

ESTRATEGIAS CREATIVAS DE SOBREVIVENCIA

FEMINISMO Y ARTE POPULAR

•Eli Bartra •Liliana Elvira Moctezuma -COORDINADORAS-



ESTRATEGIAS CREATIVAS DE SOBREVIVENCIA.
FEMINISMO Y ARTE POPULAR



D.R. © 2021: Universidad Autónoma Metropolitana
UAM-Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Colonia Villa Quietud
Alcaldía Coyoacán
Ciudad de México, C.P. 04960
<<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig/>>
<<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/>>



El presente libro se elaboró con apoyo del Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas em Nível Superior (CAPES) junto con el Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil.

Primera edición: octubre de 2021.

Imagen de la portada: Rosa Borrás, *Las dos Rosas*, linóleo sobre papel, 92 x 62 cm, 2014.

Corrección y cuidado de la edición: Carlos Arthur Cortés.

Diseño de portada e interiores: Sandra Mejía De la Hoz.

ISBN 978-607-28-2248-1

Esta publicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco,

fue dictaminada por pares académicos externos especialistas en el tema.

Agradecemos a la Rectoría de la Unidad el apoyo otorgado para la presente edición.

Hecho en México.

Estrategias creativas de sobrevivencia. Feminismo y arte popular

Eli Bartra
Liliana Elvira Moctezuma
~coordinadoras~



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, Eduardo Abel Peñalosa Castro
Secretario general, José Antonio de los Reyes Heredia

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD XOCHIMILCO
Rector de la Unidad, Fernando de León González
Secretario de la Unidad, Mario Alejandro Carrillo Luvianos

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Directora, Dolly Espínola Frausto
Secretaria académica, Silvia Pomar Fernández
Jefa del Departamento de Política y Cultura, Esthela Irene Sotelo Núñez
Jefe de la Sección de Publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL
José Alberto Sánchez Martínez (presidente)
Aleida Azamar Alonso / Alejandro Cerda García
Gabriela Dutrénit Bielous / Álvaro Fernando López Lara
Jerónimo Luis Repoll / Gerardo G. Zamora Fernández de Lara

Asesores del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza
Rafael Reygadas Robles Gil

COMITÉ EDITORIAL DEPARTAMENTAL
Eleazar Humberto Guerra de la Huerta (presidente)
Clara Martha Adalid y Diez de Urdanivia / Carola Conde Bