misma. Se precisa un cuarto donde se procede para vestir a la novia y quienes tienen el consentimiento para ese momento son únicamente las madrinas y en dado caso algunas de sus acompañantes cercanas. Aquí me parece pertinente señalar, cuando estuve realizando el trabajo de campo pedí la autorización de las novias (fueron dos bodas) para registrar el suceso de cerca y tomar algunas fotografías, en las que me permitieron presenciar la ocasión.

Los pasos para acomodar cada prenda están bien establecidos. Se sigue un protocolo definido para colocar cada uno de los ajuares. En primer lugar, se pone la blusa o el *wanengo*; enseguida se coloca la enagua en la cual debe ir fajada el *wanengo*; posteriormente una faja que más específicamente se denomina *takurhikwa* de merino para sujetar la enagua a la altura del ombligo, debido a que esta es más ancha que las normales y su función es darle forma a la cintura para que las demás fajas se puedan sujetar correctamente; se prosigue con el rollo, sujeta a la misma altura con una faja de merino o algodón menos ancha que la *takurhikwa*, ésta simplemente se nombra *jónkorhekwa*, además se debe cuidar que el rollo y la enagua estén parejos tanto de arriba como de abajo y

²⁰² El término compuesto, en el sentido literal se traduce como sacar a la muchacha, pero el significado de manera directa, pues no es simplemente sacar a la novia un día previo antes de la boda religiosa, implica una ceremonia formal ante los invitados y el permiso ante sus padres y padrinos a petición del novio y los padrinos de velación como sus acompañantes para acometer lo que sigue.

²⁰³ Ojeda Dávila, Lorena, *Fiestas y ceremonias tradicionales...*, p. 53.

sujetarse con fuerza para que éste no se caiga fácilmente. Encima de la faja de merino o algodón se coloca otra faja que sirve solamente para lucirlo con la vestimenta, puede ser de chaquiras, de lentejuela con flores de listones o bordada en punto de cruz, después sigue el delantal bordado en punto de cruz acomodado en la parte delantera del rollo donde queda liso que va de costado a costado hacia adelante emparejándose y no rebasando la parte de atrás del plisado del rollo para que las prendas luzcan, el cual se sujeta con el hilo insertado en el delantal dando una vuelta de los costados hacia delante para hacer un nudo y finalmente el rebozo se coloca de acuerdo a las preferencias personales o a la actividad que se realice. Para lucirl bien un rebozo se hacen dobleces a lo largo de la prenda y se pone sobre los hombros dejando caer las puntas de cada lado hasta la cintura y parte en medio en la parte media de la espalda, la otra es con los mismos doblados de lado a manera de una banda y haciendo un nudo como de corbata y de muchas otras maneras, insisto de acuerdo a la actividad que se esté realizando en el momento.

Explicado los pasos para el acomodo de cada una de las prendas, en situaciones de la *tempuchakwa* es probable que por el número de padrinos que acepten acompañar a su ahijada tenga a su disposición de más de dos a tres prendas de la indumentaria tradicional, aunado al que le regala la mamá a su hija. En las prendas donde es posible ponerse más de una, es decir, una encima de la otra, se permite, como dicen las mujeres p'urhépechas “para no ponerse solo lo que llevó un padrino y no despreciar sus regalos”. Los ajueres se escogen aleatoriamente o combinando las prendas, se toma un regalo de un padrino de bautismo, otra prenda del padrino de confirmación y así sucesivamente. La *marikwas* (novia en este contexto) se ponen el número de rebozos de todos los padrinos, si son tres, por ende, son tres rebozos o si son cuatro, los cuatro; con el delantal sucede lo mismo. Bajo este acontecimiento, me llamó la atención un comentario que hizo una de las madrinas en la pedida de novia en el momento que ataviaban a su ahijada ya que a la anfitriona le colocaron dos delantales, una de ellas dijo lo siguiente:

Celia Tapia (madrina): *tarhataku sánteru anteni delantadu inteka tátseka* (álzale más el delantal que está debajo); otra de las madrinas contestó:

Elena Bautista (madrina): *jauati isi, paraka xarharaaka* (así está bien, para que se vea) ...*jiminchkas arhinti ya*, (allí es donde dicen:) *anti t'u isi wémuta delantadu iska tempuna* (ni que tu dejaras salir los bordes del delantal como la novia).

Me llamó la atención en el sentido de que en esta ocasión por el número de delantales que se le acomoda a la novia es aceptable y que la de abajo sobre salga de los bordes a la que está encima, es decir, no es deseable ni determinante que se coloquen al parejo ya que antes comenté que se alinean las prendas, porque lo interesante es que se perciban todos los delantales al momento cuando la novia sale acompañada de sus madrinas a saludar a los papás a todos sus padrinos, sus familiares cercanos, abuelos, tíos, sobrinos, hermanos y a todos los acompañantes, luciendo las mejores confecciones, hechas por manos de artesanas p'urhépechas con gran esmero y dedicación.²⁰⁴

Finalmente, todos los padrinos del novio junto con los de velación hacen la petición para la boda ante los papás de la novia, los padrinos y los familiares cercanos, tíos, hermanos mayores y abuelos y el *wantari* (el que habla en las ceremonias, se consideran a aquellas personas sabias y conocedoras de la vida en la comunidad) aconseja a los novios cumplir sus obligaciones con sus padrinos de velación en su nueva etapa y guardarles respeto como a sus mismos padres y a los padrinos les pide lo mismo, ambas partes desde ese momento son acreedores de derechos y obligaciones.

El día de la boda, después de la comida y el vals, la novia se cambia el vestido blanco y para el acto del ritual de la llamada botija se atavía nuevamente con el traje tradicional con el conjunto obsequiado por parte de los padrinos de velación y celebrar el matrimonio. Asimismo, el tercer día denominado *xirankwa akunskwa*²⁰⁵ (terminar con lo que se empezó), la mujer se viste con el traje tradicional, pero por sí sola.

²⁰⁴ Comentarios que escuché de las señoras Celia Tapiay Elena Bautista el 3 de agosto del 2017 en Santiago Azajo, Mich. En la *tempuchakwa* quienes fungieron como madrinas de la graduación de primaria y de bautismo respectivamente, de la novia Cecilia Serrato Téllez, en el momento en que vestían a la novia con la indumentaria tradicional.

²⁰⁵ *Xirankwa* significa raíz y la palabra *akunskwa* proviene de comer de la base verbal comer, y el *kwa* sustantivizador; literalmente se traduce como comer la raíz o lo que quedó de la raíz, pero el p'urhépecha es un tanto metafórico y esta palabra compuesta se entiende como terminar con lo que se empezó.

El hecho de poder tener suficientes ajuares para lucir diferentes conjuntos los tres días, deriva de que ha aumentado de alguna manera el poder adquisitivo de la gente del pueblo por la migración de los habitantes de Santiago Azajo.

Según la información proporcionada por las mujeres de esta comunidad, se aseguran que la abundancia de regalos en la *tempuchakwa* es reciente *yáasis untana isi xani ampe pátspenhani, urheta nomp ampe isipi* (es tiempos actuales que empezaron a llevar tantas cosas, antes no era así).²⁰⁶

Anterior a 1990 en la *tempuchakwa* los padrinos de velación únicamente obsequiaban una blusa, el delantal y listones para las trenzas, los mismo ocurría con los demás padrinos, acompañaban a sus ahijadas y le regalaban una de las prendas de la indumentaria, pero no las seis prendas como ocurre en la actualidad, la responsabilidad de ataviar a la novia con el conjunto era su madre para *erankuni wap'ani* (encaminar a su hija hacia el matrimonio).

Las características de la indumentaria p'urhépecha para los matrimonios de antes consistían en un rollo de color negro, rojo o verde del textil batanada, los dos primeros eran los preferidos y el verde muy escasamente; el rebozo de bolita en color blanco como símbolo de matrimonio; la enagua o fondo de color blanco consistente en un rectángulo de cuatro metros de largo de manta sin cinta ni el plisado, esta se le daba forma al ataviarse; para posteriormente sostenerse con la *tákurhikwa* de merino, el delantal de terciopelo confeccionada con dos líneas de encaje blanco en el borde inferior. El peinado característico era de dos trenzas, el cabello partido a la mitad y de cada lado las trenzas con listones de colores en las puntas y para ello, se requería la ayuda de más mujeres de la casa o recurrir con parientes cercanos:

Yóntki né japirini is chinits'ini iska yáasi, jénkani puro tsimani tepest'irapmnnsi ka istsi kurhirakwa atats'isini para sési máts'ini ka tanimu jurhiiri no xerets'int'ani.
(Antes quien iba a estar enchinándose el cabello como ahora, anteriormente nos hacíamos dos trenzas y nos poníamos agua del nixtamal o jugo de limón para que el

²⁰⁶ Entrevista a Consuelo Tapia Tzintzún en Santiago Azajo el 2 de septiembre del 2017.

peinado durara tres días. Al parecer esta forma de peinarse y la ayuda mutua entre las mujeres pasaba en todas las comunidades).²⁰⁷

En los tres días de la *tepuchakwa* la novia se vestía con el mismo conjunto, porque no había más cambios. La comunidad en general vivía sumamente limitada, las cosas materiales eran muy limitados, donde no existía la posibilidad del lujo y la ostentación. Sin embargo, la madre de la novia hacía lo posible para conseguir todas las prendas de la indumentaria para que la hija las luciera y estrenara el día de su matrimonio.



Fotografía de Iris Calderón Téllez del 3 de agosto del 201, Santiago Azajo. Es una indumentaria de la *tempuchakwa*, donde se percibe la colocación de los ajueres tradicionales por las madrinas. Primeramente, el *wanengo*, luego la enagua o fondo y después la faja (*tákurhikwa*).

²⁰⁷ Entrevista a Consuelo Tapia Tzintzún y Ernestina Felipe en Santiago Azajo el 2 de septiembre del 2017 y el 3 de junio del 2018 respectivamente, esta misma información registró Ralph Beals en *Cherán: un pueblo de la sierra tarasca*.



Fotografías de Iris Calderón Téllez. Una vez colocadas las tres primeras prendas, se prosigue con el rolo (*encima*) y el delantal (*úmukukata* o *delantal*).



Fotografía de Iris Calderón Téllez. La última prenda que se pone es el rebozo (*cobijoni*). La *marikwa* (novia) usó tres delantales y el mismo número de rebozos porque la acompañaron dos padrinos; uno es el regalo de los papás de la novia.

Explicado lo anterior, la indumentaria tradicional de fiesta es uno de los factores que ha persistido y se ha consolidado en el transcurso de los años sin alterarse negativamente por la evolución social, económica y política de la comunidad y de sus pobladores, al contrario, se ha fortalecido por las generaciones de cada época, quienes han adaptado la vestimenta con la época y las condiciones de la misma.

Uno de los eventos más emblemáticos de la comunidad de Azajo es la fiesta patronal en honor a Santiago Apóstol. Esta tradición se ha acogido de generación en generación, desde tiempos inmemoriales y actualmente es la celebración más importante de sus habitantes. Un gran número de migrantes internacionales retornan cada año a la comunidad para ser partícipes y testigos de la festividad religiosa.

Como sucede en todas las comunidades, la fiesta patronal de sus imágenes religiosas es parte central del ciclo en torno al cual gira la transición del tiempo. Se toma como referencia la celebración de la fiesta patronal para la concepción de un antes y un después de las actividades que se realizan durante un año, por ejemplo, las actividades para cumplir

con un cargo o en el caso de la indumentaria, pasando la fiesta patronal, las mujeres comienzan con la confección de los nuevos ajuares que usarán el siguiente año.

Las tradiciones festivas y la indumentaria están íntima y perfectamente asociadas por los elementos complejos en su resignificación social constante y porque involucran a una colectividad, o mejor dicho, la colectividad se conforma para estructurar, reestructurar, producir y reproducir y enriquecer las tradiciones de un pueblo, en palabras de Elizabeth Araiza Hernández "...la fiesta es ante todo una acción colectiva... abarca diferentes dominios de la vida social... si cada fiesta se reconoce como tal es porque sus símbolos constitutivos siguen presentando una relativa estabilidad... se preservan... pero han adquirido un grado mayor de elaboración... un asombroso espesor material, se han multiplicado las cantidades de adornos".²⁰⁸

La fiesta patronal es un complejo simbólico representativo de la identidad local. Año con año la fiesta patronal se ha ido intensificando en cuestiones de organización, por ejemplo, los cargueros invierten una cantidad considerable de dinero para los castillos, los migrantes, a manera de una manda se organizan en grupos de familias para llevar serenata en el templo de Santiago Apóstol y en el caso de las mujeres hacen los gastos necesarios para lucir las mejores prendas tradicionales, sobre todo si fungen un cargo dentro de la comunidad, todo esto es por la migración. La relación de la fiesta con la indumentaria tradicional es precisamente el lujo que se observa en los adornos de las prendas que se lucen con el motivo de la misma. Conforme más confecciones contengan un ajuar tradicional eleva más su precio, los detalles minuciosos confieren al ropaje un enriquecimiento y resignificación de la tradición indumentaria, como dice Elizabeth Araiza; tal acción aviva la práctica cultural, porque al transformar e innovar la indumentaria tradicional p'urhépecha no se estanca, al contrario, agarra más fuerza para prolongar la práctica cultural.

La indumentaria de fiesta se identifica fácilmente porque las mujeres que lo lucen estrenan las prendas y generalmente se nota lo nuevo de los textiles, de los adornos. Uno de los rasgos distintivos con la indumentaria de fiesta es el estreno; esta práctica se remonta hasta

²⁰⁸ Araiza Hernández, Elizabeth, "Fiestas y tradiciones", en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 2016, pp. 143 y 144.

la época colonial con la llegada de Don Vasco de Quiroga, quien en sus leyes y ordenanzas indicaba a los indígenas preservar un traje para la fiesta y uno de uso diario.

Al parecer, la concepción del estreno del ropaje en las fiestas religiosas ganó terreno y se fortaleció su raigambre, es indispensable para el purépecha verse bien en los momentos especiales. A pesar del valor monetario que implica adquirir el conjunto indumentario, la mujer p'urhépecha hace lo posible por estrenar un traje de lujo, si bien, no todas las prendas, pero sí lo que está expuesto a la visibilidad; el rollo, el rebozo, el *wanengo*. El atavío a la usanza tradicional implica una connotación simbólica que se mide con riqueza cultural, tradicional e identidad étnica y local. La mujer p'urhépecha no se viste solamente para cubrir su cuerpo, “no sólo es ropa para cubrirse de la desnudez o del frío, es parte de la persona misma que le ha acompañado en el transitar del tiempo y de los acontecimientos...”²⁰⁹

Efectivamente, la *sirit'akwa* es compañera de vida de la mujer. Una concepción simbólica proviene del regalo por parte de los padrinos de la madre, de una persona especial o de un traje heredado de generación en generación, incluso de una sola prenda, porque se sustenta de una apropiación añeja y se nutre de las reproducciones para una resignificación de la vestimenta, por eso, no es nada vestirse por vestir, el traje mismo, la forma que se porta hablará por la mujer como persona, como p'urhépecha y por su identidad local, la persona que conserva su traje tradicional así como la manera de portarlo dignamente, es un individuo de respeto.

En el siguiente cuadro se muestran los precios de una indumentaria tradicional de fiesta de los materiales en boga en la actualidad.

²⁰⁹ Lucas Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de la tradición”, en Eugenia Sovietina Soria, *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, SECUM, 2006, p. 60.

Precio de las prendas para un conjunto indumentario de fiesta o de gala

PRENDA	PRECIO
Wanengo de listones y lentejuela/bordado	\$1,200/\$1,300
Fondo (<i>tach'ukwa</i>)	\$500
Fajas (<i>jónkorhekwa, tanimu/tres</i>)	\$1,000
Rollo (<i>encima</i>)	\$3,000 a 3,500
Delantal (<i>úmukukata</i>)	\$2,800
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	\$2,500
Total	\$11,000 a \$11,150 pesos



Fotografía de Iris Calderón Téllez el 25 de julio del 2017, Santiago Azajo. Las dos mujeres portan la indumentaria de fiesta; la del lado derecho porta un delantal con la imagen de Santiago además de ser la

esposa del carguero; la del lado izquierdo es la madre de la esposa de la carguera, asimismo viste las prendas nuevas con motivo de la fiesta patronal.



Fotografía de Consuelo Tapia Tzintzún. Es el día de una boda de la comunidad de Santiago Azajo, las mujeres visten un rebozo “tradicional”, entre los habitantes conocido como el rebozo de la sierra.

Hay momentos en el que la mujer p'urhépecha tiene que ataviarse con el traje tradicional, en las cuales no puede pasar desapercibida, como lo es una la boda y en la fiesta patronal o al ejercer un cargo dentro de la comunidad. En otros casos no es tan necesario emplear la indumentaria tradicional, como se verá en el siguiente apartado, pero sí es una manera de recuperación de la vestimenta.

La indumentaria en la primera comunión²¹⁰

La primera comunión es uno de los ciclos rituales del p'urhépecha católico. La razón por la cual, menciono un apartado específico de esta ceremonia es por ser un acto que ha dado lugar al uso de la indumentaria.

En los últimos ocho años, en esta ceremonia religiosa los niños y jóvenes que reciben el sacramento se han vestido a la usanza mestiza. Desde hace varios años han usado ropa blanca tanto hombres como mujeres, vestido blanco para las niñas o jovencitas y un traje blanco para los niños o jóvenes.

Los representantes de la iglesia y los catequistas juegan un papel importante para la sugerencia del uso de la indumentaria tradicional por las dos partes, masculino y femenino. Por ello, se ha fortalecido el uso de la indumentaria tradicional en la primera comunión. Los padrinos²¹¹ se encargan de comprar el conjunto indumentario de su ahijado o ahijada. Para el caso de la joven o niña son las seis prendas incluyentes y para el caso de los jóvenes o niños es el calzón de manta, camisa de manta y huaraches.

Los padrinos adquieren un compromiso grande, pues en las comunidades no es solamente apadrinar, es convertirse en los segundos padres del ahijado. Ambas partes contraen derechos y obligaciones de acuerdo con los cánones o costumbres de la comunidad. Además de los derechos y obligaciones, los padrinos corren los gastos para *xukutani* (vestir) al ahijado o ahijada. El traje que luce la joven que recibe el sacramento se atavía con una indumentaria de gala y de buena calidad.

La tradición a la usanza indígena p'urhépecha en este espacio, me parece una iniciativa fructífera para la cultura, siendo la religión católica pregonante en las comunidades p'urhépechas, no sólo se refuerza la indumentaria, en ella convergen el compadrazgo, la

²¹⁰ Sobre la indumentaria en uno de los ritos de paso importantes para el católico es con base en la observación y por medio de las filmaciones que se emiten cada año con motivo de la fiesta patronal de Santiago Apóstol, donde mayormente he observado sobre este hecho, ya que en la misa de las primeras comuniones únicamente se tiene permitido asistir a los padres y padrinos del que recibe el sacramento.

²¹¹ El compadrazgo es uno de los temas relevantes de Robert V. Kemper, a decir de este autor, en esta comunidad, predomina el compadrazgo local, es decir, se busca como padrino a la misma gente de la comunidad de origen, mediante el cual se refuerzan lazos de amistad y familiares o el parentesco ritual.

cultura y la religión, así como los lazos de la identidad local. Sin embargo, así como se fortalece la indumentaria en los casos ya mencionados, en otros ha ido en declive su uso, como la indumentaria de diario, pero se sigue conservando por las mujeres mayores de la comunidad.

La indumentaria en las graduaciones²¹²

Al hablar de fiesta o ceremonia seglar me refiero entre otros, a los eventos de graduaciones de los diferentes niveles educativos: kínder, primaria, secundaria, preparatoria y licenciatura e incluso a grados más altos.

En los últimos cinco años en la comunidad Santiago Azajo el uso de la indumentaria tradicional como una vestimenta de gala se ha retomado por parte los educadores del Jardín de Niños “Niños Héroes”, el cual, ha sido incentivado como una obligación o requisito especial el que los niños graduados se atavien con el ropaje tradicional.

Antes del año 2010 y desde que se tiene registro de las graduaciones de todas las etapas educativas, en el evento tanto los docentes como los egresados y los padres optaban por usar el uniforme que usarían en el siguiente grado educativo o en su defecto el uniforme escolar consistente en pantalón de vestir azul marino, camisa blanca y zapatos negros para hombres; para las mujeres la falda plisada azul marino, calcetas blancas largas con zapatos negros y blusa blanca de manga larga.

A excepción de algunos años, los padres, quienes han tenido la última decisión de la ropa que usan los egresados, deciden que sus hijos utilicen un vestido en el caso de las mujeres; y traje con corbata para los hombres. El atuendo mencionado en los casos anteriores ocupa las preferencias de los egresados año con año en esta comunidad.

²¹² La información fue obtenida de la observación y algunas entrevistas realizadas con las docentes del jardín de niños “Niños Héroes” de Santiago Azajo, no he tenido gran acercamiento en este aspecto.

Por ello, hago hincapié en los egresados de los niños del kínder desde el año 2013, pues los padres de los niños conjuntamente con los profesores que laboran en dicho plantel educativo han tomado la decisión de que los alumnos se atavien a la usanza tradicional p'urhépecha. Para los niños es insistentemente el calzón de manta y camisa de manta de color blanco o beige y huaraches; para las niñas es el conjunto indumentario con las prendas que he mencionado a lo largo del desarrollo del texto.

Lo anterior fue una iniciativa de los docentes del plantel educativo desde hace cinco años. El objetivo de la misma fue implementar el rescate de la indumentaria tradicional tanto de los hombres como de las mujeres, "...tratando de rescatar... lo de antes porque ahorita ya se modernizó mucho, ahorita ya únicamente conocemos actos cívicos en p'urhépecha y lo que tratamos es que lleven la indumentaria de antes, lo que es rollo rojo y el negro y sin lo que es el arreglo de arriba, igual lo que pedimos es el delantal de un color..."²¹³ en este caso, los niños son los nuevos depositarios de la identidad cultural a través de la vestimenta tradicional p'urhépecha "Para que los niños vayan conociendo... conozcan lo que es mera realidad del vestuario de la comunidad, así como las actividades que hacemos nos ayuda para que desde temprana edad conozcan y valoren lo que hacemos... todas las actividades que hacemos, lo hacemos... para rescatar la cultura y nosotras empezamos a traer la indumentaria..."²¹⁴ Como puntualiza la entrevistada, la idea es generar en las nuevas generaciones la conciencia de la cultura p'urhépecha, y la mejor manera de instruirlos hacia una identidad cultural y de la tradición es por medio de la educación y qué mejor que desde el precolar, por medio del ámbito educativo, es una manera de generar volición para ser partícipes a los niños y a su vez, porque como decía Don Vasco de Quiroga de los indígenas, son una cera lista para moldear y darles forma. Sin embargo, a pesar de la buena intención de los docentes del precolar de Santiago Azajo, considero que están restringiendo tanto a los padres como a los alumnos en lo que respecta en la transformación de la vestimenta, en los docentes prevalece la idea de que transformación y tradición con contradictorios. Para que los docentes logren su objetivo deben tener claro la postura de los conceptos de tradición y transformación.

²¹³ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Griselda de la Cruz Dionisio, docente de jardín de Niños de Santiago Azajo, 29 de octubre del 2017.

²¹⁴ Entrevista a Griselda de la Cruz Dionisio, docente del jardín de Niños de Santiago Azajo, 29 de octubre del 2017.

Por otro lado, las madres de familia son un punto focal para coadyuvar al fortalecimiento de la tradición y costumbres de la comunidad. Los docentes han tomado acciones para que los padres de familia se involucren en pro de las preservaciones y prácticas culturales. En el momento, son los responsables de entregar una tradición sustentada en los hijos.

Asimismo, los docentes no solamente han exigido el uso de la indumentaria tradicional entre sus alumnos egresados, simultáneamente han sido partícipes en el fortalecimiento de la indumentaria desde un espacio y una óptica educativa. Entre los fines de ciclo escolar, las docentes son las más colaborativas en cuanto al rescate de la indumentaria tradicional, pues un ejemplo para los niños, los padres de familia y hacia la comunidad de Santiago Azajo es el uso del conjunto indumentario en eventos como el día de muertos y el carnaval y como cada una de ellas son de diferentes comunidades p'urhépechas muestran su indumentaria local; en el caso de los docentes hombres éstos utilizan únicamente una camisa de aspecto tradicional.

Sin embargo, no todo pinta con una tonalidad favorable. Se han presentado controversias respecto a las preferencias de los colores, textiles y formas y ornamentos de las prendas protagonizada por las madres de familia y las docentes. “Aquí ha sido un poco difícil en la comunidad, la gente quiere cambiar, quiere adaptarse a las nuevas tendencias...”²¹⁵

Las opiniones en cuanto a las diferencias en las preferencias en colores de la indumentaria tradicional radican en que las madres de familia (énfasis a la mujer porque son las que comúnmente se encargan de los hijos y quienes confeccionan o compran la indumentaria ya sea del niño o la niña) prefieren los textiles contemporáneos como la organza, focuro, batanada, panamá con combinaciones de textiles en la parte superior con el textil tornasol o con diseños de flores u otras figuras.

Cuando surgió la iniciativa en el Jardín de Niños, la indumentaria recién había transformado el rollo y el delantal en nuevos diseños, colores y materiales. Fueron los años en que se implementó la combinación de más de un color en los estambres para los bordados y el empleo de la organza de lentejuela para los rollos; y la intención de los

²¹⁵ Entrevista a de Iris Calderón Téllez a Griselda de la Cruz Dionisio, docente del Jardín de Niños en Santiago Azajo, 29 de octubre del 2017.

docentes era crear delantales de un solo color, amarillo o blanco y los rollos de colores rojo o negro, como se usaba en los setenta y ochenta del siglo XX.

La ceremonia de clausura del fin de curso para los graduados es una manera de implementar el fortalecimiento de la tradición indumentaria. Los eventos como el concurso de tumbas con motivo del día de muertos y el carnaval son otros espacios para fomentar el uso de la vestimenta.

Considero la acción de los profesores y de los padres de familia como un elemento favorecedor para el seguimiento de la cultura y además una iniciativa plausible que requiere de organización, esfuerzo y volición por parte de los sujetos partícipes para llevar a cabo esfuerzos relacionados en pro de la cultura, ya que siempre se encuentra con personas que se rehúsan a poner su granito de arena porque la intención les es indiferente. Sin embargo, recomiendo mayor comprensión y análisis antes de cerrarle el paso a la transformación de las prendas, como he dicho y repetido constantemente en esta tesis, las tradiciones son dinámicas y cambiantes y al ser las nuevas generaciones los receptores, se irán concientizando de esa manera. Pero este no ha sido el único espacio que se preocupa por la preservación y resignificación de la indumentaria, también sucede en otros contextos como la primera comunión.



Fotografía de Lesly Calderón Téllez del 28 de junio del 2018, Santiago Azajo. Las niñas del preescolar visten con la indumentaria tradicional con motivo de la graduación. Las que se encuentran en el centro están presentando una danza; las que están sentadas con delantales en textil azul y bordado blanco con rosa son las egresadas.

Otro de los espacios con presencia de la mujer p'urhépecha con la indumentaria tradicional, son las danzas, en este marco sólo es momentáneo, no se puede hablar de una preservación o resignificación como en los casos anteriores.

La indumentaria de danza²¹⁶

La indumentaria de danza es uno de los momentos donde se percibe la indumentaria tradicional. Es otra de las ocasiones propicias para lucir y mostrar la vestimenta.

En los planteles educativos los docentes organizan danzas de fin de curso para las graduaciones. Muchas veces éstas no poseen un nombre específico, pero para mayor facilidad amenizan los bailes con sones p'urhépechas, para lo cual, las niñas o jóvenes participantes utilizan su indumentaria tradicional, pues es un ropaje que cualquier mujer de las comunidades p'urhépechas tiene a su disposición; y en caso de no contar con un conjunto propio, el traje es prestado por alguna otra mujer de la familia.

Entre las danzas más conocidas se encuentran: el de las aguadoras,²¹⁷ la danza de los *tumpis* (muchachos o jóvenes) y la danza del pescado,²¹⁸ la danza de los *kurpitis*,²¹⁹ entre otras, las cuales son expresiones artísticas características de los p'urhépechas. Las mujeres portan sus mejores prendas con mucha elegancia y una sonrisa y postura firme durante la misma, en las que se avanza con un paso discreto de un lado hacia otro, mientras que los hombres se lucen con el zapateado al ritmo de la música. La danza de los *kurpitis* es originaria de los pueblos cercanos al volcán *Paricutín*, en ella un personaje central es la maringüía, quien también viste con la indumentaria tradicional con gran porte y elegancia.

No pretendo hacer un análisis exhaustivo de las danzas p'urhépechas, porque no es el tema a tratar, no hago mención de todas las danzas porque no soy una especialista en el tema, simplemente mencionar datos generales, ya que son las manifestaciones en donde la indumentaria p'urhépecha se luce.

²¹⁶ No he documentado específica y concretamente el tema de la vestimenta de danza, sin duda alguna debe tener una connotación simbólica valiosa, pero sí hago mención de la indumentaria p'urhépecha en algunas de las expresiones artísticas, ya que en algunas ocasiones en la primaria y secundaria me tocó participar en las danzas donde me atavié con la indumentaria, así como la observación en algunas fiestas patronales o graduaciones.

²¹⁷ Véase "Domingo de Ramos en Uruapan, desfile de Aguadoras", 17 de marzo del 2010 <http://danzaytradiciondemexico.blogspot.com/2008/04/de-donde-viene-nuestro-repertorio.html> [Consultado el 9 de octubre del 2018].

²¹⁸ Véase "La danza del Pescado de Janitzio [*K'uinchekua*] Fiesta Grande de Michoacán en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qt5rgAXEud4> [Consultado el 9 de octubre del 2018].

²¹⁹ Véase "Kurpities de Nuevo San Juan Parangaricutiro [*K'uinchekua*] Fiesta Grade de Michoacán 2013" <https://www.youtube.com/watch?v=7vGIHcxGDeQ> [Consultado el 9 de octubre del 2018].

En cuanto a las danzas religiosas, en variadas ocasiones son las mismas que se presentan (las que se mencionaron en líneas anteriores) en el marco de las fiestas patronales u otras festividades y es muy probable que estén dotadas de significados por expresarse dentro de una determinada fecha.



Fotografía de Consuelo Tapia. Es una representación de la danza de los alumnos de la Escuela Primaria Miguel Hidalgo. El atavío consiste en rollo de color azul turquesa de batanada con *wanengo* blanco de manta, fajas de merino, por eso la uniformidad de la indumentaria.



Fotografía de Consuelo Tapia del archivo personal de Consuelo Tapia. Es la representación de una danza de la Escuela Primaria Miguel Hidalgo de la década de 1990 en el marco de la graduación.

La indumentaria de uso diario²²⁰

La indumentaria de uso diario es una de las tradiciones que ha ido en declive en el caso de la comunidad de Santiago Azajo. Sin embargo, se sigue preservando por las mujeres de aproximadamente 50 años en adelante. Antes de la influencia de la migración, la vestimenta de uso diario se transmitía de generación en generación en el caso de las mujeres, tiempo después fue remplazado por los jeans, tenis, chamarras, a la manera de la moda occidental.

²²⁰ Lo recuerdo perfectamente por la vivencia comunitaria, ya que toda mi vida la he pasado en Santiago Azajo, la indumentaria de uso diario era del uso de todas las señoras de todas las edades, e incluso de las muchachas y de las niñas (en estas últimas anterior a 1990), salvo las pocas profesionistas. En los inicios del siglo XXI mi madre sustituyó la indumentaria de uso diario remplazándolo por los jeans, a partir de ese año paulatinamente y por la migración hacia Estados Unidos entre las mujeres, sustituyeron su indumentaria tradicional por la moda occidental, esto ha sido adaptado por muchas mujeres. Actualmente son muy pocas las que lo conservan.

La ropa tradicional de uso diario en las mujeres en una forma muy factible de marcar y reconocer la identidad local. Se identifica el de uso diario frente a la vestimenta de fiesta porque en la primera se perciben los textiles desgastados; la de fiesta en cambio las rendas son nuevas. Las señoras han decidido conservar la indumentaria de uso diario porque les ha sido difícil adaptarse a la moda occidental, porque no es de su agrado o simplemente porque no se sienten cómodas y en muchos casos por pena (*k'uratseni*). Por otro lado, las prendas nuevas no las usan porque su costo es excesivo, pero conforme van pasando los años, se determina si es nuevo o viejo y es cuando las mujeres optan por usarlo para actividades diarias.

En múltiples poblados, las nuevas generaciones han dejado de usar la vestimenta tradicional de uso diario y esto se debe a las influencias del exterior y por decisión propia. Muchas jovencitas se trasladan a los centros urbanos para seguir su sueño de estudiar una carrera universitaria o conseguir un empleo fijo, por esa razón dejan utilizar su indumentaria, porque en la ciudad es más complicado moverse físicamente con múltiples prendas que en conjunto, resultan pesadas. Las señoras que siguen utilizando el traje opinan que las nuevas generaciones lo han dejado de usar por el costo que implica comprar y reunir todas las prendas por económico que sea, pero esto en ocasiones es contradictorio, ya que, con motivo de las fiestas el gasto de un conjunto es excesivo, pero dicen que vale la pena hacerlo para una ocasión especial. Es probable que las señoras que siguen vistiéndose como tal sean la última generación en portar la indumentaria de uso diario, por el remplazo por la moda occidental; por otro lado, algunas jóvenes los utilizarán en las fiestas tradicionales y ceremonias.

Son los propios p'urhépechas quienes tiene la decisión de lo que van a conservar de su cultura, lo que se transformará, lo que se dejará de empelar, en base a los mecanismos sociales y culturales que tienen a su alcance.



Fotografía de Consuelo Tapia Tzintzún del año de 1993 en Santiago Azajo. Se muestra la indumentaria de uso diario en el cual, aparece la señora Consuelo Tapia con hijo en brazos y su niña. El rebozo que porta es de algodón, conocido como el rebozo de la sierra o tradicional, el mandil (*tatsunharikwa*) es de tela “Escocés”.

En este capítulo finalizo con las letras de esta *pirekwa* (canto p’urhépecha) muy conocida y sonada en los pueblos p’urhépechas que lleva por nombre *Jucheeti confiancita* (mi confiancita), ya que, en este apartado, he abordado sobre la indumentaria tradicional p’urhépecha en diferentes espacios, con lo cual, es indispensable remarcar la importancia de la vestimenta, tanto que es manifestada a través de un canto. No hice la traducción de la letra, la razón es porque se perdería el sentido, así como el contenido de la misma, pues se tendría que alterar el orden y cambiar algunas palabras para transmitir el verdadero mensaje de la *pirekwa*. Sin embargo, realizo una explicación de ésta, en las siguientes líneas.

En la primera parte, es un hombre que alaga lo bien que se le ve el rollo o la nagua (bordada en el borde inferior) a su esposa y que combina su vestimenta con la forma de caminar, pero que le falta el rebozo blanco y que irán por él el domingo.

En la segunda, es la contestación de la mujer diciéndole que empieza a decir todo eso cuando ambos ya son longevos y que cuando era joven nunca la atavío (posiblemente lo

dice por el rebozo) por andar con otras mujeres y es ahora cuando tiene intenciones de volver a rehacer su vida para bien.

A lo mejor la traducción de la *pirekwa* al español no se entiende de la misma manera que en p'urhépecha. Pero, para los miembros de este grupo sí, porque el que la mujer se atavíe con la vestimenta tradicional es muy importante en las diferentes etapas de su vida, hay una adecuada para cada etapa, *enka nananka sapichweeka* (cuando es niña), *enka warhiiti sapichweeka* (cuando es señora joven), *enka warhiti k'eriika* (cuando es una señora grande o madura) o *enka nana k'eriika* (cuando es longeva o anciana), todo esto se aprende con la educación desde el núcleo familiar y comunitario a través del consejo de los mayores.

Como mencioné en un apartado, anteriormente las mujeres p'urhépechas utilizaban el día de su boda (y los días en que se prolonga) la indumentaria, y éste era la manera de arroparse todos los días, antes de la adopción de la moda occidental.

El hecho de que una mujer p'urhépecha sepa vestirse de acuerdo con las etapas de su vida, habla bien no solo de ella, sino también de su esposo o en su ausencia de los hijos, que se preocupan por arroparla, por ser una de las necesidades básicas del ser humano. Además, por como ya fue mencionado anteriormente, para la p'urhépecha no es nada más cubrirse o vestirse porque sí, implica todo un significado, implica tradición, cultura e identidad. Esta es la explicación, de otra manera no realizarían gastos tan excesivos en los ajuares, sobre todo en la indumentaria de fiesta

Jucheeti confiancita

Jucheeti confiancita

intenkins ji piachika sirit'akwa
karamukukata xáni sési jási

ka sésiri xarharasinka male

terukutani sési xanharani jamperi ya

cobijoni urapiti kweratasinti

domingu jimpoksí niwaka p'irani

Jucheeti confiancita

intenkins ji piachika sirit'akwa
karamukukata xáni sési jási

ka sésiri xarharasinka male

terukutani sési xanharani jamperi ya

cobijoni urapiti kweratasinti

domingu jimpoksi niwaka p'irani

Yáasiri jamani isiri wantani ya

énkani ji kutsumeka ka t'utuchkari
t'arhepini ya

ima tiempo énkani ji sapichkweepka ya

norini sáni xukutaspka t'u jinteni

masiri arhini watsiicha jinkoni pasearini

yáasiri wékani sési irient'ani ya

Yáasiri jamani isiri wantani ya

énkani ji kutsumeka ka t'utuchkari
t'arhepini ya

ima tiempu énkani ji sapichkweepka ya

norini sáni xukutaspka t'u jinteni

masiri arhini watsiicha jinkoni pasearini

yáasiri wékani sési irient'ani ya.

Capítulo IV

EL PAPEL DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN LOS CONCURSOS ARTESANALES Y DE INDUMENTARIA

En este capítulo, primeramente, comienzo con las siguientes preguntas, las cuales, se irán respondiendo durante el desarrollo del texto.

¿Qué estrategias emplean los funcionarios de las políticas públicas y de qué manera ayudan a la preservación y conservación de la indumentaria tradicional específicamente en el Concurso de Indumentaria de Domingo de Ramos en Uruapan?

En el caso de los p'urhépechas como participantes en el Concurso de Indumentaria ¿logra el concurso preservar, conservar y fortalecer el uso de su indumentaria tradicional? y qué mecanismos emplean los p'urhépechas para lograr la preservación y conservación de la indumentaria tradicional?

Las políticas públicas son el conjunto de actividades o acciones planteadas y protagonizadas por el sector gubernamental. Mediante estas acciones, se formulan objetivos, procesos, interacciones y propuestas con la finalidad de solucionarlas necesidades y problemáticas que aquejan a la sociedad, fomentar algún proyecto en específico o encauzar algún beneficio dirigidas a la sociedad por ser el eje de las instituciones y del Estado. Una política es una manera de organización y de gobernar por medio de proyectos o planes gubernamentales, pero estas actividades no se mueven solas, sino por instituciones especializadas y a su vez dentro de estas instancias, las acciones propuestas en las políticas públicas, las actividades son manejadas por personas aptas y competentes de una determinada área. Las acciones propuestas en las políticas públicas son organizadas y estudiadas, las cuales se pretenden llevar a cabo mediante un proceso ya sea

a corto o a largo plazo, dependiendo de la situación de la problemática, dirigidas hacia los ciudadanos, en el que se obtiene resultado positivos o negativos.

Michoacán es uno de los estados de la república mexicana más rico en cuanto a diversidad cultural. Dentro del territorio michoacano existen cinco grupos originarios y son: los mazahuas, nahuas, otomíes, matlazincas y p'urhépechas²²¹, cada grupo organizado en un territorio definido y con características culturales propias. Sin embargo, como ya se ha mencionado pese a la múltiple presencia de culturas indígenas en el Estado, en la presente tesis me limito solamente a atender las relaciones de la cultura p'urhépecha -el grupo mayoritario- con las políticas públicas, pues mi tema de investigación se centra en este grupo originario.

Las culturas indígenas de México han ocupado la atención desde hace varios años por parte de los sectores institucionales públicos,²²² quienes son depositarios y preservadores de los saberes ancestrales. La cocina tradicional, las danzas, la alfarería, la orfebrería, la música de los grupos indígenas, las artesanías de madera, de fibras vegetales y de materia textil -que es el caso que ocupa en el trabajo- son manifestaciones culturales tradicionales motivos de concursos, clasificados en cada una de las ramas correspondientes. En este capítulo abordo el papel que juegan las políticas públicas en relación con las actividades artesanales, concretamente en los textiles, es decir, de las instituciones de índole cultural encargadas en la estimulación, preservación, rescate y fomento de las culturas de las cinco etnias existentes en el Estado de Michoacán o de la indumentaria tradicional por parte de sus protagonistas en las ramas ya mencionadas.

²²¹ En la última edición del Domingo de Ramos en Uruapan, se incluyeron los cinco grupos indígenas

²²² Desde que el antropólogo Manuel Gamio publicó su obra *La población del Valle de Teotihuacán*, diversos organismos públicos fueron creadas para atender los asuntos de los indígenas de México, entre ellos, la Dirección de Antropología de la Secretaría de Fomento (17-1924); el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) (1936-1947); la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (1938); el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (1939); el Instituto Nacional Indigenista (INI) (1948-2004), en De la Peña, Guillermo, "La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural mexicano" en Guillermo de la Peña (Coord.), *La antropología y el patrimonio cultural inmaterial*, México, CONACULTA, 2011.

Estas iniciativas provenientes de las instituciones dependientes del gobierno han alcanzado notoriedad por implementar las actividades en “pro del desarrollo de la cultura”,²²³ sobre todo iniciando el siglo XX, ya que los pueblos originarios han estado sumamente influenciados por la globalización y los p’urhépechas no son la excepción. Las iniciativas gubernamentales culturales juegan un papel como protector en el caso hacia los p’urhépechas de Michoacán. Las iniciativas se remontan desde la administración gubernamental y consecuentemente en el sexenio presidencial del Gral. Lázaro Cárdenas del Río en su interés y preocupación por preservar las manifestaciones de la cultura p’urhépecha. Con ese motivo fundó varias instituciones culturales con la función de atender y solucionar los asuntos indígenas -sobre lo cual hablo ampliamente en el capítulo uno-.

Son diversas las instituciones que fomentan políticas públicas dedicadas al desarrollo de las actividades del grupo p’urhépecha como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI);²²⁴ el Instituto del Artesano Michoacano; (IAM);²²⁵ Fomento Nacional de las Artesanías (FONART);²²⁶ Secretaría de Turismo (SECTUR); la Secretaría de Cultura, entre otros. Cada uno estos organismos, ha implementado actividades culturales y siguen haciendo sus actividades propias con la finalidad de alcanzar sus objetivos en pro de la cultura p’urhépecha, unos han alcanzado mayor éxito, mientras otros solamente han quedado en el intento. El Domingo de Ramos, es uno de los eventos de más renombre desde hace 37 años, dirigido a las cinco etnias existentes del Estado de Michoacán, éste alcanzó un auge impresionante porque desde su inicio se catalogó como uno de los

²²³ En el siglo XX las políticas implementadas por el estado mexicano. Fueron diversas estrategias para incorporar a los indígenas a una modernidad pretendida, pero bajo las reglas del estado mexicano, como la construcción de carreteras, ampliación de luz eléctrica, sistemas de telefonía, pavimentación en las calles, la alfabetización en español, etc. En algunos aspectos los indígenas no estuvieron de acuerdo, porque eso implicaba alterar sus tradiciones y costumbres, no es que no quisieran progresar, sino que esos proyectos modernizadores repercutieron en su forma de vida; por otro lado, se pretendía conservar y fortalecer las manifestaciones culturales de los indígenas y cambiar la situación de precariedad.

²²⁴ Este organismo sustituyó al Instituto Nacional Indigenista (INI), creado en el año de 1948 por el presidente de la república en turno Miguel Alemán Valdés; y en el año 2003 siendo mandatario Vicente Fox pasó a denominarse CDI.

²²⁵ Éste es un organismo que alberga a la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán (CASART) fundada en 1972, en el recinto del Templo de San Francisco en Morelia, Mich., donde se exhiben infinidad de artesanías realizadas por los michoacanos, entre los que se pueden contar de materia textil, fibras vegetales, madera, cobre, alfarería, laca, cantería, arte plumario, etc., el cual es regido por la Ley de Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo.

²²⁶ Creado por el gobierno federal el 28 de mayo de 1974, sustituyó al Banco de Fomento Cooperativo (BANCOFO), surgió con la finalidad de atender la promoción de la actividad artesanal para generar mayores ingresos económicos hacia los artesanos.

concursos de carácter cultural más grandes y emblemáticos a nivel nacional por agrupar una variedad de muestras artesanales en textiles, madera, cerámica, alfarería, fibras vegetales, orfebrería, etc. Estas son algunas de las políticas públicas de Michoacán, dedicadas a tratar asuntos en cuestión de las artesanías y que de alguna manera han estado vinculados con el evento del Domingo de Ramos en Uruapan, Michoacán.

Cada una de las organizaciones emiten convocatorias para sus eventos dirigidas a los interesados que deben ser pertenecientes a un pueblo originario en el que plasman los lineamientos requeridos para concursar y llevar a cabo el desarrollo de las actividades, con las cuales se fomentan sus manifestaciones culturales. En el concurso de la indumentaria se expide como uno de los requisitos indispensables y necesarios el empleo de las técnicas y de materiales tradicionales, lo cual da como resultado una pieza considerada como tradicional. Sin embargo, bajo el concepto “tradición” se han tomado diversas posturas en los concursos, tanto por los organizadores de sectores institucionales culturales como por los participantes y los estudiosos en el tema que son el jurado calificador. Para el concurso de la Indumentaria Tradicional en Uruapan el Domingo de Ramos sucede lo mismo, pero esta definición se desarrolla más adelante en el apartado correspondiente.

Me pareció adecuado dedicar un apartado particular al tema del patrimonio cultural. En este subtema aclaro las interpretaciones construidas sobre este concepto desde dos posturas, una por parte de las instituciones públicas y desde la visión de los propios depositarios de dicho patrimonio, los indígenas, y en específico de los p'urhépechas. A su vez, el patrimonio cultural se divide en dos partes; por un lado, el patrimonio cultural material o tangible y por el otro, el patrimonio inmaterial o intangible. Entre los p'urhépechas no existe una concepción tal cual de la idea de este concepto, pues fue acuñado por las agencias internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO).²²⁷ No obstante, prevalece la idea de pertenencia de algún bien

²²⁷ En lo que refiere a la cultura, este organismo pretende preservar y transmitir la cultura de los estados -miembro, contemplados como patrimonio cultural, dividido en dos, el patrimonio material e inmaterial. La primera clasificación de la 17ª Convención en 1973 definió como bienes culturales materiales los monumentos (obras arquitectónicas, esculturas, pinturas y obras de carácter arqueológico), conjuntos (construcciones aisladas o reunidas), lugares (obras del hombre y la naturaleza) y artefactos culturales. La segunda clasificación es del patrimonio cultural inmaterial decretado en la 32ª Convención de 2003, abarca las prácticas tradicionales, orales, artes del espectáculo, rituales, festividades, técnicas, artesanales, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza.

tangible o intangible entre los miembros del grupo p'urhépecha como en la comida, danzas, costumbres, tradiciones, así la *sirit'akwa* no es propiamente patrimonio cultural, sino que es asociada con el sentido de pertenencia, la tradición, el costumbre o con la cultura. Asimismo, aclaro los conceptos de arte, artesanía y arte popular, ya que estos términos se emplean frecuentemente en los discursos por parte de los funcionarios públicos o manifestados en las convocatorias de índole cultural, los cuales se aclaran en las primeras páginas del presente capítulo.

Este capítulo finaliza con las tensiones y divisiones suscitadas al interior de las comunidades y de grupos familiares o de amistad a raíz de los apoyos provenientes de las instituciones culturales.

Patrimonio cultural, arte, artesanía y arte popular

El tema del patrimonio cultural ha sido y es un asunto del cual han derivado múltiples estudios, interpretaciones y aportes en torno a qué se considera patrimonio cultural, quiénes los reconocen como tal, por qué, para qué y de quién es. Las primeras investigaciones para el caso fueron de carácter antropológico, pero en años más recientes el estudio en torno a este tema se ha diversificado en diferentes áreas de estudio.

Las diversas concepciones sobre lo que se considera patrimonio cultural se han gestado desde diferentes puntos y posiciones. Por una parte, quizá la más aceptada a nivel internacional es la declaración a través de la UNESCO, en la cual, este es dividido en material o tangible e inmaterial o intangible “los bienes materiales e inmateriales de un grupo que tengan valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.”²²⁸ Por otro lado, está la concepción de los estudios antropológicos o disciplinas a fines a la cultura y finalmente se encuentran las propias

²²⁸ Véase <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [Consultado el 19 de septiembre del 2018].

nociones, interpretaciones y explicaciones de los grupos originarios, los herederos del patrimonio cultural. Las definiciones son muy diferentes y en el caso de los p'urhépechas se ha observado que muchas veces la gente de las comunidades no tiene una noción clara del concepto del patrimonio, para ellos, ni siquiera existe ni tienen idea del concepto. El patrimonio cultural para ellos se traduce como las tradiciones, costumbres o la herencia cultural de los antepasados.

La UNESCO es un organismo institucional público emergente a raíz de la Segunda Guerra Mundial en 1942.²²⁹ En el año de 1972 el 17 al 21 de noviembre en París, dicha institución celebró la Convención del Patrimonio para la Salvaguarda del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, la razón proteccionista fue por la destrucción humana y el deterioro por causas habituales del patrimonio cultural y natural.

El artículo uno de la Convención consideró como patrimonio cultural:

“Los monumentos: obras arquitectónicas de escultura, o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia del arte o de la ciencia; los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración con el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético o antropológico.”²³⁰

En un principio, las manifestaciones culturales consideradas por la UNESCO se englobaban en una sola y 31 años después se emitió otra Convención de la Salvaguarda del Patrimonio Cultural dividida en dos partes, el patrimonio cultural material e inmaterial o tangible e intangible, respectivamente. Así en los albores del siglo XXI, se consumó la Convención para Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial con fecha del 17 de octubre en París,

²²⁹ La finalidad fue fomentar la paz y la seguridad entre los hombres por medio de la educación, la cultura, las ciencias naturales y sociales, luego de los conflictos provocados por la Segunda Guerra Mundial.

²³⁰ “Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural 1972”, París 16 de noviembre, UNESCO http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13055%26URL_DO=DO_TOPIC%26URL_SECTION=201.html [Consultado el 18 de septiembre del 2018].

Francia del año del 2003 en su 32ª reunión. En ella, se estipuló como patrimonio cultural inmaterial “los usos representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes-...” y se define en los siguientes ámbitos: “a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza; e) técnicas artesanales tradicionales.”²³¹

Para ambos casos, como Salvaguarda, se entienden como las directrices, los canales, las vías o medidas para garantizar el Patrimonio Cultural. Respecto a los términos tangible e intangible o material e inmaterial se refiere al bien o legado histórico, al que se puede tocar o ver; para el primer caso; para el segundo caso, se refiere al patrimonio histórico que se no se puede tocar, ni ver que solo se siente y escucha. No obstante, referente al segundo caso, los objetos, los artefactos y espacios culturales son patrimonio inmaterial pero sólo si son inherentes a las prácticas, representaciones, conocimientos y técnicas. En este aspecto, es posible que se genere una confusión para distinguir las expresiones del patrimonio por este organismo, además es imposible hacer una distinción tajante porque ambas clasificaciones se encuentran interconectadas, pues las artesanías, o los atuendos utilizados por los danzantes, los instrumentos musicales o artefactos para el caso de la medicina tradicional, solo mencionar algunos ejemplos, son bienes materiales. Etimológicamente hablando, la definición del patrimonio es “el deber del padre” según Guillermo de la Peña, lo que vale la pena preservar y legar a la generación siguiente, lo que permitirá a esta sustentarse material y espiritualmente. El patrimonio es un bien heredado de los ancestros a sus descendientes ya sea a un colectivo o a un individuo.²³²

Ahora bien, cada que se toca el tema de patrimonio en los discursos académicos se le añade el término cultural, por lo que queda como “patrimonio cultural”, a éste se le asocia con elementos del pasado, de las raíces u orígenes de una cultura o persona. “El patrimonio es una construcción social... es en el seno de una colectividad particular que es la que otorga

²³¹ “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”, París, 17 de octubre del 2003, en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> [Consultado el 19 de septiembre del 2018].

²³² De la Peña, Guillermo, *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México, CONACULTA, 2011, p. 14.

sentido conforme a fines determinado.²³³ A decir de Aída Castilleja que el patrimonio cultural material y el patrimonio cultural inmaterial, no precisamente corresponden a lo material e inmaterial respectivamente. El primero es la expresión monumental de intereses públicos que está bajo la responsabilidad de la administración pública; en lo que respecta al segundo caso, se refiere al patrimonio que está presente, vigente, de producción y reproducción.²³⁴

Insisto que entre los p'urhépechas no existe la diversificación del patrimonio material e inmaterial, éstos son cánones son establecidos por los organismos públicos, para los p'urhépechas específicamente, el patrimonio cultural no está dicotomizado en material e inmaterial, tampoco han concebido algún término para referirse al patrimonio cultural, para ellos no existe ni se tiene conocimiento del concepto. Conciben como patrimonio la herencia cultural, el legado de los mayores hacia sus descendientes, algo que les pertenece por herencia de sus antepasados, llámese las danzas, la comida, las artesanías, la lengua, las fiestas, la música o la indumentaria misma, aquello que los conecta con sus raíces y que toman como ellos dicen *juchari* (nuestro), pero, caracterizado por el dinamismo y no por lo estático, es un legado en constante resignificación, una herencia viva no muerta. Me parece válido el testimonio que señala que “el patrimonio cultural inmaterial es primordialmente un recurso para la vida de la gente y no solo algo que se puede registrar”, resultante de la investigación de Lourdes Arizpe.²³⁵ Ciertamente, de manera inconsciente y relacionando con el tema de la tesis a tratar, el acto de bordar, de confeccionar cada una de las prendas que componen la indumentaria de la mujer p'urhépecha, es heredada de generación en generación, es una práctica concebida más que un patrimonio es un oficio, una forma de vida, una manera de sobrevivir por medio del acto de bordar y generar ingresos económicos, lo que el p'urhépecha denomina *nitamakorheni* (sobrevivir en la vida) o *irekapani* (transitar o ir viviendo en el tiempo de vida). Para los transmisores y receptores de esta práctica cultural, es una herencia invaluable, pues en tiempos actuales y en el mundo globalizado en que vivimos, no cualquiera posee el don, el interés, la paciencia y la

²³³ Fournier, Patricia y Fernando López Aguilar, *Patrimonio, identidad y complejidad social: enfoques interdisciplinarios*, México, 2010, p. 5 y 6.

²³⁴ Castilleja, Aída, “Patrimonio cultural: ¿de quién? ¿para quién?...”, p. 231.

²³⁵ Arizpe, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, UNAM/CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares, 2009, p. 57.

creatividad, de confeccionar un rollo, una faja, un rebozo, un delantal, un *wanengo* o un fondo, de manera magistral como lo hacen las mujeres p'urhépechas diariamente (en casos muy especiales, también pocos hombres).²³⁶

Recuerdo los consejos que mi abuela, mi madre, mis tías y mi hermana en repetidas ocasiones me han manifestado sobre la importancia de continuar con el legado del bordado en punto de cruz, antes y después de enseñarme este bello oficio: *jurhénkorheekari sirikuni delantal ampe, tatsunharikwa ampe, jimpoka enkari úk'a sirikuni úrasintiksini ka úkorheasinkari para t'u jukani, enkaksĩ jucha úkorhka ma úmukukata o jónkorhekwa, kanekwaksis p'imntantka tumini ka jimpochaka it'u áchikorhekweska*. (Te vas a enseñar o enseñarás a bordar un delantal, un mandil, porque cuando sabes bordar, te mandan a confeccionar o hacer (alguna prenda) y también puedes confeccionarte (tus prendas) para ponértelos, cuando nosotras nos confeccionamos un delantal o una faja estamos ahorrando mucho dinero y además; porque este también es un trabajo). La confección de las prendas tradicionales -como señalé en capítulos anteriores- es una fuente de trabajo, de ingresos económicos, las mujeres, dedican meses enteros en la dedicación de la hechura de las prendas. En muchas ocasiones, las prendas son trabajos encargados por otras mujeres que no dominan este oficio y mandan a hacerlas.

La importancia de la herencia cultural entre los p'urhépechas en el caso de los saberes y técnicas ancestrales se valora por la carga y responsabilidad cultural que implica la continuación del uso de la vestimenta tradicional y como fuente de trabajo en cuanto a la confección de las prendas. En la mayoría de los casos, las técnicas tradicionales son proporcionadas por los abuelos y los padres. El conjunto indumentario está cargado de fuerte simbolismo, sobre todo cuando ésta es obsequiada en un acto ritual o por personas especiales abuelos, padres, padrinos, suegros, ahijados, hijos, etc. -como explico en el

²³⁶ En Santiago Azajo, se tiene conocimiento de tres hombres que confeccionan prendas tradicionales. Uno de ellos era migrante y por razones desconocidas no ha retornado al país del norte, actualmente le ayuda a su esposa a elaborar rollos y ha tenido mucha demanda, sobre todo cuando se acerca la fiesta patronal. Otro joven de 22 años de edad maneja bien la técnica del bordado en punto de cruz, además de sus estudios de nivel superior, se dedica a confeccionar delantales, servilletas bordadas y morrales. Otro señor joven de aproximadamente 35 años que es enfermero confecciona delantales y fajas en técnica de urdimbre. Es muy probable que más hombres se dediquen a elaborar prendas tradicionales -que normalmente en la comunidad se considera como trabajo de las mujeres- pero tal vez no quieran expresarlo porque en estos tiempos aún prevalece el machismo.

capítulo tres- las prendas se guardan con gran celo, tanto que es difícil desprenderse de ellas porque se heredan de una generación tras otra.²³⁷ Además, dada su importancia en el seguimiento para las futuras generaciones, los cambios, las transformaciones, en la vestimenta tradicional son indispensables, de ahí la presencia del dinamismo para conservarla viva.

Dentro del patrimonio cultural, ya sea material o inmaterial, se manifiestan las artes, artesanías y el arte popular. Pareciera que los conceptos de arte, artesanía y arte popular son sinónimos, de acuerdo con las definiciones siguientes, podría ser posible, pero hay una diferencia entre estas denominaciones. Cada uno posee su significado propio, lo que tienen en común, es que han sido empleados en algún momento en relación con las culturas indígenas al referirse a sus manifestaciones culturales, pero son un tanto confusas. No obstante, para algunos p'urhépechas, en el caso de Santiago Azajo, arte y artesanía son más familiarizados porque se escuchan en las convocatorias implementadas por el gobierno o llegan funcionarios que emplean estos conceptos, son entendidos de manera similar, solamente con algunas diferencias, mientras que arte popular es un concepto desconocido para ellos.

Al arte se le ha asociado directamente a aquellas expresiones artísticas exhibidas en los museos referente a las pinturas, esculturas, lo referente a la arquitectura e incluso a la música, con lo cual, al creador, se le considera como artista por generar obras únicas. Fue un término introducido desde el Renacimiento (época del nuevo renacer de la humanidad y todo lo que el hombre era capaz de producir), para hacer la distinción en una obra de arte y una obra artesanal. Sin embargo, todo lo que es arte algunos autores también lo catalogan como arte popular, según Victoria Novelo “el arte popular engloba diversas manifestaciones como teatro, danza, literatura y objetos plásticos, comúnmente

²³⁷ Entre las integrantes de la familia Palmerín Vargas originarias de Tiríndaro, Mich., se conserva un rollo que pertenece a la familia desde hace cuatro generaciones, en un principio era de la bisabuela, luego de la abuela, después de la nieta y ahora, en ocasiones, de las bisnietas. Otro caso, es el de un rebozo de algodón de los conocidos como tradicionales o rebozo de la sierra, de rayas azules con fondo negro y entre el fleco de color blanco, el cual posee mi madre, que fue obsequiado por mi abuela hace más de 20 años, mi madre no lo ha querido vender, ni regalarlo a nosotras su hijas, ni siquiera lo ha usado con frecuencia para no desgastarlo; a pesar de no ser un rebozo de los más nuevos y costosos, dice que no es cualquier regalo, es una prenda especial, por ser un regalo de su madre (de mi abuela).

denominados artesanías²³⁸, es decir, lo que es arte, proviene de arte popular y este a su vez, de la artesanía.

En lo que respecta a la artesanía, es sistematizado como obras elaboradas por los indígenas,²³⁹ o lo que se produce manualmente. “Son aquellos objetos elaborados por personas hábiles... manualmente, donde se utilizan materiales encontrados en su entorno, su inspiración, diseño y originalidad.”²⁴⁰ Efectivamente, las artesanías son elaboradas con materiales sencillos, pero con la creatividad, la dedicación, el esfuerzo del artesano, convierte en lo que en un inicio fue solamente hilo, aguja y estambre, en una prenda inigualable y sorprendente, solamente por poner un ejemplo. La artesanía es proveniente de los indígenas, según algunos estudiosos, mientras que el arte popular, es del pueblo, de las clases subalternas²⁴¹, el cual caracteriza a la cultura nacional y no local o indígena. En palabras de Néstor García Canclini: “El arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades...”²⁴²

Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad... los sectores populares que tradicionalmente lo hacen y usan.”²⁴³

Para los p'urhépechas las únicas concepciones existentes son arte y artesanía, del arte popular no tienen conocimiento. Para la artesanía en su lengua es *úkata*²⁴⁴, sin embargo, también se utiliza frecuentemente “artesanía”. Ellos conciben como artesanía o *úkata*, todos los trabajos ya sean textiles, de fibras vegetales, madera, cobre, alfarería, etc., éstos son empleados como objetos de uso; y pasa a ser arte cuando éstas creaciones son únicamente

²³⁸ Novelo, Victoria, “La expropiación de la cultura popular” en Guillermo Bonfil Batalla et al, *Culturas populares y política cultural*, México, CONACULTA, 1995, p.79.

²³⁹ Novelo, Victoria, *Artesanías y capitalismo en México*, México, INAH, 1976, p. 7.

²⁴⁰ Rodríguez Maldonado, Ismael, “Artesanía textil en Angahuan”, Tesina de Licenciatura en Historia UMSNH, 2016.

²⁴¹ En México se entiende por culturas populares a los que corresponden al mundo subalterno *en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial* en Bonfil Batalla, Guillermo, “De culturas populares y política cultural” en Guillermo Bonfil Batalla et al, *Culturas populares y política cultural*, México, CONACULTA, 1995, p. 15.

²⁴² García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 224.

²⁴³ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para...*, p. 225.

²⁴⁴ *Úkata*, es aquello que se hace manualmente, proviene de la raíz verbal *ú* (hacer).

para fines espirituales o apreciación estética, por ejemplo, cuando las prendas de la indumentaria son obsequiadas a alguna Virgen de la iglesia, se aprecian estéticamente, se exhiben a través de una imagen religiosa, las cuales no podrán ser tocadas, solamente se puede ver porque la indumentaria embellece a la Virgen, *para Nana Yurhixini pirireni* (para embellecer a la Virgen).²⁴⁵ Entonces, para el p'urhépecha la dicotomía entre arte y artesanía radica en los fines utilitarios.

Dadas las definiciones en los reglones anteriores que tratan sobre las creaciones, artísticas, el lector entenderá mejor cuando introduzca estos conceptos, lo cual abordo específicamente de la fiesta del Domingo de Ramos en Uruapan y las actividades que se realizan dentro del marco de dicho evento.

Una vez esclarecidos los conceptos de patrimonio cultural, arte, artesanía y arte popular prosigo, con uno de los concursos más renombrados a nivel nacional y Latinoamérica que da lugar en Uruapan, Michoacán.

La fiesta del Domingo de Ramos en Uruapan, Michoacán, México

En el marco de la celebración del Domingo de Ramos en la ciudad de Uruapan, Michoacán, confluyen tres eventos culturales que son el Tianguis Artesanal, el Concurso de Indumentaria Tradicional y la Muestra Gastronómica p'urhépecha. En un principio, en el evento se organizaba solamente el Tianguis artesanal, con la finalidad de que gran número de artesanos confluyeran en un escenario para exhibir sus mejores piezas y destinarlos a la venta, ya sea para extranjeros nacionales o internacionales. Años después, cuando, se configuró el renombrado Concurso de Indumentaria Tradicional dirigido a todos los grupos originarios que habitan en el estado; y en tiempos más recientes comenzó a realizarse

²⁴⁵ Este acto se ve en todas las comunidades p'urhépechas, en la fiesta patronal, las Vírgenes son ataviadas con la indumentaria tradicional, porque ellas, al igual que los habitantes, tienen que vestirlas con vestimenta nueva, por ser un día especial, esta es una manifestación del control cultural o de la apropiación cultural.

también la muestra gastronómica de cocineras tradicionales p'urhépechas. El Tianguis Artesanal, se extiende durante dos o tres semanas aproximadamente, antes del Domingo de Pascua y después de la misma. Los tres eventos convergen en el centro histórico de esta cabecera municipal en la plaza principal, frente a la Huatápera espacio propicio para el Concurso de Indumentaria y la Muestra Gastronómica realizada en la plaza de la Ranita. Son días en el que los visitantes tienen la facilidad de encontrar una infinidad de productos artesanales auténticos y de varios precios, apreciar los diversos trajes p'urhépechas, mazahuas, otomíes y nahuas, así como degustar platillos tradicionales hechos por manos de mujeres p'urhépechas.

El Tianguis Artesanal tuvo sus inicios en los años cincuenta del siglo XX, encabezado por el señor Arturo Apan. Su antigua ubicación era entre las actuales calles de Florentino Mercado y 16 de septiembre. En 1960 se logró el traslado en la plaza principal, donde actualmente se lleva a cabo a unos metros de distancia de la Huatápera. En años posteriores los arquitectos Arturo Macías y Benjamín Apan continuaron con la realización del Tianguis Artesanal,²⁴⁶ el cual se enriqueció con el Concurso Artesanal en el que se premia las mejores piezas de las diferentes categorías. Se puede resaltar un número considerable de artesanos en el Tianguis Artesanal, en una nota de *La Voz de Michoacán* de 1986, donde se refiere que una artesana de alfarería vidriada de Capula dijo que "...el Tianguis Artesanal en este año no rindió mucho... ha habido mucha competencia, ya que somos cerca de 50 artesanos... casi todo el pueblo y todos vendemos exactamente los mismo..." y Juventino Pérez de Santa Fe de la Laguna explicó que: "...en este año la competencia estuvo dura, los artesanos que vinieron al Tianguis fueron 120...".²⁴⁷

Desde antaño, los indígenas intercambiaban sus productos, de ahí la importancia del Tianguis, antes del uso de la moneda como medio de intercambio, el trueque o la *mót'antsperakwa* (intercambio) era la forma de sobrevivir. Lourdes Arizpe menciona que el

²⁴⁶ Dávila Munguía, Carmen Alicia y Oriel Gómez Mendoza, "Domingo de Ramos en Uruapan. Tradición y sincretismo cultural", en José Napoleón Guzmán Ávila (Ed.), *Uruapan: paraíso que guarda tesoros enterrados, acordes musicales y danzas de negros*, Uruapan, Michoacán, Biblioteca Uruapense/IIH UMSNH/Grupo cultural "Uruapan visto por los uruapenses"/Morevallado, 2002, p. 129.

²⁴⁷ Moreno Sepúlveda, Eva, "Poca ganancia para los indígenas en el pasado Tianguis Artesanal" en *La Voz de Michoacán*, 3 de abril 1986 [Consultado el 29 de septiembre del 2018].

trueque “...es una tradición... y que sigue vigente como patrimonio cultural...”.²⁴⁸ ¿Y por qué Uruapan fue y es el punto de reunión de estas actividades y no otro lugar? Esto se explica en las siguientes líneas.

Uruapan²⁴⁹ es uno de los primeros centros de población evangelizados a los cuales se atribuye a Fray Juan de San Miguel su fundador. Fue un centro religioso importante desde la colonización. Sin embargo, su fundación data de la época prehispánica.

Uruapan se convirtió en punto focal de intercambio comercial entre la tierra caliente y tierra fría y punto de reunión de los habitantes de Michoacán para intercambiar sus productos, para practicar el trueque.²⁵⁰ Asimismo, al ser un pueblo evangelizado, se fijó como fecha propicia para el Tianguis Artesanal y el Concurso el día del Domingo de Ramos, además de contar con una capilla para oficiar las misas y cualquier otra actividad con fines religiosos, los fieles desde épocas añejas asistían y siguen asistiendo a la bendición de las palmas en Uruapan con una connotación espiritual y religiosa arraigadas. Desde los primeros años de la conquista espiritual entre los antiguos tarascos, el recinto denominado por muchos como Huatápera o en algunos casos Guatápera -término que fue castellanizado- es un vocablo de la lengua p'urhépecha, más correctamente es *Wantantsperakwarhu*²⁵¹ (lugar de transmisión oral de la memoria o lugar de diálogo, encuentro y ayuda). A decir de José Luis Aguilera Ortiz él lo denomina “... *uandajperakua*... significa lugar de reunión o lugar donde

²⁴⁸ Arizpe Lourdes y Cristina Amezcua-Chávez (Coords.), *Renovación y futuro del patrimonio cultural en México*, México, UNAM Centro Regional de Estudios Multidisciplinarios, 2017.

²⁴⁹ Vocablo de origen p'urhépecha que significa *úrhupani*, que va emergiendo en la punta de algo, de la raíz *ú* de hacer, *rhu* en la punta o cúspide de algo y *pani* de una continuidad, por lo que su significado ha sido traducido como lugar de florecimiento o lugar de vegetación por las características de vegetación del lugar.

²⁵⁰ El trueque es una de las prácticas más significativas entre los p'urhépechas, vigente en nuestras comunidades, minusvalorado en las últimas épocas por el uso de poder adquisitivo como medio de intercambio de productos. Me ha tocado presenciar ocasiones en el que se lleva a cabo el trueque, mi madre y mi abuela han sido encargadas de la venta de maíz o trigo cosechadas en las temporadas de lluvias, comerciantes de los pueblos circundantes del pueblo sobre todo provenientes del lago venden pescado en mi comunidad y llegan a la casa a ofrecer su producto a precios accesibles y en varias veces han optado hacer un intercambio de sus alimentos, en este caso el pescado por el maíz o trigo, por supuesto igualando los precios de los productos. Gran parte de los relatos sobre el trueque provienen de mis bisabuelos, abuelos e incluso de mi madre que hasta hace 30 o 40 años el trueque era la manera en que negociaban con los productos ya fueran utensilios o alimentos entre diversas comunidades p'urhépechas.

²⁵¹ Aguilera Ortiz, José Luis, “La huatápera de Uruapan” en Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.) *Concurso de...*, p. 58.

*pueden llegar.*²⁵² Este recinto además de un ser un espacio para los relatos orales fungió como hospital, al igual que los pueblos-hospitales de Tata Vasco de Quiroga en los pueblos aledaños al lago. Los pueblos-hospitales del proyecto de Vasco de Quiroga y Fray Juan de San Miguel acogían a personas allegadas de distintos lugares, en caso de no tener donde pasar la noche o en su defecto a los enfermos, es muy probable que la definición de José Luis Aguilera vaya apegada a la función que tenía la *Wantantsperakwarhu* como hospital.

Una vez aclarado el significado del lugar, los organizadores del concurso del Domingo de Ramos optaron por la *wantantsperakwarhu* (huatápera) como escenario idóneo de la competencia, por la connotación simbólica de la construcción como estructura arquitectónica colonial y la importancia espiritual católica donde los indígenas se han reunido desde la evangelización, así como por el catolicismo que viven las comunidades originarias actualmente.

Hasta aquí abordé sobre las actividades que se realizan el Domingo de Ramos en Uruapan, enseguida es necesario, resaltaré datos importantes sobre el Concurso de Indumentaria específicamente.

Orígenes y desarrollo del Concurso de Indumentaria Tradicional

La gestación del concurso de Indumentaria Tradicional data del año de 1982. Este fue un proyecto encabezado por parte del Gobierno del Estado de Michoacán bajo la administración del Ing. Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano como gobernador del Estado de Michoacán. Fue denominado Concurso de Traje Regional, teniendo como instituciones

²⁵² El término se esclarece por Aguilera Ortiz, José Luis, “La huatápera de Uruapan” en Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.) *Concurso de...*, p. 58.; asimismo en las en una de las sesiones del diplomado de Introducción a la Filosofía P’urhépecha en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UMSNH tocamos el debate sobre el tema y con la instrucción del coordinador del curso Celerino Felipe Cruz se concluyó como *wantantskwarhu* el 5 de septiembre del 2018.

responsables a Fonapas,²⁵³ el Instituto Michoacano de Cultura, la Secretaría de Turismo, el Centro de Convenciones, el DIF Estatal, la Dirección de Información, la Casa de las Artesanías,²⁵⁴ y el H. Ayuntamiento de Uruapan, con la ayuda del Gobierno del Estado.²⁵⁵

Hay diversa información referente a los antecedentes del concurso. Por ejemplo, la información emitida por Gerardo Ascencio, uno de los máximos representantes del evento quien desde hace muchos años ha sido promotor cultural del certamen; Ascencio afirma que en la década de los cincuenta el evento inició su primer intento, pero no de manera oficial. En estos años, la organización estuvo encargada por el Sr. Arturo Apan, posteriormente fue coordinado por el Arquitecto Arturo Macías. Sin embargo, esta iniciativa fue descontinuada al no realizarse consecutivamente, este dato se encuentra en la llamada *Tenepal de CACCINI* publicada en julio del 2011, en la cual, se cita lo dicho por Gerardo Ascencio, lo cual, también es recalcado en unas líneas en las tesis de Martha González.²⁵⁶

Desde el año de 1982, paralelo al tianguis artesanal comenzó a realizarse el Concurso de Indumentaria Tradicional del Domingo de Ramos en Uruapan, municipio que concentra en su administración a diversas comunidades p'urhépechas.²⁵⁷

La fecha para el evento se fijó el 4 de abril,²⁵⁸ definiendo cinco categorías: uso diario, ceremonias, bodas, fiestas tradicionales y danzas. La idea del concurso emergió por la inmensa afluencia concentrada de gente p'urhépecha en esta cabecera municipal en el tianguis artesanal de Uruapan entre los días de la Semana Santa, en el cual, se observaba que los asistentes se ataviaban -aún lo hacen- con su vestimenta tradicional, consistente en el rollo, enagua, *wanengo*, rebozo, fajas y delantal en sus diversas ornamentaciones en el

²⁵³ Fondo Nacional para las Actividades Sociales.

²⁵⁴ Actualmente Instituto del Artesano Michoacano.

²⁵⁵ Eugenia Sovietina (Comp.) *Concurso de...*, p. 15.

²⁵⁶ Véase Ascencio Campos, Gerardo, "Primer concurso estatal del traje regional 1982, Domingo de Ramos Uruapan", *Tenepal de CACCINI*, México, 2011 en: http://glccaccini.blogspot.com/2011/04/1115-domingo-de-ramos-en-uruapan_18.html [Consultado el 1 de septiembre del 2018] y en González Lázaro, Martha, "La tradición y la moda en..." p.74 "...pueden rastrearse antecedentes de este tipo de concursos... sobre una rama de la indumentaria en el Concurso Artesanal del Domingo de Ramos en los años cincuenta..."

²⁵⁷ San Lorenzo, Capacuaro, Angahuan, Caltzontzin, Corupo, Santa Ana Zirosto, Nuevo Zirosto Cutzaro y Jucutacato.

²⁵⁸ Cabe destacar que la fecha del Domingo de Ramos es variable, dependiendo de la fecha en que recae la Semana Santa. El Domingo de Ramos es el último domingo próximo, antes del Jueves Santo.

caso de las mujeres y calzón y camisa de manta, huaraches y sombrero para los hombres.²⁵⁹ La gente de las comunidades acudía con la finalidad de vender sus productos artesanales entre los visitantes, porque como ya lo he comentado en los capítulos anteriores de la presente tesis, las artesanías son una fuente de trabajo en los núcleos p'urhépechas y por ende de ingresos económicos para las familias dedicadas al oficio.

Para el primer Concurso del Traje Regional figuraron como jueces calificadores distinguidos académicos quienes han sido formados en diferentes áreas de conocimiento, pero con un vínculo fuerte en los temas de la indumentaria, artesanías, artes y tradiciones y que sobresalen por su labor como promotores culturales. El poeta escritor, periodista y cronista Maestro Francisco Elizalde García originario de Zamora, Michoacán; la Dra. Ruth D. Lechuga fotógrafa y coleccionista de infinidad de máscaras, textiles, cerámica, cestería, laca y madera;²⁶⁰ las maestras Zaida Marina Rico Cano, investigadora uruapense dedicada a la defensa e investigación de la identidad y la indumentaria de diferentes etnias, además forma parte del Consejo de excargueros o *tamapu terunchatiecha*²⁶¹ por ser una de las iniciadoras del Año Nuevo P'urhépecha; así como Marina Aguilera Ortiz y Gabriela Loaiza²⁶² fueron quienes conformaron el panel del primer jurado calificador del certamen. El número de participantes en el certamen fue de 250, siendo esta cifra sorprendente para un primer concurso de muchos que se realizarían hasta la fecha. En el año de 1984 está se conformó por sobresalientes y distinguidos personajes, entre ellos, Eugenia Sovietina Soria del Instituto Michoacano de Cultura;²⁶³ Ruth Lechuga²⁶⁴; Laura Osegueda,²⁶⁵ Alfredo Zalce;²⁶⁶ Marina Rico Cano,²⁶⁷ Ofelia Montero de Alcáuter.²⁶⁸

²⁵⁹ La indumentaria tradicional en el caso de los hombres en la comunidad de Santiago Azajo se conoce como *t'ipich'ukwa*. No se sabe con certeza si gran número de hombres o una minoría de ellos, para los inicios de los ochenta conservaban el ropaje tradicional. En el caso de Santiago Azajo, con base en algunas fotografías de la década de los setenta se percibe el abandono total de la *t'ipich'ukwa* por causa de la migración internacional.

²⁶⁰ Proveniente de Viena, Austria y exiliada en México en 1939 por la invasión Nazi, a lo largo de su vida se dedicó a coleccionar piezas de arte popular mexicano.

²⁶¹ Ojeda Dávila, Lorena, *Celebración, identidad y...*, pp. 281-286.

²⁶² De Marina Aguilera Ortiz y Gabriela Loaiza no se tienen referencias biográficas, solamente se mencionan en el libro *Indumentaria tradicional de Michoacán. Acervo en extinción* compilada por Eugenia Sovietina Soria Mayés, pero no se mencionan más datos sobre las dos personas.

²⁶³ Realizó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, es una de las cinco fundadoras de la Casa de la Cultura de Morelia.

²⁶⁴ Investigadora de Indumentaria Nacional.

Para el primer año del concurso el gobierno del Estado invirtió una considerable cantidad de dinero la cual se destinó para premiar las cinco categorías definidas en aquel entonces, posiblemente para alentar a los indígenas a participar en el concurso. La cifra monetaria destinada a los premios del concurso de la indumentaria correspondió un monto de medio millón de viejos pesos.

Es de suma importancia destacar que el objetivo único del Concurso del Traje Regional desde sus inicios ha sido “apoyar a la preservación de la indumentaria tradicional de los pueblos.”²⁶⁹ Eugenia Sovietina Soria en una de las páginas del material *Concurso de Traje Tradicional. Memoria del 25 aniversario*, compilada por ella misma, expresa: “El encuentro no nació como concurso, éste es solo un pretexto para revalorar lo que queda.”²⁷⁰ Por otro lado, Marina Rico Cano rescata las palabras del gobernador en turno en los inicios del concurso del Ing. Cuautémoc Cárdenas, quien señalaba que el objetivo fue “preservar y dar apoyo a la preservación de la indumentaria tradicional de los pueblos, idea que fue y es válida porque es necesario cuidar lo nuestro, lo genuino como expresión oral y nacional frente a lo extraño y deformador que nos invade.” En el texto Marina Rico Cano resalta el papel de la Secretaría de Cultura porque “contribuye a fortalecer y preservar la vestimenta tradicional de todos los grupos que forman la geografía michoacana”.²⁷¹ De acuerdo con las opiniones respecto al objetivo planteado por los organizadores del evento, todos coinciden en que se realiza con la finalidad de **preservar, rescatar y fortalecer** el uso o la práctica de la indumentaria tradicional de las etnias. Los promotores culturales enfatizan la preservación de lo propio. Ambas partes, tanto los grupos originarios -sobre todo los participantes- como los organizadores del concurso, están conscientes de la importancia del uso de la indumentaria.

²⁶⁵ Directora de Culturas Populares.

²⁶⁶ Fue un reconocido y sobresaliente artista plástico michoacano originario de Pátzcuaro.

²⁶⁷ Promotora de Tradiciones.

²⁶⁸ Coleccionista de Indumentaria Nacional.

²⁶⁹ Villanueva Gutiérrez, Marín, en Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.), *Concurso de Traje Tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006, p. 9.

²⁷⁰ Soria Mayés, Eugenia Sovietina, “Remembranzas”, en Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.), *Concurso de...*, p. 52.

²⁷¹ Rico Cano, Zaida Marina, “A 25 años del primer concurso de traje regional michoacano”, en Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.), *Concurso de...*, p. 55.

El concurso de la indumentaria se ha llevado a cabo año con año de manera ininterrumpida desde el año de 1982. Durante los 36 años de realización se ha logrado catalogar y posicionar como uno de los certámenes de este género considerada una de las más importantes y más grandes a nivel Latinoamérica por el gran número de participantes en cada año.²⁷²

El evento no ha cesado de desarrollarse, aunque con algunos cambios generado en parte debido al relevo de los cargos de las personas que han fungido como representantes de las instituciones organizadoras correspondientes y a las nuevas disposiciones respecto a las políticas públicas relativas al patrimonio cultural de los pueblos indígenas. En el primer año de las instituciones del sector gubernamental que se involucraron en la organización del certamen fueron siete, entre ellos del sector cultural, y otras, como el DIF estatal. Un año después, en 1983, la organización estuvo a cargo de Instituto Michoacano de la Cultura, dirigido por el Lic. Humberto Urquiza Marín, quien asumió la responsabilidad como principal organizador en el aspecto logístico y económico y el número de instituciones participantes a diferencia de 1982 se limitaron.

En lo correspondiente a la logística, una de las tareas indispensables es la difusión de la convocatoria, en la que se expresan los lineamientos requeridos. Se configura una comisión para encargarse de esta tarea. El señor José Dimas, originario de Santa Fe de la Laguna, fue desde un inicio el principal responsable de esta tarea.²⁷³ Para garantizar que todas las poblaciones hablantes del p'urhépecha se enteren de las bases del concurso, el señor José Dimas con un mes de anticipación de la realización del certamen, organiza un encuentro con los representantes civiles de las comunidades p'urhépechas y/o representantes municipales para hacer la invitación en su lengua materna “ya que un número considerable de personas mayores no sabían leer”,²⁷⁴ informándoles el contenido y las especificaciones

²⁷² “Es uno de los mejores tianguis de México y del mundo, expresó el reportero de *Times*, ya que son incomparables las muestras artesanales, así como su rico folklore, con lo que se perpetua la tradición cultural, no sólo de Michoacán sino de México”. Serrano Ayala, Yolanda “El Tianguis Artesanal de Uruapan, uno de los mejores del Mundo” en *La Voz de Michoacán*, 5 de abril de 1983 [Consultado el 29 de septiembre del 2018].

²⁷³ Según la información proporcionada por Esperanza Juárez e Ileri Huacuz el señor José Dimas, se jubiló el 2017, pero como no había quien llevara a cabo esta tarea, José Dimas apoyó en la difusión del evento a través de la convocatoria, pero no como responsable como en años anteriores.

²⁷⁴ Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.) *Concurso de...*, p. 16.

del contenido de la convocatoria para poder ser partícipes del concurso, además se pegaba un cartel-convocatoria en lugares visibles, recurrentes y puntos de reunión por las personas de la de las comunidades, por ejemplo, en las iglesias, plazas principales, jefaturas de tenencia y en los pequeños negocios, en el cual se señalaban las bases del concurso, las categorías, la hora y el lugar del evento. La información del cartel-convocatoria del Concurso de Indumentaria ha sido principalmente en español y a su vez sido traducido en tres idiomas indígenas que son el mazahua, nahua y el p'urhépecha, faltando en otomí.²⁷⁵

En años más recientes, con la era digital es probable que la difusión de la convocatoria abarque más lugares. Las redes sociales como Facebook, Twitter e incluso WhatsApp son medios de comunicación propicios en la propaganda. A través de estos espacios, las páginas oficiales de las instituciones organizadoras difunden el cartel, entre ellos, la Secretaría de Cultura, Instituto del Artesano Michoacano, sólo por mencionar algunos y a su vez los usuarios interesados en este tipo de eventos los comparten a sus allegados. Pero, no se puede garantizar que todas las comunidades tengan acceso a la internet y aun teniéndolo, no todas las personas tienen la posibilidad de acceder a la tecnología, por medio de las cuales se difunde o no saben hacer uso de ella, por eso, la información no se ha logrado propagar en todas las comunidades. Es muy probable que anterior a la era digital, el periódico haya sido unos medios más eficaces en la divulgación de este evento, entre ellos *La Voz de Michoacán*, *La Jornada*, *El Sol de Michoacán*, *Cambio de Michoacán*; asimismo, las radios comunitarias ejercen su capacidad de medios transmisores efectivos para la divulgación del evento como radio Xepur de Cherán.

²⁷⁵ Desconozco el año, a partir del cual, la convocatoria comenzó a circular en los cuatro idiomas, no se menciona en las fuentes que he revisado.



Cartel en el que se anuncia la confirmación del evento, en ella, se precisa una información general, la fecha, hora y lugar, sin más datos.²⁷⁶

²⁷⁶ Secretaría de Cultura de Michoacán
<https://www.facebook.com/SECULTMICH/photos/a.647886508569251/1874977799193443/?type=3&theater> [recuperada el 29 de septiembre del 2018].

Los organizadores del certamen no siempre han sido ni las mismas personas ni las mismas instituciones, ahí la explicación de las variantes del evento. Ha habido años en que el concurso se ha disminuido el número de participantes. En algunos años bajó considerablemente como en el caso de los años 1986, 1987 y 1989, tal vez por la crisis política suscitada con la oposición del Partido Revolucionario Institucional (PRD) frente el Partido Revolucionario Institucional (PRI), había comunidades p'urhépechas tanto priistas como perredistas -actualmente en algunas comunidades prevalecen las facciones, pero se han multiplicado por los nuevos partidos políticos-. Para 1990 el evento quedó bajo la responsabilidad de Irineo Rojas Hernández²⁷⁸ en aquel entonces, Director General del Instituto Michoacano de Cultura, su estrategia fue facilitar apoyo económico a los participantes para sus gastos de transporte "...con los cual se motivó considerablemente la asistencia, y se incrementó en los siguientes años."²⁷⁹

Hasta aquí se explicaron de manera general las actividades que se desarrollan en el concurso y sus orígenes. Pero es necesario hablar en el siguiente apartado de lleno sobre el evento, especialmente en lo que concierne a la indumentaria.

El Concurso de Indumentaria Tradicional

XXVII Concurso de Indumentaria Tradicional De Ceremonias y danzas de Michoacán²⁸⁰ es el título de la convocatoria que promueve el cartel más reciente del pasado 25 de marzo de 2018 a realizarse en la cabecera municipal de Uruapan, Michoacán.

²⁷⁸ Fue un físico-matemático originario del Cherán, Michoacán. Ocupó el cargo de Coordinación del Área de Investigación de la Cultura Purépecha durante más de 25 años, desde donde promovió la lengua y la cultura p'urhépecha.

²⁷⁹ Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.) *Concurso de...*, p. 16.

²⁸⁰ Este es el nombre bajo el cual retomo en la presente tesis porque la documentación que realicé fue el certamen más reciente correspondiente al año en curso 2018. A lo largo del trabajo denominé de esta manera el concurso o simplemente concurso, concurso de indumentaria o concurso de indumentaria tradicional, aunque haya tenido algunas variaciones en años específicos.

En la mayoría de las ediciones el concurso se ha llevado a cabo en la sede de la Huatápera de Uruapan, salvo en algunas ocasiones. En el 2000 y 2001 se llevó a cabo en la Fábrica de San Pedro²⁸¹ y en el 2014 se trasladó en la plaza Vasco de Quiroga en Pátzcuaro. El evento ha gozado de al menos cuatro nombres distintos, pero todos ellos han conllevado “la indumentaria tradicional”. Cuando emergió el certamen se dio a conocer bajo el nombre de “Concurso Estatal del Traje Regional”, en años subsecuentes fue denominado “Concurso del Traje Tradicional”, en el 2014, ya en años más recientes como “Muestra de Indumentaria Tradicional de Ceremonias y Danzas de Michoacán” y en los últimos años, el 2016 al 2018 “Concurso de Indumentaria Tradicional de Ceremonias y Danzas de Michoacán”.²⁸² En todas las variaciones de las ediciones del nombre del evento, se hace un énfasis en la Indumentaria Tradicional o Traje Tradicional, asimismo en tres de ellas se aclara que es un “concurso” a excepción de los años 2014 y 2015 en el que pasa de ser de una “competencia” a una “muestra” de los múltiples trajes en las diferentes categorías de las etnias de Michoacán; y no sólo eso, además, como bien es sabido, la actividad siempre se había realizado en Uruapan y en esos dos años Pátzcuaro fue el nuevo escenario, por un cambio en la logística derivado de la poca participación de los pueblos adyacentes al Lago de Pátzcuaro.²⁸³

El traslado a Pátzcuaro en el 2014 denominado “Concurso-Muestra” merece atención especial. En estos dos años en el certamen se vislumbraron cambios significativos respecto a años anteriores. Empezando por el nombre del certamen, en años anteriores, fue relevante el término “concurso” simplemente, acompañado del énfasis en la indumentaria tradicional. A diferencia del año 2014 que en sí no fue una competencia, fue como su nombre lo indicó, una “muestra” de la indumentaria en las diversas categorías. Para esta edición, se manejó un cupo limitado de 70 personas, ya que a todos los participantes se les remuneró con la cantidad de \$1000 pesos. A decir de la frase emitida por el medio de comunicación *Quadratín* en un comunicado de la edición con fecha el 4 de abril del 2014 con el “objetivo de ampliar la participación de habitantes de los municipios de la zona Lacustre de

²⁸¹ Soria Mayés, Eugenia Sovietina (Comp.), *Concurso de...*, p. 18.

²⁸² González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 75.

²⁸³ El Concurso Muestra del 2014 se trasladó a Pátzcuaro con la finalidad de ampliar el número de participantes de los habitantes de las comunidades de la zona lacustre, sin aceptar participantes de las demás regiones p’urhépechas.

Pátzcuaro, de los municipios de Erongarícuaro, Pátzcuaro, Quiroga, Salvador Escalante, Tingambato y Tzintzuntzan; y de la Costa Nahua los municipios de Aquila y Lázaro Cárdenas y de los grupos mazahua y otomí de los municipios de Zitácuaro, Ocampo y Región Oriente del Estado; el Gobierno del Estado de Michoacán, a través de la Secretaría de Cultura, cambiará por este año el formato del Concurso de Indumentaria Tradicional por una Muestra de Indumentaria de Ceremonias y Danzas...”.²⁸⁴ La nota aclara que el evento sería una muestra no un concurso, debido a que gran número de participantes de diferentes comunidades se vieron imposibilitados en participar en años anteriores cuando su sede era Uruapan.

Los participantes fueron apoyados en cuestión económica para su traslado desde sus lugares de origen hasta Pátzcuaro por parte de la Secretaría de Cultura. En esta edición, las categorías fueron divididas en dos: en traje de ceremonias y traje de danzas.²⁸⁵

En las siguientes líneas, analizo uno de los elementos más importantes del concurso, que es la convocatoria más reciente y su contenido, por partes.

De la convocatoria. En la convocatoria Concurso de Indumentaria Tradicional de Danzas y Ceremonias de Michoacán, se incorporaron los siguientes puntos: 1) de los concursantes; 2) de la indumentaria; 3) de los premios; 4) de las bases del concurso; 5) de las inscripciones; 6) del lugar fecha del encuentro; 7) del jurado y 8) de las disposiciones generales. En renglones anteriores mencioné sobre la comisión encargada de la difusión de la convocatoria, sin embargo, es probable que los encargados no logren visitar todas las comunidades o municipios para invitarlos al evento, debido a que la convocatoria se alista a lo mucho con un mes de anticipación e incluso menos, por retrasos en su elaboración, a veces porque las impresiones de los carteles no están a tiempo, entre otros factores.²⁸⁶ El motivo de esta expresión, es debido a que en mi comunidad, desde que tengo memoria, no

²⁸⁴ “Emiten convocatoria de la muestra de indumentaria de ceremonias y danzas” en *Quadratin*, 4 de abril del 2014, en: <https://www.quadratin.com.mx/cultura/Emiten-convocatoria-de-la-Muestra-de-indumentaria-de-ceremonias-y-danzas/> [Consultado 2 de septiembre del 2018].

²⁸⁵ “Muestra de indumentaria y ceremonias y danzas de Michoacán” en el Cambio de Michoacán, 4 de abril del 2014 en: <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-221278> [Consultado el 11 de septiembre del 2018].

²⁸⁶ Información proporcionada por Esperanza Juárez Bedolla, por llamada telefónica el 10 de octubre en Santiago Azajo, Mich.

se ha hecho conocimiento del concurso ni se ha percibido el cartel-convocatoria adherido en lugares visibles, es probable, que los encargados de la actividad emitan el comunicado en la cabecera municipal que es Coeneo para que, a su vez, informen a los pueblos sujetos, pero no es una cuestión que pueda afirmar, simplemente es una explicación que personalmente me he generado por la ausencia de la convocatoria. Es de entenderse, el que la comisión no visite todos los pueblos, pues son muchos y poco el tiempo para el comunicado.

Conforme a los lineamientos del evento de la convocatoria, enseguida, analizo el punto sobre los concursantes, uno de los ejes más importantes del concurso.

De los concursantes. En esta parte no ha cambiado notablemente las consideraciones sobre los participantes a excepción del año 2014 -como ya he mencionado en líneas precedentes-. Se convocó a todos los habitantes pertenecientes a los siguientes grupos indígenas mazahua, otomí, pirinda, p'urhépecha y nahua.²⁸⁷ De los dos primeros grupos de los municipios de Ocampo, Hidalgo y Zitácuaro; del segundo, de los municipios de Morelia, Huetamo, Charo e Indaparapeo; del tercero de los municipios de Erongarícuaro, Pátzcuaro, Quiroga, Salvador Escalanate, Tingambato, Tzintzuntzan, Tancítaro, Los Reyes, Periban, Uruapan, Tangancícuaro, Chilchota, Paracho, Cherán, Nahuatzen, Charapan, Nuevo San Juan Parangaricutiro, Tangamandapio, Zacapu y Coeneo; y del nahua los municipios de Aquila, Coahuayana, Chinicuila y Lázaro Cárdenas. De acuerdo con la convocatoria, en este último año, el evento abarcó un número considerable de cabeceras municipales.

Cuando los concursantes se presentan en el certamen, su indumentaria es característica del grupo étnico al que pertenece y las reglas aplican de igual manera para todos, de lo que analizo a continuación.

De la indumentaria. En la primera edición se fijaron cinco categorías para el concurso, mismas que se mencionan en las primeras páginas de este capítulo. Progresivamente, se concentraron en dos ramas: en traje de ceremonias y traje de danzas, en categoría infantil; y

²⁸⁷ Las etnias convocadas en el certamen en un principio eran los p'urhépechas, nahuas y mazahuas, años después se incluyeron a los otomís y en este último, a los pirindas.

en adolescentes y adultos, tanto para niños y niñas y hombres y mujeres respectivamente. En la categoría infantil abarcan la edad de 10 a 12 años.

Como sucede en todos los concursos, siempre hay un incentivo de por medio, y uno de ellos es el premio en efectivo otorgado a los ganadores en cada categoría.

De los premios. Un aspecto característico del certamen en el marco del Domingo de Ramos es el premio que consiste en una retribución económica. Desde hace 37 años, las instituciones organizadoras aportan una cantidad considerable para premiar a los ganadores. Basándome en el XXXVII Concurso, la retribución quedó dividida en cuatro partes y en cada una se premió a los tres primeros lugares, quedó de la siguiente manera: 1) Danzas adulto: primer lugar \$15 mil pesos, segundo lugar \$10 mil pesos y tercer lugar \$8 mil pesos; en 2) Danza infantil: primer lugar \$8 mil pesos, segundo lugar \$5 mil pesos y tercer lugar \$4 mil pesos. En la categoría de adultos en ceremonias las cantidades premiadas fueron las mismas que en danzas, asimismo para la categoría ceremonias infantil. El lugar de la premiación es en la Huatápera (*Wantantsperakwarhu*).²⁸⁸

Sin embargo, no es solamente el ir y concursar, para ello, los participantes se tienen que acatar a los lineamientos establecidos, que se llevan a cabo en tiempo y forma como las reglas del concurso y el proceso de inscripción.

De las reglas del concurso, de las inscripciones y el proceso. He llegado a uno de los puntos más polémicos del concurso. En esta parte se explica el proceso a seguir para los interesados en la participación, para ello se determina el sitio, fecha y hora en que se llevará a cabo el proceso y los lineamientos a las que se deben acatar los concursantes. Nuevamente la Secretaría de Cultura, otorgó en este año apoyo económico a los participantes provenientes de la Región Oriente y Región Sierra Costa para los gastos de transporte y hospedaje. En la misma, se aclara se les restringe la participación a los ganadores del año anterior, coleccionistas del traje tradicional y grupos académicos o de danza folklórica.²⁸⁹ Este requisito es un asunto de embrollo, de acuerdo con algunas

²⁸⁸ Vocablo p'urhépecha que significa lugar de la oralidad, donde se cuentan los relatos o de reunión -el término se aclara en las primeras páginas del presente capítulo-.

²⁸⁹ Secretaría de Cultura de Michoacán <http://cultura.michoacan.gob.mx/wp-content/uploads/2018/03/low-CONV-ESPAN%C3%9EOL-IND-OLD-2018-2-2.jpg>

entrevistas que realicé durante el tiempo de mi investigación y otras conversaciones informales, ya que algunos de los jurados se han dado cuenta que los ganadores en los años subsecuentes prestan sus trajes con el que han sido galardonados, ya sea a sus familiares, sean hijos, sobrinos, tíos, primos e incluso amigos, para que estos nuevamente ganen el concurso. De manera, que en repetidas ediciones se ha visto la misma indumentaria portada por personas diferentes.²⁹⁰ Lo dicho se corrobora con la opinión que Eugenia Sovietina Mayés expresa en un escrito “Las inconformidades que se dan resultantes... de los jurados... los concursantes han sido premiados en otros años... vuelven a calificarlos... se da el caso de que concursantes premiados se ponen de acuerdo para que otra persona se inscriba y porte el traje y si obtiene el premio les dan una cantidad menor. Esto ha derivado en que a través de los años casi no se ven nuevos trajes, sino que son los mismos presentados por diferentes personas.”²⁹¹

El lugar para las inscripciones ha sido en la *wantantsperkawarhu* (Huatápera) en Uruapan con dos días de anticipación²⁹² previo al Domingo de Ramos, mismo día en el que se entrega el formato de inscripción y una tarjeta de identificación como tal. Únicamente en la categoría de adulto de ambas ramas es requisito fundamental presentarse con la credencial de elector en copia y original. Las disposiciones plasmadas en la convocatoria, las características de las prendas que portan los participantes en el concurso tanto para categoría adulto e infantil son:

“Que los trajes reúnan los requisitos de mayor apego a la tradición.

Que los materiales que componen cada una de las prendas correspondan al proceso de manufacturación tradicional.

En los trajes de ceremonias no podrán incluirse telas contemporáneas que se usan para vestidos de fiestas.

No podrán confeccionarse trajes de telas sintéticas ni pretinados con telas metálicas

²⁹⁰ Un dato proporcionado en una conversación informal que tuve con el Mtro. Benjamín Lucas Juárez, quien ha fungido como jurado de dicho certamen años atrás, Morelia, Mich., 16 de mayo del 2018.

²⁹¹ Soria Mayés, Eugenia Sovietina, “Origen del concurso”, en Eugenia Sovietina Soria Mayés (Comp.), *Indumentaria tradicional de Michoacán. Acervo en extinción*, México, Secretaría de Cultura, 2013, p.24.

²⁹² En la edición del 2018 las inscripciones fueron los días 23 y 24 de marzo, siendo que en este año el Domingo de Ramos cayó el 25 de marzo.

Que el traje de la mujer esté elaborado con bordados tradicionales, sin lentejuela, chaquiras ni encaje con hilos metálicos.

Que los adornos, aretes, listones, cordones, etcétera también sean representativos del uso tradicional”.²⁹³

Las diferencias comienzan por el concepto de “tradición” emitidos por los funcionarios y jurados de este evento, respecto a este se pueden percibir dos posturas diferentes referentes a las prendas tradicionales “hechas con técnicas tradicionales” y con “mayor apego a la tradición”, lineamientos establecidos en las bases del concurso. El término tradicional se entiende de diferente manera desde ópticas diversas. Por un lado, está la postura de los propios depositarios de la tradición en la indumentaria tradicional, los p’urhépechas; por el otro, los funcionarios organizadores del evento y por el jurado calificador del momento (de éstos últimos, las opiniones difieren al momento de la deliberación).

Para los organizadores de este concurso, las prendas de la indumentaria tradicional con que compiten deben estar enraizadas con la tradición, su concepción de ésta es lo antiguo, lo arcaico de origen prehispánico; opinan que la vestimenta tradicional debe ser la de antes, así como estar elaborada con técnicas ancestrales y no insertar materiales contemporáneos. A decir de Martha González los organizadores interpretan la idea de tradición del concurso como “...ese vínculo con el pasado y por las reminiscencias prehispánicas que tiene valor en la actualidad y debe ser rescatado y conservado”. Continuando con la opinión de Martha González: “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 de Michoacán, simplemente porque “los antiguos” se vestían a la manera tradicional”.²⁹⁴ Tal y como lo dice Martha González es la concepción de un traje tradicional por parte de los funcionarios de manera recta, sin interrupción alguna, pero ¿es posible mantener la tradición de esta manera? Esta pregunta se responde en las siguientes páginas donde abordo sobre el tema de la transformación.

²⁹³ Secretaría de Cultura de Michoacán <http://cultura.michoacan.gob.mx/wp-content/uploads/2018/03/low-CONV-ESPAN%C3%9EOL-IND-OLD-2018-2-2.jpg>

²⁹⁴ González Lázaro, Martha, “La tradición y la moda en...”, p. 75.

Eva Garrido, es una de las académicas que ha sido jurado en diversos eventos, entre ellos, en Uruapan, el Domingo de Ramos, de acuerdo con su experiencia "... el debate surge cuando se introduce la palabra tradición en las acciones y en los discursos institucionales".²⁹⁵

En el caso de la indumentaria, podría ocurrir lo mismo que en los concursos de piezas artesanales, en todos implica tradición cuando de entrada dice Eva Garrido, por el hecho de ser artesanías ya son tradicionales.²⁹⁶ En estos concursos, los artesanos preparan obras especiales y únicas, para ser exhibidas y llevarse el premio, pero se insertan materiales contemporáneos para hacer creaciones nuevas y en algunos casos se han premiado para que vuelvan a participar. A lo que quiero llegar, es que la innovación también es parte de la tradición, en ocasiones "... la misma dinámica de los concursos propicia el cambio y la reinvención de la tradición..."²⁹⁷ porque exigen piezas originales. Bajo este rubro podría decirse que, en algunos casos, las políticas públicas inciden en la transformación de las artesanías, aunque de manera indirecta.

Dadas las interpretaciones de lo "tradicional", los p'urhépechas no conciben su *surukwa* en línea recta, para ellos, aunque no se percaten, la tradición sufre cambios, modificaciones como las fiestas patronales, las ceremonias tradicionales, así como la indumentaria que portan las mujeres p'urhépechas, ellas entienden la tradición como algo que evoluciona pero se sustenta en la colectividad -en los que respecta a la transformación de la indumentaria se trata en las siguientes páginas del presente capítulo-, y para ellos, a pesar de las innovaciones, sigue considerándose tradicional.

Es en este aspecto que el jurado, se ve en una situación difícil a la hora de deliberar, ya que ellos también poseen su propia concepción respecto de lo que se concibe como tradición.

Del jurado. Han sido muchos los profesionistas que han pasado como jurado calificador en el Concurso de Indumentaria Tradicional de Domingo de Ramos en Uruapan. En la rueda de prensa, así como en la convocatoria se especifica que "el jurado estará conformado por

²⁹⁵ Garrido Izaguirre, Eva María, "Concursos artesanales: el caso de Michoacán una revisión crítica" en Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López, *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*, México, IIH UMSNH, 2015, p.153.

²⁹⁶ Garrido Izaguirre, Eva María, "Concursos artesanales: el caso de...", p. 153.

²⁹⁷ Garrido Izaguirre, Eva María, "Concursos artesanales: el caso de...", p. 157.

personas de reconocida trayectoria y conocimiento sobre indumentaria tradicional, cuya identidad será conocida y pública al dar a conocer los resultados del fallo”.²⁹⁸

Bien es sabido que la función dentro de esta es dinámica, es decir, cada año cambian los especialistas que fungen este rol. Dentro del marco del concurso, la tarea ejercida por parte del jurado es una de los más complicados, porque no es fácil definir a los ganadores del certamen en las diferentes categorías.

Durante el tiempo que conllevó mi investigación, he tenido la oportunidad de conocer a algunos académicos que se han desempeñado como jurado en algunas ediciones, unos más seguido y otros en una ocasión, son personas muy accesibles, quienes me han enriquecido con información muy valiosa desde su experiencia, a través de las entrevistas que me han brindado y otras por medio de conferencias. Indudablemente son especialistas reconocidos en el ámbito cultural quienes desde las diversas áreas de conocimiento aportan sus argumentos para calificar al ganador como Benjamín Lucas, Eva Garrido, Amalia Ramírez, Esperanza Bedolla y Martha González. Esperanza Juárez Bedolla es una destacada conocedora de la danza folklórica; Martha González Lázaro es una joven investigadora en el campo de la antropología; Benjamín Lucas Juárez es un historiador de Cuanajo y purépecha hablante; Marina Rico Cano es promotora cultural de la indumentaria desde los inicios del concurso; Eva Garrido es doctora en historia una de las mejores conocedoras del tema de las artesanías de Ocumicho; y Amalia Ramírez también es doctora en historia ha dedicado gran parte de carrera sobre el estudio de la indumentaria y más en específico sobre una de las prendas, el rebozo. Todos ellos son investigadores doctos que se han inmiscuido en el tema de la indumentaria tradicional y han sido algunos de los jurados en diferentes ediciones del concurso.

Ellos han argumentado que ser jurado no es una tarea fácil, al contrario, su experiencia les ha permitido darse cuenta dentro del panel, que no existe una sola definición de lo “tradicional”, lo cual es el asunto más difícil en palabras de Esperanza Juárez Bedolla: “He

²⁹⁸ Arriaga Garcés Omar, “Este 25 de marzo, XXXVII Concurso de Indumentaria Tradicional de Ceremonias de Michoacán”, *Cambio de Michoacán*, 13 de marzo del 2018 <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-n39101> [Consultado el 6 de octubre del 2018].

sido jurado en múltiples ocasiones, yo antes era muy purista, que lo tradicional era lo arcaico, pero me di cuenta que la transformación es inevitable.”²⁹⁹

Otra de las complicaciones para los calificadores es el aspecto de sensibilizarse con los participantes sobre todo con los niños, llegan muy emocionados en el concurso y negarles su participación es difícil, el jurado tiene que revisar cada una de las prendas con mucha cautela, se han presentado casos en que los trajes se han inventado como la “Danza de Emiliano Zapata”. A sabiendas del gran número de afluencia de artesanos para esta fecha, muchos de ellos aprovechan para inscribirse ya sean los adultos o a sus niños y en el momento se inventan una breve descripción en que supuestamente se usa la indumentaria.³⁰⁰ Reconozco el desafío que enfrentan los integrantes del jurado al tomar una decisión para definir a los ganadores, tanto Esperanza Juárez como Martha González me compartieron su experiencia, además, para ser parte del panel, dice Martha es por invitación, no se emite ninguna convocatoria para postularse, Esperanza Juárez me dijo: “es realmente complicado ser jurado, necesitas ver el concurso desde la otra parte, como le dije a Martha una vez te lo digo a ti ¿por qué no formas parte del jurado en la siguiente edición? te voy a proponer...”³⁰¹

Amerita hablar de un caso sobre los delantales de la comunidad de Nurío en los bordados se han plasmado imágenes de Walt Disney o de las máscaras de Santa Fe de Laguna pintadas de la bandera de Brasil o de grupos musicales de rock, realizadas son técnicas tradicionales.³⁰² En estos casos, me pongo en la postura del jurado, pero sinceramente, en un concurso, ninguna adolescente o señora participaría con un bordado de una de las princesas de Walt Disney, posiblemente en su comunidad las niñas utilicen bordado con estas características, sin embargo, para que sea tradicional, el elemento debe ser adoptado, apropiado, producido y reproducido dentro de la colectividad, si se acepta se va reproducir y si no será rechazado, simplemente se omite.

²⁹⁹ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Esperanza Juárez Bedolla en Morelia, Mich., el 28 de junio del 2018.

³⁰⁰ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Martha González y una charla informal con Benjamín Lucas el 4 de junio del 2018 y el 26 de mayo del mismo año respectivamente, ambas en Morelia, Mich.

³⁰¹ Sugerencia de Esperanza Juárez durante la entrevista a Iris Calderón Téllez el 28 de junio del 2018 en Morelia, Mich.

³⁰² Garrido Izaguirre, Eva María, “Concursos artesanales: el caso de...”, p. 156.

Expuestas las dificultades a las que se enfrentan los miembros del jurado, paso a hablar sobre los argumentos de la transformación en el concurso y de las controversias que se han generado a raíz de términos como la tradición.

El debate en torno a la transformación de la vestimenta tradicional

Han sido múltiples las opiniones vertidas concerniente al fenómeno de la transformación de la indumentaria tradicional, las críticas emitidas han sido favorables y desfavorables por las personas que tienen diferentes posturas. Por un lado, se encuentra el jurado, por el otro los funcionarios del evento y los p'urhépechas, quienes participan en el certamen y los que no, que se posicionan en dos posturas. En este apartado esbozaré mi experiencia como mujer p'urhépecha interesada en participar en el concurso.

Fue hace poco que me enteré del evento de Uruapan, me llamó la atención y a partir de ahí estuve atenta al lanzamiento de la convocatoria. Una vez emitida la información, mi interés fue participar con mi traje por dos motivos principales: una, porque ningún habitante de mi comunidad que es Santiago Azajo ha participado de los años que lleva el evento y esta sería una manera de alentar a mis coterráneos en la participación y la otra, para vivir la experiencia propia sobre cómo califican los jurados. Mi interés no era obtener el premio, simplemente participar, por lo que revisé en las bases del concurso, y de acuerdo con los requisitos me limité en intentar participar, porque el traje que tenía pensado ponerme incluía la mayoría de los elementos que una indumentaria para este certamen no debería llevar. La indumentaria de mi comunidad es una de las que más se ha transformado, los materiales de las prendas que son contemporáneos, un *wanengo* de manta color rosa con bordado de estambre de variedad de colores en punto de cruz y brocado de gancho en el cuello y en las mangas; la enagua con pretina de color carmesí; el rollo con figuras de campana de textil charcol; dos fajas de merino de técnica de urdimbre y una en bordado en punto de cruz con estambre con combinaciones de diversos colores; el delantal de cuadrillé

amarillo, con variedad de colores de estambre e hilo adiamantado en pequeños detalles y finalmente para completar el conjunto un rebozo de Turícuaro. Mi decisión final fue no intentar inscribirme, lo más lógico era que me rechazaran por las características de las prendas. Sin embargo, fui al evento a documentar, percibí con atención la pasarela de los trajes, mi sorpresa fue observar la indumentaria de los danzantes de los *kúrpitis*,³⁰³ su traje está elaborado básicamente de telas sintéticas y contemporáneas, de gran cantidad de espejos, tela de lentejuela, cascabeles de aluminio, etc.; asimismo, el traje de la maringüía de Santa Fe de la Laguna contenía gran parte de sus ajuares hechos con materiales contemporáneos, incluso una faja de lentejuelas. Me sentí identificada con un escrito de Benjamín Lucas: “A pesar de la buena voluntad de los jueces, algunos suponen que lo tradicional tiene que ver con lo antiguo y por tanto si el traje no es “de lo antes”, no tiene cabida, aunque ya no se use en la actualidad”.³⁰⁴

³⁰³ En la lengua p'urhépecha significa “los que se juntaron o unieron”.

³⁰⁴ Lucas Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de la tradición”, en Eugenia Sovietina Soria Mayés (Comp.), *Concurso de indumentaria...*, p. 60.



Fotografía de Iris Calderón Téllez. Es la vestimenta que pretendía usar el Concurso de Indumentaria en el Domingo de Ramos en Uruapan en la edición del 2018.

Algunos promotores han tomado posturas radicales en contra de la transformación, otros a favor y algunos más se han tornado a aceptar la evolución luego de varios fungiendo como jurado. Retomando otra vez lo “tradicional” en la indumentaria, es el tema que aqueja a todos los involucrados, a los participantes, al jurado y a los organizadores de dicho concurso.

Gerardo Ascencio en una breve reseña dice lo siguiente: “En el concurso de la indumentaria los participantes tienen muy presente que la permanencia, el arraigo, el cariño por su origen, así como el orgullo por la tierra en que nacieron son esenciales para convencer a los jurados de hacerlos merecedores de alguno de los estímulos convocados oficialmente, dichos jurados atinadamente descalifican la incorporación de telas sintéticas, maquillajes y todo aquello que deforme y desprestige la forma ancestral de vestirse, por los menos al

Domingo de Ramos deben asistir “como debe de ser”, aquí no tiene cabida lo artificial, ni la moda, sólo las expresiones creativas de identidad que caracterizan a los seres humanos que han logrado ser originales por encima del bombardeo publicitario y mercantilista.”³⁰⁵

Es pertinente esbozar la opinión de Benjamín Lucas al respecto: “Generalmente... dos concepciones salen a relucir; la primera, que supone un “traje típico” de todos los “indios... Otra preconcepción que se tiene respecto de la indumentaria indígena es el que lo ata irremediamente del pasado... se piensa que para algo sea tradicional tiene que ser “lo de antes” lo antiguo, como si lo indígena fuera lo estático inamovible.

Tanto una como otra concepción, de entrada, han sido erróneas, han sido alimentadas por una cultura dominante que poco a poco ha hecho por reconocer la diversidad y pluriculturalidad de la que somos parte... y que en cambio sí está al tanto de las últimas tendencias de la moda en Italia, Francia o Nueva York. “...la indumentaria tradicional indígena... de los p’urhépecha, no responde a modelos efímeros y ficticios como la moda, que su fuerza radica en una apropiación histórica y culturalmente validada, resignificada y modificada permanente según los tiempos y mecanismos de la tradición”.³⁰⁶

¿Cómo explicar que no existe un “traje típico” estándar para los p’urhépechas? Es necesario insistir en que hay tantos trajes como comunidades existen el purepecherio”,³⁰⁷ como señala Benjamín Lucas. Conuerdo con él, las mujeres p’urhépechas que conservamos nuestra vestimenta en ocasiones festivas, como las que conservan el de uso diario sí damos cabida a la transformación para resignificar y recrear nuestra identidad p’urhépecha, nuestra vestimenta no está aislada de la moda, pero no una moda en el sentido occidental -como señalo en el capítulo dos-, sí empleamos materiales contemporáneos pero con el uso de las técnicas tradicionales para la hechuras, no es un traje estándar que se define por regiones, sino en cada comunidad, no estamos peleados con la innovación de las prendas y por lo tanto sí consideramos nuestra indumentaria como tradicional por la carga simbólica connotada y por la herencia cultural de una generación a otra.

³⁰⁵ Ascencio Campos, Gerardo, “Concurso de traje regional, en Uruapan” en Eugenia Sovietina Soria Mayés (Comp.), *Concurso de...*, p. 56.

³⁰⁶ Lucas Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de...”, p. 62.

³⁰⁷ Lucas Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de...”, p. 60.

Siendo así, tuve la posibilidad de para participar en el Concurso de Indumentaria consiguiendo el conjunto con “más apego a la tradición”, sin embargo, solamente lo utilizaría para el evento no estaría contribuyendo realmente a la preservación y el rescate en mi comunidad, porque para ocasiones especiales utilizaría los ajuares más novedosos, los cuales, están totalmente transformados, pero mi intención no fue ganar el concurso, no fue complacer al jurado como dice Benjamín Lucas, la idea era dar a conocer la verdadera vestimenta de Santiago Azajo de ocasiones festivas.

Para Eugenia Sovietina Soria, la transformación es un fenómeno presente en las comunidades p'urhépechas; ella se ha percatado del abandono parcial o total del uso de la indumentaria entre las mujeres de la etnia por diferentes razones, por lo que sostiene que quienes están a la vanguardia de las innovaciones tradicionales son los habitantes de las comunidades que han participado frecuentemente en el concurso, como es el caso de Santa Fe de la Laguna: Sin embargo, ella al igual que Gerardo Ascencio, se manifiesta en contra de la transformación en las prendas: “Tal 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 de mezclilla.”³⁰⁸

Esperanza Juárez está consciente del contagio de la globalización en las comunidades p'urhépechas lo que implica modificar los materiales y la manufactura.

En un evento denominado el Primer Encuentro de los Pueblos Originarios de América Latina que tuvo lugar en Pátzcuaro el pasado 5, 6 y 7 de julio del 2018, aproveché la oportunidad para acercarme a Marina Rico Cano, al platicarle brevemente sobre mi tema de investigación me hizo un comentario sobre la indumentaria tradicional que portaba en ese momento: “Sé que esto de la modificación en el traje es lo hoy, pero me gustaría que no fuera tan rápido, yo soy más conservadora, por ejemplo tu delantal está bonito, las flores, Santiago Apóstol, pero lo que no me gusta es el hilo adiamantado que lleva...”.

³⁰⁸ Soria Mayés, Eugenia Sovietina, “Transformación”, en Eugenia Sovietina Soria Mayés (Comp.), *Indumentaria tradicional...*, p. 66.

Dada las interpretaciones de algunos especialistas en el concurso de Uruapan, a simple vista uno se puede dar cuenta en la discrepancia de la concepción que implica el concepto de “tradición” y de la oposición entre ésta y la “transformación” por algunas personas, un evento donde los trajes se califican por mantener sus características ancestrales por lo que Benjamín Lucas opina: “Si vale a manera de sugerencia, sería importante en este concurso como en otros, marcar claramente la diferencia entre un traje antiguo y tradicional...”.³⁰⁹ Es pertinente la observación, ya que, las diferencias en las opiniones por los funcionarios, por el jurado los p’urhépechas derivan respecto a la concepción de tradición. El error reside en que los responsables del evento no conocen la vestimenta de las comunidades ni se han dado la tarea de investigar sobre ellas.

Los concursantes de la Indumentaria Tradicional también tienen opiniones contrastadas sobre la transformación de la vestimenta y lo tradicional. Una concursante de un pueblo donde preservan la lengua p’urhépecha y utilizan su indumentaria en ocasiones especiales menciona no estar “peleada con las innovaciones, porque nosotras o una -señalándose tanto a ella como a mí- como mujer p’urhépecha que salimos a estudiar fuera de nuestras comunidades influimos en los cambios que se dan en nuestra vestimenta y queramos o no somos centro de atención y muchas mujeres nos siguen...”.³¹⁰ Por otro lado, p’urhépechas de comunidades donde han perdido la lengua y han participado en múltiples ocasiones en el concurso opinan lo contrario: “ya no se podría llamar tradicional a la vestimenta de las mujeres de la actualidad, porque las prendas ya no están hechas con técnicas ni materiales tradicionales...”.³¹¹

Entonces, aquí me surgen algunas interrogantes: El concurso de Indumentaria Tradicional ¿Está logrando o ha logrado su objetivo en la preservación, rescate y salvaguarda de la indumentaria tradicional?, ¿Cómo se pueden medir los resultados? En opinión de Gerardo Ascencio, el concurso ha logrado su cometido, “es sin lugar a dudas que con motivo y gracias a este evento, se ha avanzado en la difusión a favor de que la forma de vestir de

³⁰⁹ Lucas Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de...”, p. 61.

³¹⁰ Entrevista de Iris Calderón Téllez a Ileri Huacuz Dimas el 28 de mayo del 2018 en Morelia, Mich. Ella me comentó sobre su participación en este concurso en la edición del año de 1998.

³¹¹ Entrevista de Iris Calderón Téllez a la familia Palmerín Vargas el 5 de julio del 2018 en Tiríndaro, Mich.

cada comunidad permanezca vigente...”.³¹² Bajo una opinión muy personal, desmiento esta afirmación, al menos en el caso de la indumentaria tradicional p’urhépecha la mayoría de las comunidades que han tenido participantes como Santa Fe de la Laguna, San Jerónimo Purenchecuaró, San Andrés Tzirondaro, Zipiajo, Tiríndaro, Ihuatzio, Janitzio, Capacuaro, Comachuén, etc., se ha dejado la vestimenta a la usanza tradicional total o parcialmente en las generaciones jóvenes y para las mujeres que siguen ataviándose de esta manera, se han visto en la necesidad de innovar su traje o hacer adaptaciones por circunstancias como la moda, migración, escasez de materias primas, gustos personales, por poder adquisitivo, entre otros factores que se desarrollan en el capítulo dos. Es muy probable que solamente se vistan de manera “tradicional” cuando participan en el concurso, pero no para uso diario ni en ocasiones festivas.

El hecho de que se transforme la indumentaria no quiere decir que pierda el sentido tradicional, para dotar de tradición a una prenda es más allá de un material ancestral o el uso de técnicas tradicionales, para los p’urhépechas es recibir un legado colectivo y no individual de generaciones precedentes como símbolo de identidad, lo que hace la mujer p’urhépecha es demostrar que su traje solamente se actualiza de acuerdo con las condiciones que se presentan en el momento, pero su estructura es la misma, es decir, son únicamente las seis prendas básicas desde que se configuró no se ha agregado ninguna otra. La tradición implica un emisor y un receptor, donde el sujeto actuante del momento es el encargado de entregar el legado, pero con la debida responsabilidad y conciencia, pues la indumentaria de la mujer p’urhépecha no se puede ridiculizar, porque para ella, la indumentaria es más que arroparse, es sinónimo de elegancia, de proyección de identidad étnica y más concretamente de identidad y orgullo local, digna de portarse con elegancia y conciencia.

Para ir concluyendo, es necesario y recomendable, conocer bien las comunidades p’urhépechas sobre sus necesidades o qué mecanismos y cómo se deben implementar por parte de las políticas públicas antes de accionar, pues ha habido casos, en que han generado

³¹² Ascencio Campos, Gerardo, “Concurso de traje regional, en Uruapan” en Eugenia Sovietina Soria Mayés (Comp.), *Concurso de...*, p. 56.

conflictos al interior del grupo, como se aborda de manera general en el siguiente y último apartado.

Divisiones y conflictos en el grupo p'urhépecha por los concursos promovidos por el gobierno

A lo largo del año los organismos públicos emiten un gran número de convocatorias dirigidos a los grupos indígenas de México en pro de sus artesanías.

En el año 2014 los habitantes de Santiago Azajo, Michoacán, se vieron beneficiadas por el proyecto Programa para el Mejoramiento de la Producción y Productividad Indígena encabezado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). El objetivo del proyecto fue beneficiar a grupos de mujeres indígenas para crear sociedades de empresas para desarrollar sus actividades productivas y mejorar sus ingresos económicos.

Aproximadamente siete grupos de mujeres reunieron los requisitos y la documentación necesaria para ser beneficiarios. De todos esos grupos únicamente uno estuvo enfocado en las artesanías textiles, específicamente en el bordado en punto de cruz para confeccionar delantales y todos los demás para pequeños negocios, papelería, ganado, panadería, estética, mercería, etc. De los siete proyectos, cinco fueron beneficiados de acuerdo con la cotización que formularon, entre ellos, el grupo para las artesanías denominado *Sirikutis*. Sin embargo, pese al apoyo monetario recibido un 8 de julio del 2014 en Santa Fe de la Laguna, su proyecto no funcionó porque el monto lo dividieron entre las integrantes del grupo supuestamente por partes iguales y que cada quien comprara su material para confeccionar las prendas, cuando uno de los lineamientos de la convocatoria marcaba contar con un local disponible para establecer su negocio de artesanías textiles. A raíz del disturbio y mal manejo del dinero recibido por las beneficiarias se generaron conflictos

entre las mujeres que en un principio conformaron el grupo, pues no supieron coordinarse para trabajar en equipo.³¹³

Otra de las inconformidades entre los p'urhépechas, se gesta, cuando los beneficiarios son siempre los mismos sin que sea netamente sobre artesanías, sino proyectos de cualquier índole que conlleve recursos monetarios o en especie, porque tienen vínculos con algún funcionario, este es un problema que genera divisiones y tensiones entre los p'urhépechas y lejos de beneficiarlos, generan divisiones e inconformidades en los grupos p'urhépechas y en el peor de los casos tensiones entre los núcleos familiares por el mal manejo de los programas de esta índole, ya que solamente se beneficia un sector mínimo de la sociedad, por ejemplo, para aquellos artesanos beneficiados por algún organismo sus piezas valen más monetariamente por la capacitación recibida por el sector político, sobreponiéndose de aquellos que no se han beneficiado de los apoyos públicos gubernamentales cuando el procedimiento es el mismo pero quien se beneficia realmente de las ganancias obtenidas, no los artesano o las instituciones públicas sino el gobierno, este es otra inconformidad de los p'urhépechas cuando las instituciones quieren implementar sus proyectos a través de las políticas públicas, quienes señalan que los beneficiados son las instituciones y solamente una minoría de indígenas, por estar vinculados con los sectores institucionales.³¹⁴

A lo largo del desarrollo de este capítulo, se explicó la polémica entre dos situaciones: la tradición y la transformación en torno a la indumentaria p'urhépecha, debido a que son los términos que en el Concurso de Indumentaria Tradicional no pueden coexistir de acuerdo

³¹³ La información que proporciono es porque estuve de cerca en el proyecto, formé un grupo de cinco mujeres y les realicé todo el proyecto de principio a fin, las integrantes estuvieron de acuerdo en que las apoyara y lo único que hicieron ellas fue anexar sus documentos (INE, comprobante de domicilio, acta de nacimiento, CURP). Les propuse cotizar para una papelería que gran falta hacía en la comunidad, asistí a las reuniones con el grupo durante 3 meses para realizar algunas tareas de habilidades y estrategias para un negocio dirigido por los promotores de la CDI, asimismo apoyaba a otros grupos cuando se les dificultaba alguna actividad y finalmente la papelería fue uno de los proyectos aprobados. En cuanto a las tensiones suscitadas entre las *Sirikutis* una de las integrantes nos comentó a mi madre y a mí el motivo de la división y el fracaso del proyecto.

³¹⁴ Tal es el caso de la *pirekua* y la cocina tradicional reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial, solo un sector inscribió estas manifestaciones culturales de los p'urhépechas, mientras que los verdaderos *pireris* (cantantes p'urhépechas) u otras señoras que conservan sus prácticas culinarias se aquejan que los beneficiados son las instituciones por beneficiarse de la derrama económica del turismo. Véase Ojeda Dávila, Lorena, "Tensiones en torno a la puesta en valor del patrimonio cultural...", pp. 111-141.

con los argumentos de las instituciones que emiten las convocatorias, pero miembros del jurado calificador y una parte de los p'urhépechas, defienden.

Sin embargo, la transformación de la indumentaria es inevitable, ha pasado lo mismo con las demás expresiones artísticas. En el caso de Michoacán, la alfarería ha tenido su propia evolución, de ser una alfarería simple, pasó al vidriado. Lo mismo ha pasado con los diablos de Ocumicho,³¹⁵ se insertaron nuevas figuras para aumentar la demanda de sus ventas, mientras que para los lugareños se hacen otras versiones que no sean los diablos. Ha sucedido lo mismo con las fiestas tradicionales o ceremoniales o con las *pirekwas*, han evolucionado con el pasar de los años, por las mismas razones que he advertido desde el inicio de la tesis. Marta Turok opina sobre la transformación: “Uno debe equiparar tradición continuidad o tradición con permanencia estática. El cambio es un acto de creatividad de artesanos y artistas populares que asegurará la continuidad de la actividad”.³¹⁶ Ningún fenómeno tangible o intangible es infalible de la transformación. De ser así, ninguna rama artesanal o concurso de índole cultural y tradicional podrían ser motivos de participación, ya que todas las prácticas culturales están impregnadas de transformación, no son netamente auténticos u originales.

Insisto en que es importante que los actores que determinan las políticas públicas se den la tarea de conocer un poco más a las comunidades p'urhépechas si quieren que sus objetivos den los resultados planteados, de lo contrario, conforme pasan los años, será más complicado entender a las nuevas generaciones, o sus iniciativas no serán fructíferas para el rescate, la conservación y el fortalecimiento de las manifestaciones culturales. Sería conveniente crear diálogos entre comunidades y los funcionarios públicos, generar un intercambio de ideas, para que las instituciones puedan actuar debidamente al implementar las estrategias para conservar sus tradiciones.

Como último punto, quiero señalar a grandes rasgos, un factor que puede ser una amenaza para los textiles tradicionales, ya que en parte correspondería a las políticas públicas actuar

³¹⁵ Garrido Izaguirre, Eva María, “Ocumicho. Una creatividad desbordada” en *Ocumicho. Vocación fantástica*, Artes de México, Eva Garrido Izaguirre (Coord.), Rev. Trimestral, núm. 129, 2018, pp. 22 y 23.

³¹⁶ Turok, Marta, “Albores de una tradición alfarera” en *Ocumicho. Vocación fantástica*, Artes de México, Eva Garrido Izaguirre (Coord.), Rev. Trimestral, núm. 129, 2018, p. 39.

ante este problema. Hablo de la apropiación o plagio de los textiles de grupos indígenas por diseñadores de modas famosos. Tal fue el caso de Isabel Marant quien copió los modelos de las blusas de los indígenas mexicanos o el caso de Rapsodia en las blusas zapotecas a quienes se acusa de apropiarse de la cultura de los grupos dominados para lanzarlos como productos industrializados con la marca de diseñadores o empresas reconocidas, pero que es una fetichización porque para la industria no contiene ningún simbolismo. En caso de no tomarse cartas en el asunto, en algunos años la indumentaria de los grupos indígenas podría pasar a la industrialización y ser simplemente mercantilización.

Similar a lo que ocurre con los *wanengos* o huipiles bordados con máquinas en punto de cruz, pues los precios son más bajos porque la industria supera al trabajo manual, tal vez, no esté del todo mal elaborar prendas industrializadas, ya que, no siempre nos encontraremos en las condiciones de adquirir prendas artesanales por el precio, pero lo que sí está mal es que tanto los vendedores como los compradores no se interesan por preguntar el por qué baja el precio, el comprador piensa que es hecha manualmente porque no sabe diferenciar ambos trabajos y el vendedor tampoco les interesa informar la diferencia entre una y otra. De esta manera caemos en el regateo, y afectando directamente los ingresos justos del artesano.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis se desarrolló y analizó sobre los factores de transformación que repercuten en la indumentaria tradicional de las mujeres p'urhépechas, en qué medida y en qué forma inciden en la innovación de las prendas tradicionales los factores de cambio; cómo, por qué y quienes son los protagonistas de este suceso. No obstante, así como existen personas que dan paso a la evolución en las prácticas culturales, hay oposiciones en contra de dicho fenómeno por parte de las políticas públicas y los funcionarios de las instituciones culturales, aunque no es una confrontación clara, se ha explicado por los p'urhépechas no responden favorablemente a las convocatorias que emiten los sectores públicos en los concursos dirigidos a este grupo étnico.

Se tiene registro desde los orígenes de la indumentaria tradicional p'urhépecha del proceso evolutivo de los ajueres que conforman la actual vestimenta p'urhépecha. Cabe destacar que no es un traje netamente prehispánico, el proceso de configuración es producto de casi cinco siglos, de lo cual me percaté durante la recopilación de fuentes escritas a lo largo de la investigación.

Una vez configurados los seis elementos básicos de la indumentaria femenina, la evolución de los mismos no quedó frenada, ya que las mujeres p'urhépechas siguieron transformando sus prendas tradicionales en consonancia con las condiciones de tiempo y espacio determinados a cada época, el dinamismo de las generaciones actuantes del momento, la escasez de materias primas, la migración, los gustos personales, la moda y el poder adquisitivo, fueron las condicionantes que demarcaron a este periodo de casi medio siglo para dar cuenta de la transformación, lo cual fue posible percibir por medio de las fotografías recopiladas de archivos personales y con los testimonios de las mujeres p'urhépechas.

De esta manera me di cuenta de que las mujeres de la etnia están involucradas con su vestimenta desde temprana edad. Tal es así, que poseen un conjunto para los momentos más importantes de su vida como es la unión conyugal, el matrimonio religioso, para ocasiones especiales como la fiesta patronal, ya sea que se adquiera un cargo o no y el de

uso diario. En espacios festivos ceremoniales y en los años de fin de curso en los planteles educativos de la comunidad de Azajo en los últimos años, se ha acentuado el uso de la indumentaria para resignificar y recrear esta tradición, como es el caso de las graduaciones, la primera comunión o en las mismas danzas. Para seguir con esta práctica, las protagonistas se han valido de las innovaciones en la vestimenta para resignificar el uso del atuendo tradicional.

Los argumentos hasta aquí planteados sostienen el buen acogimiento de la innovación por parte de las p'urhépechas para seguir manteniendo su cultura viva por medio de una de las expresiones de la identidad y tradición como lo es la vestimenta.

Pero existe una oposición por parte de las instituciones culturales, sus políticas públicas y sus funcionarios, quienes a través del Concurso de Indumentaria del Domingo de Ramos plantean la transformación en la vestimenta como una amenaza para su cultura. La idea generada sobre el concepto de tradición por parte de este sector es la problemática para determinar que un traje no es tradicional al confeccionarse con materiales contemporáneos, porque los están transformando completamente, según sus argumentos, por lo que los organizadores están convencidos del éxito en el cumplimiento de su objetivo que es la preservación, conservación y rescate en la vestimenta.

La hipótesis sostenida desde un inicio para esta tesis se comprueba. La transformación materializada de la indumentaria p'urhépecha ha sido el canal por medio del cual, las mujeres han logrado preservar, producir, reproducir y resignificar su atuendo tradicional en diferentes épocas de la vida y no por las acciones de las políticas públicas. La han mantenido en constante resignificación para trasmitirlo a las futuras generaciones y mantener una tradición viva y no una tradición muerta carente de significado culturales. En cambio, las instituciones culturales referidas, en el caso específico del Domingo de Ramos lo reduce a una tradición estática, arcaica en su contexto añejo y “original o auténtico”, por lo que no corresponde a la dinámica concepción de tradición que poseen los pueblos p'urhépechas. La transformación y la tradición son acciones que convergen en un mismo eje, como se esclareció a lo largo del desarrollo de este trabajo.

Como señalé en la introducción, el tema de la indumentaria es un campo poco o nualmente explorado. Éste es solo un acercamiento en el tema y de manera acotada centrada en un

poblado del gran número de comunidades que existen en el p'urhépecherio. Además, como también he insistido a lo largo del desarrollo de esta tesis, las condiciones socioculturales, económicas y políticas de cada pueblo son diferentes, por ese motivo en ningún momento generalicé sobre los factores que inciden en la transformación de la vestimenta, porque cada comunidad ha tenido y está transitando su propio desarrollo.

Mi aportación fue en mayor medida de carácter histórico por ser historiadora de formación, no sin antes reconocer que fue una interpretación con alcances limitados por los pocos estudios en esta temática y la poca confianza de mis coterraños para contribuir en el tema a través del trabajo etnográfico, pero realicé un gran esfuerzo por historiar la vestimenta p'urhépecha desde diferentes posturas, una como académica desde el área donde me formé, otra como mujer p'urhépecha parte de la cultura y con una perspectiva desde adentro como artesana en materia textil y finalmente traté posicionarme desde la lógica de concebir lo propio como ajeno, es decir, en una óptica desde afuera como el *turhisí*. Sin embargo, también me expresé de los métodos etnográficos que son tan indispensables y necesarios para llevar a cabo mi investigación, por ser un tema contemporáneo y no sólo auxiliarme de las fuentes escritas sino también a través de las personas que poseen criterio propio y expresar sus opiniones y sentires. Por ende, resultó una investigación multidisciplinaria en el campo de la historia cultural y la etnohistoria reciente.

Por último, quiero resaltar algunas ideas generadas durante el proceso mi investigación, a manera de recomendación sería productivo e interesante para futuras investigaciones ahondar el por qué de la variación de la indumentaria; otra, cómo se podría llamar al intercambio de las prendas de una localidad a otra o si en años subsecuentes este intercambio comercial de las prendas generará confusión en la identidad local y por último de las creencias y el simbolismo resguardado en la indumentaria p'urhépecha.

FUENTES

Archivos

Fondo “Robert V. Kemper” Biblioteca Luis Chávez Orozco del Instituto de Investigaciones Históricas UMSNH (en proceso)

Archivos personales

Fotografías de la señora Consuelo Tapia Tzintzún

Videos VHS de la Señora Consuelo Tapia Tzintzún

Hemerografía

Arqueología Mexicana, “Atlas de textiles indígenas”, ed. Especial, núm. 55, Abril, 2014.

Arqueología Mexicana, agosto-septiembre, vol. II, núm. 9.

Arqueología Mexicana, “Indumentaria prehispánica”, vol. III, núm. 17.

Arqueología Mexicana, “Los tarascos”, vol. IV, núm. 19.

American Anthropological Association, “Antrhopology news”, september-october, vol. 58, núm. 5, 2017.

Artes de México, “Ocumicho. Vocación y fantástica”, Eva Garrido Izaguirre (Coord.), Rev. Trimestral, núm. 129, 2018.

La Voz de Michoacán diversos números. Hemeroteca pública: “Mariano de Jesús Torres” Dirección de Archivos.

Bibliografía

AGUILERA Ortiz, José Luis, “La huatápera de Uruapan” en Eugenia Sovietina Soria (Comp.), *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, SECUM, 2006.

ALCALÁ, Jerónimo de, *La Relación de Michoacán*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2013.

ARAIZA Hernández, Elizabeth, *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*, México, El Colegio de Michoacán, 2016.

----, “Fiestas y tradiciones,” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016.

ARTESANÍAS de Tarecuato y Turícuaro. Tarekuatu ka Turikaru ukata ambe, México, Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán, 2004.

ARIZPE, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, UNAM/CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares, 2009.

----, “Migración y cultura. Las redes simbólicas del futuro” en Lourdes Arizpe (Coord.), *Los restos culturales de México*, México, Centro de Investigación de Estudios Multidisciplinarios UNAM, 2014.

----, y Cristina Amezcua-Chávez (Coords.) *Renovación y futuro del patrimonio cultural inmaterial en México*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM, 2017.

ASCENCIO, Gerardo, “Concurso el traje regional en Uruapan” en Eugenia Sovietina Soria (Comp.), *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, SECUM, 2006.

ASENCIO, Raúl H. “Nosotros los muchick. Turismo, antropología, arqueología y discursos de identidad colectiva en la costa del norte de Perú (1987-2009)” en Raúl H. Ascencio y Beatriz Pérez Galán (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos*

indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina, Perú, Instituto de Estudios Peruanos/Editorial Pasos, 2012.

----, Arturo Olivares y Miguel Ángel Pardo, *Michoacán: Indumentaria tradicional. El traje regional. Patrimonio de los pueblos*, Casa de las Artesanías de Michoacán/ Penélope, 1986.

BARTHES, Roland, *El sistema de la moda*, Trad. de Carles Roche, España, Ed. Paidós, 2003.

BEALS, Ralph, *Cherán: Un pueblo de la sierra tarasca*, Trad. de Agustín Jacinto Zavala, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, 1992.

BOHEM de Lameiras, Brigitte, Gerardo Sánchez Díaz y Heriberto Moreno García, *Michoacán desde afuera: visto por algunos de sus ilustres visitantes extranjeros. Siglos XVI al XX*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán/IIH UMSNH, 1995.

BONFIL Batalla, Guillermo, “De culturas populares y política cultural” en Guillermo Bonfil Batalla (et al.), *Culturas populares y política cultural*, CONACULTA, 1995.

----, “La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. IV, núm. 12, Colima, México, 1991.

----, *México profundo. Una civilización negada*, México, 2da. Ed., DEBOLSILLO, 2006.

----, *Pensar nuestra cultura*, México, 2da. Ed., Alianza, 1992.

BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Trad. de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 2006.

CASTELLÓ Yturbide, Teresa, “Indumentaria y orden social entre las castas de mestizaje” en Rafael Diego Fernández (Ed). *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1993.

CASTILLEJA, Aída, “Patrimonio cultural: ¿De quién? ¿Para quién? ¿Para qué?” en Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López (Coords.), *Cultura*,

sociedad y políticas públicas. *Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*, Morelia, IIH UMSNH/Coordinación de Investigación Científica, 2015.

CHAMOREAU, Claudine, *Hablemos purépecha. Wantee juchari anapu*, Morelia, UIIM/IIH UMSNH/Institut de Recherche Pour Le Developpement/Ambassade de France au Mexique-CCC-IFAL/Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha/Fondo Editorial Morevallado, 2009.

----, "La pluridenominación de una lengua: un juego de doble reflejo" en Pedro Márquez Joaquín (Ed.), *¿Tarascos o P'urhépechas?*, Morelia, Michoacán, IIH UMSNH/El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán/Grupo Kw'nískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha/Morevallado, 2007.

CHAMORRO E., J. Arturo, *La cultura expresiva indígena: tradición, reinterpretación e invención del arte indígena*, México, FCE/CONACULTA/INI, 2002.

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, Paris 2003.

CORTÉS Máximo, Juan Carlos, "Historia de dos nombres: tarascos y purépechas" en Pedro Márquez Joaquín (Ed.), *¿Tarascos o P'urhépechas?*, Morelia, IIH UMSNH/El Colegio de Michoacán/UIIM/Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha/ Fondo Editorial Morevallado, 2007.

CHUNA Lustosa, Maria Isia y María Geralda de Almeida, "O turismo macico e o turismo comunitario em zonas costeiras do nordeste do Brasil: povos indígenas do ceará nas redes de turismo comunitario" en Raúl Hernández Ascencio y Beatriz Pérez Galán (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos/Editorial Pasos, 2012.

DÁVILA Munguía, Carmen Alicia y Oriel Gómez Mendoza, "Domingo de Ramos en Uruapan. Tradición y Sincretismo Cultural" en José Napoleón Guzmán Ávila (Ed.), *Uruapan: paraíso que guarda tesoros enterrados, acordes musicales y danzas de negros*, Uruapan, Biblioteca uruapense/IIH UMSNH/Grupo cultural Uruapan/Morevallado, 2002.

DE la Peña, Guillermo, “La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural mexicano” en Guillermo de la Peña (Coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México, CONACULTA, 2011.

E. Morín, “Cultura y patrimonio cultural en los estados regionales”, México, Universidad Nacional de Chiapas.

FELIPE Cruz, Celerino, “Erontantskuecha-Imágenes que hablan,” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016.

FERREIRA Medina, Jaime Antonio, “Masculinidades, trabajo textil y usos simbólicos del rebozo en la Cultura P’urhepecha de Michoacán”, Tesis de Licenciatura, Facultad de Historia UMSNH, 2016.

FOSTER, George M., *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000.

----, “Medio siglo de investigación de campo en Tzintzuntzan” en Kemper, Robert V. y Anya Peterson Royce, Trad. de Paul Charles Kersey Johnson, *Crónicas culturales: investigaciones de campo a largo en antropología*, México, Universidad Iberoamericana/CIESAS, 2010.

FOURNIER, Patricia y Fernando López Aguilar, *Patrimonio, identidad y complejidad social: enfoques interdisciplinarios*, México, INAH, 2010.

FRANCO Mendoza, Moisés, “Manos que producen”, Verónica Oikión (Coord.), *Manufacturas en Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán/IIH/ Gobierno del Estado de Michoacán, 1998.

----, “Siruki. La tradición entre los p’urhépecha” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Vol. XV, núm. 59, Zamora, Michoacán/El Colegio de Michoacán, Verano de 1994.

FRIEDRICH, Paul, “El tao del lenguaje”, Granada, Centro de investigaciones etnológicas, 1994.

----, *Los príncipes de Naranja: Un ensayo de método antropohistórico*, Trad. de José Luis de la Fuente y Lucía Melgar, Austin, The University of Texas Press/Grijalbo, 1986.

GARCÍA Canclini, Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

GARCÍA Mora, Carlos, *Evidencias históricas en la indumentaria purépecha*, México, Tshimaru Estudio de Etnólogos, 2013.

----, “Los tarascos: una formación histórica” en Pedro Márquez Joaquín (Ed.), *¿Tarascos o P’urhépechas?*, Morelia, Michoacán, UMSNH/IIH/El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán/Grupo Kw’niskuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha/Fondo Editorial Morevallado, 2007.

GARRIDO Izaguirre, Eva María, “Concursos artesanales: el caso de Michoacán, una revisión crítica” en Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López (Coords.), *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*, Morelia, Michoacán, IIH/ UMSNH/ Coordinación de Investigación Científica, 2015.

GILBERTI, Maturino Fray, *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Trans. paleográfica de Agustín Jacinto Zavala, México, El Colegio de Michoacán/Fidecomiso Teixidor, 1997.

GIMÉNEZ, Gilberto, “Las culturas y las identidades como procesos conflictivos en tiempos de globalización”, Conferencia en el Centro Peninsular En Humanidades y Ciencias Sociales, Mérida, Yucatán, 2011.

GÓMEZ Mendoza, Oriel, “Indio, nación y cuerpo en el porfiriato. La representación fotográfica de la exclusión”, UMSNH, 2013.pdf

GONZALBO Aizpuru, Pilar, “Vestir al desnudo. Un acercamiento a la ética y estética del vestido en el siglo XVI novohispano” en Rafael Diego Fernández (Ed.). *Herencia española*

en la cultura material de las regiones de México, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1993.

GONZÁLEZ, José Luis, “El catolicismo popular y su aporte a la configuración de la cultura mexicana” en Guillermo Bonfil Batalla (Comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica, 1993.

GONZÁLEZ Lázaro, Martha, “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 de Maestría, UMSNH Facultad de Filosofía, 2015.

HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge, *Artesanías. Urdiendo identidades y patrimonios para el mercado*, México, Universidad Autónoma Benito Juárez de Investigaciones Sociológicas, 2016.

JACINTO Zavala, Agustín, “La estructura de la fiesta” en Herón Pérez Martínez, *México en fiesta*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1998.

---- (Ed.) *La utopía de la lengua p’urhépecha*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Fidecomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfaro de Teixidor, 2010.

JUÁREZ, Diego, “Ecoturismo comunitario en México: dos casos de éxito” en Raúl Hernández Ascencio y Beatriz Pérez Galán (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos/Editorial Pasos, 2012.

HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Ed. Crítica, 2002.

KEMPER, Robert V., “Del estudio principiante al custodio permanente: Tzintzuntzan como comunidad extendida” en Kemper, Rober V. y Anya Peterson Royce, Trad. de Paul Charles Kersey Johnson, *Crónicas culturales: Investigaciones de campo a largo plazo en la antropología*, México, Universidad Iberoamericana/CIESAS, 2010.

----, “Estado y antropología en México y Estados Unidos: reflexiones sobre los Proyectos Tarascos”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*/El Colegio de Michoacán, Vol. XXXII, núm. 128, Zamora, Michoacán, 2011.

----, *Tzintzuntzan, Michoacán: cuatro décadas de investigaciones antropológicas*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2010.

LAMEIRAS, José, “Ser y vestir. Tangibilidades y representaciones de la indumentaria en el pasado colonial mexicano” en Rafael Diego Fernández (Ed.), *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1993.

LE Clézio, Jean-Marie, *La conquista divina de Michoacán*, México, Fondo de Cultura Económica, 4a. Ed., 2012.

LECO Tomás, Casimiro, “La diáspora trasnacional purépecha en Estados Unidos”, en *Acta Universitaria*, Vol. 23, núm. 1, México, Universidad de Guanajuato, 2013.

---- “Trabajo, migración y contrastes en Comachuén” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016.

LIPOVESTKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, París, Anagrama, 5a Ed., 1986.

LÓPEZ Bárcenas, Francisco, *El patrimonio cultural y el reconocimiento de los derechos culturales: Entrevista a Aída Castilleja, Secretaria Técnica del INAH*, Diario de Campo, 2017, en: <file:///C:/Users/hp/Downloads/11159-21477-1-SM.pdf>

LUCAS Juárez, Benjamín, “Xukúparhakua. El ropaje de la tradición” en Eugenia Sovietina Soria (Comp.), *Concurso del traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, SECUM, 2006.

LUMHOLTZ, Carl, *México desconocido*, Trad. de Balvino Dávalos, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 3a Ed. Tomo II, 2006.

MARTÍNEZ González, Mercedes, *Tejiendo destinos. La antropología y el diseño en el estudio de los objetos de palma*, México, UNAM, 2017.

MARTÍNEZ Mauri, Mónica, “Molas, turismo y etnicidad entre los gunas de Panamá. Nuevos modos de relación con los emblemas identitarios” en Raúl Hernández Ascencio y Beatriz Pérez Galán (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos/Editorial Pasos, 2012.

MIÑO Grijalva, “Manuel, industria textil y vestido” en Rafael Diego Fernández (Ed.). *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1993.

MOZÓN, Cristina, *El acervo lexicográfico purépecha. Variaciones entre comunidades*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM IIH, 2016.

NAVIA Antezana, Jaime, Gerardo Mora Camacho y Celerino Felipe Cruz, “Pueblo de madera: los p’ukurhikuarhicha de Michoacán”, Grupo Interdisciplinario Tecnología Rural Apropiada A.C.

NOVELO, Victoria, *Artesanías y capitalismo en México*, México, INAH, 1976.

----, “La expropiación de la cultura popular” en Guillermo Bonfil Batalla (et al.), *Culturas populares y política cultural*, México, CONACULTA, 1995.

OJEDA Dávila, Lorena, *Celebración, identidad y conflicto. El Concurso de Zacán y el Año Nuevo de los purépechas de Michoacán*, México, UMSNH/Facultad de Historia/ Secretaría de Cultura, FONCA/Universidad de Pablo Olavide/Ed. Morevalladolid, 2017.

----, “El patrimonio cultural inmaterial p’urhé y el turismo cultural: Reflexiones en torno a un festival étnico” en Raúl H. Ascencio y Beatriz Pérez Galán (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos/Editorial Pasos, 2012.

----, *Fiestas y ceremonias tradicionales p'urhépecha*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura, 2006.

----, "Tensiones en torno a la "puesta en valor del patrimonio indígena purépecha de Michoacán" en Lorena Ojeda Dávila, Eduardo Mijangos Díaz y Eugenio Mercado López (CoordS.), *Cultura, sociedad y políticas públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán*, Morelia, Michoacán, IIH UMSNH/Coordinación de Investigación Científica, 2015.

---- y Marco Antonio Calderón Mólgora, "Cardenismo e indigenismo en Michoacán" en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, México, Vol. 32, No. 1, 2016.

PAREDES Martínez, Carlos (Ed.), Víctor Cárdenas Morales, Iraís Piñón Flores y Trinidad Pulido Solís, *Y por mí visto... Mandamientos, ordenanzas, licencias y otras disposiciones virreinales del siglo XVI*, México, CIESAS/UMSNH, 1994.

PÉREZ Ruiz, Maya Lorena, "Jóvenes indígenas en las ciudades. Entre el estigma y la identidad" en Lourdes Arizpe (Coord.), *Los restos culturales en México*, México, Centro de Investigación de Estudios Multidisciplinarios UNAM, 2014.

RAMÍREZ Garayzar, "La indumentaria de fiesta" en Herón Pérez Martínez (Ed.), *México en fiesta*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo, 1998.

----, *Tejiendo la identidad: el rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*, México, CONACULTA/ Dirección General de Culturas Populares/ Coordinación de Arte Popular, 2014.

ROBLES Berlanga, Ma. del Rosario, *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*, México, SDESOL/ FONART.

RODRÍGUEZ Maldonado, Ismael, "Artesanía textil en Angahuan. Una propuesta de catalogación", Tesina de Licenciatura, Facultad de Historia UMSNH, 2016.

ROJAS, José Luis, de, “Mantas y tributos en la Nueva España en el siglo XVI” en Rafael Diego Fernández (Ed.), *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1993.

RUBÍN de la Borbolla, Sol, “¿Qué pasa con el patrimonio cultural en México?”, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, 10° Simposio Cultura, identidad y patrimonio, Mérida, Yucatán, 2011.

SEPÚLVEDA y Herrera, María Teresa, *Las mantas en documentos pictográficos y en crónicas coloniales*, México, INAH, 2013.

SORIA Mayés, Eugenia Sovietina, *Concurso de traje tradicional. Memoria del 25 aniversario*, México, SECUM, 2006.

----, *Indumentaria tradicional de Michoacán, Acervo en extinción*, México, SECUM, 2013.

TUROK, Martha, Walter F. Morris Jr. y Amacop A.C. “La urdimbre del tiempo Maya” en Mario Humberto Ruz (Ed.), *Semillas de industria. Transformaciones de la tecnología indígena en las Américas*, México, CIESAS, 1994.

VILLAR Morgan, Karla Katihusca, “La kw’inchikwa como tema de conversación: un estudio de la relación entre el discurso, ideología y cultura en una comunidad purépecha”, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2008.

VILLAVICENCIO Zarza, “Cambios léxicos en la lengua de Michoacán” en Roberto Martínez, Claudia Espejel y Frida Villavicencio (Eds.), *Unidad y Variación en Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM IIH, 2016.

----, “La denominación de un pueblo, una relación entre lenguaje y poder” en Pedro Márquez Joaquín (Ed.), *¿Tarascos o P’urhépechas?*, Morelia, Michoacán, UMSMH/ IIH/ El Colegio de Michoacán/ UIIM/ Grupo Kw’anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha/ Fondo Editorial Morevallado, 2007.

-----, “Mujeres y niños en Comachuén” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016.

WARREN, Benedict, “Los inicios de la fiesta cristiana” en Herón Pérez Martínez (Ed.), *México en fiesta*, México, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo, 1998.

----, *Vasco de Quiroga y sus pueblos hospitales de Santa Fe*, Morelia, Michoacán, IIH UMSNH, 4a Ed., 2015.

WEST, Robert C., *Geografía cultural de la moderna área tarasca*, Trad. de Luis Lorenzo Esparza Serra, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2013.

WHITEHEAD, Travis M., *Artisans of Michoacán. By their hands*, Texas, Voces Publishing, 2013.

ZAMORANO Villareal, Claudia, “Comachuén y sus trojes: ¿entre los antes y el ahora?” en Paul C. Kersey, *Comachuén hace 30 años*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2016.

YASUMURA, Naoki, “Polifonía en la construcción de lo purépecha. Un caso de la política de identidad” en Carlos Paredes Martínez y Marta Terán (Coords.), *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán/INAH/CIESAS/IIH UMSNH, 2003.

YOKOYAMA, Wakako, *Dos mundos y un destino: Cien años de la encomienda de Juan Infante y sus herederos en la provincia novohispana de Michoacán, 1528-1628*, México, Universidad de Keio/UMSNH IIH/Facultad de Historia/Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2014.

Entrevistas

Comunicaciones personales a Iris Calderón Téllez

Sra. María de los Ángeles Téllez Tapia 2016-2018, Santiago Azajo, Mich.

Sra. Consuelo Tapia Tzintzún 2016-2018, Santiago Azajo, Mich.

Yadhira Téllez Tapia 2016-2018, Santiago Azajo Mich.

Ciriaco Téllez Medina 2016-2017, Santiago Azajo, Mich.

Mónica Téllez Tapia 2016-2018, Santiago Azajo, Mich.

Olinda Téllez Tapia 2016-2018, Santiago Azajo, Mich.

Anabel Calderón Téllez 2016-2018, Santiago Azajo, Mich.

Entrevista de Iris Calderón Téllez

Blanca Rosa Jiménez Téllez (migrante) 3 de agosto del 2017, Santiago Azajo, Mich.

Diana Jiménez Felipe (migrante) 18 julio del 2017.

Griselda de la Cruz Dionisio (docente) 29 de octubre del 2017, Santiago Azajo, Mich.

Alondra Pacheco Téllez (migrante) 6 de diciembre del 2017, Santiago Azajo, Mich.

Socorro Váldez Cano (artesana) 25 de marzo del 2018, Uruapan, Mich.

Rosa Liliana Pascual Bautista (artesana) 25 de marzo del 2018, Uruapan, Mich.

Irerí Huacuz Dimas (promotora cultural p'urhépecha) 25 de mayo del 2018, Morelia, Mich.

Esperanza Juárez Bedolla (profesora de danza folklórica) 28 de mayo del 2018, Morelia, Mich.

Martha González Lázaro (antropóloga cultural) 4 de junio del 2018, Morelia, Mich.

Eleazar Palmerín Reyes (ingeniero agrónomo y profesor de danza) 9 de julio del 2018, Tiríndaro, Mich.

Nubia Palmerín Vargas (estudiante de música) 9 de julio del 2018, Tiríndaro, Mich.

Edelmira Vargas Bermúdez (trabajadora administrativa en la Escuela Secundaria Técnica)
9 de julio del 2018, Tiríndaro, Mich.

Mayra Paredes Alonso (Ejecutiva de ventas, originaria de Tiríndaro) 22 de julio del 2018,
Santiago Azajo, Mich.

Excandidatas integrantes de la planilla del Partido Revolucionario Institucional (PRI): Eva
María Pimentel Reyes, Laura Adriana Álvarez, Suguey Rodríguez y Mónica Barcuez Tangil,
3 de junio del 2018, Santiago Azajo, Mich.

Ernestina Felipe Aguilar (lugareña de Santiago Azajo) 3 de junio del 2018, Santiago Azajo
Mich.

Prudencia Bravo (artesana) 1 de septiembre del 2018, Morelia, Mich.

Recursos de internet

Ascencio Campos, Gerardo “Tenepal CACCINI”

http://glccaccini.blogspot.com/2011/04/1115-domingo-de-ramos-en-uruapan_18.html

Cambio de Michoacán

<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-221278>

Quadratin,

<https://www.quadratin.com.mx/cultura/convoca-secum-a-participar-en-el-37-concurso-de-indumentaria-tradicional/>

Quadratin

<https://www.quadratin.com.mx/regiones/influyen-diversos-factores-en-cambios-a-la-vestimenta-purepecha/>

Secretaría de Cultura

<https://www.facebook.com/SECULTMICH/photos/a.647886508569251/1874977799193443/?type=3&theater>

[UNESCO ¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?](#)

<https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>

UNESCO. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

<https://ich.unesco.org/doc/src/01852-ES.pdf>

Video disponibles en internet

Cuánto cuesta vestirse como purépecha

<https://www.youtube.com/watch?v=od6V3A90LzE>

Capitalismo a tope. Apropiación cultural

<https://www.youtube.com/watch?v=IjIwdFUT0oE>

La tejedoras mayas se defienden

<https://www.facebook.com/ajplusespanol/videos/1478979325487745/>

Jucheti confiancita

<https://www.youtube.com/watch?v=-bB3oH7ZBrs>

ANEXOS

GLOSARIO

Cobijoni o cobijna. Rebozo.

Encima. Rollo o nagua.

Enagua. En la época prehispánica era la falda o nagua, actualmente es el fondo.

Eraxamani. Es una

Eratsekwa. Pensamiento reflexivo.

Intsîmperakwa. Regalo u obsequio que se le da una persona sin obtener nada a cambio.

Ireta. Pueblo.

Jakak'ukwa. Creencia.

Jánhaskakwa. Conocimientos y saberes.

Japuntarhu. En el lago.

Jimpanherakwa. Renovación.

Jónkorhekwa. Faja del conjunto indumentario.

Jukantskwa. Cualquier objeto o accesorio que sirve para ponerse.

Jurhimpekwa. Rectitud o por la vía legal.

Kaxumpekwa. Prestigio moral o conjunto de cualidades que se adquiere en una comunidad p'urhépecha por obrar en pro de la comunidad, los cuales se van adquiriendo a través de la vida comunitaria, haber sido fungido debidamente con los cargos que se le adjudicado ya sean civiles o eclesiásticos y ser una persona ejemplar.

K'umanchikwa. Casa.

Kútsi. Vocablo del género femenino que sirve para designar a las mujeres que no son parte de la cultura p'urhépecha, que son mestizas.

Kw'anintikwa. Rebozo.

Kw'inchikwa. Fiesta.

Marikwa k'éri. Muchacha de edad que no se ha casado.

Mimixikwa. Cultura.

Mínkorheni. Adueñarse o apropiarse de algún bien material o inmaterial.

Misa jukakwa. Matrimonio religioso.

Mót'akukwa. Cambio, transformación o intercambio (truque).

Mótseti. El que se traslada de un lugar a otro (migrante).

Nana Yurhixi. Designa a cualquier virgen de la iglesia católica.

Nitamakorheni. Ir viviendo o transitando en la vida.

P'intekwa. El costumbre.

Pirekwa. Canto en lengua p'urhépecha.

Pirireni. Embellecer.

P'ukuminthuru. En el bosque o donde abundan los árboles.

P'urhe. P'urhépecha en singular y *p'urheecha* en plural

Sirit'akwa. Es el conjunto indumentario tradicional o en algunas comunidades únicamente lo emplean para referirse al rollo o nagua.

Sirit'akwa tempuchakweeri ka kw'inchikweeri. La indumentaria de boda de fiesta.

Surukwa. Tradición (algo que se prolonga)

Ta. Casa.

Tách'ukwa. Fonodo o enagua.

Tákurhikwa. Faja de merino rojo que sujeta la enagua o fondo.

Tánharhikwa. Delantal.

Tatsunharikwa. Mandil.

Tempuchakwa. Casamiento o matrimonio o el paso a la unión libre.

Tumini. Dinero.

Tumpi k'éri. Muchacho o joven de edad que no se ha casado.

Tsakapunturhu. Lugar pedregoso.

Turhisĩ. Vocablo del género masculino para designar al hombre que no es p'urhépecha, que es mestizo.

Úkata. Artesanía.

Úmukukata. Delantal.

Wakusiicha. Águilas (en la época prehispánica señores águilas).

Wanenkwa. Guanengo o blusa bordada en punto de cruz.

Wintsiaperakwa. Agüero o premonición ya sea buena o mala.

Xĩrankwa akuntskwa. Es la forma de denominar el tercer y último día de la boda religiosa, que quiere decir, terminar o culminar con lo que se inició desde la raíz.

Xukuparhakwa. Ropa de cualquier tipo.

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (2011 a 2017)

Prenda	Material/Color
Wanengo o blusa	Chaquira, listón, lentejuelas, bordados/blanco, ver, rojo, negro, morado, rosa, azul, amarillo,naranja/blusas straple
Enagua (<i>tách'ukwa</i>)	Manta/blanco, verde, rosa, rojo, amarillo, azul, negro, naranja
Faja (<i>jónkorhekwa</i>)	Merino de técnica de urdimbre, chaquira, lentejuela, listón, bordado/combinaciones de amarillo, azul, rojo, rosa, verde, negro, naranja
Rollo (<i>encima</i>)	Batanada, panamá, organza (lentejuela), floreada, adiamantado, focuro, tergal/ de una gran variedad de colores
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Mallorca o mascota, cuadrillé/hilos “Anchor” e “Iris” de una infinidad de colores y estambre
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	De seda, acrilán, jaspeado, algodón, artisela/ variedad de colores

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (1970 a 1990)

Prendas	Materiales/Colores
Rollo (<i>encima</i>)	Batanada/rojo, negro y verde
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Terciopelo/azul, negro, rojo, verde,
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	De bolita, de algodón/blanco, negro, gris o
Enagua (<i>tach'ukwa</i>)	De manta o popelina/blanco
Blusa (<i>wanenku</i>)	Satín/blanco, azul, rosa, verde, amarillo,
Fajas (<i>jónkorhekwa</i>)	De técnica de urdimbre/merino o algodón

Los materiales utilizados para la confección de las prendas (1900 a 2011)

Prenda	Material/Color
Wanengo o blusa	Popelina, satín, manta, cuadrillé/blanco (variedad de colores en las blusas)
Enagua (<i>tach'ukwa</i>)	Manta/blanco,
Faja (<i>jónkorhekwa</i>)	Merino y algodón (técnica de urdimbre) /variedad de colores
Rollo (<i>encima</i>)	Piel de manzana (<i>pistsipiti</i>), focuro, escocés (rayado)/variedad de colores
Delantal (<i>úmukukata</i>)	Mallorca o mascota, hilo anchor o iris/amarillo y blanco y después una variedad de colores
Rebozo (<i>cobijoni</i>)	Algodón, de bolita, acrilán, artisela/blanco, negro, gris, café y variedad de colores de artisela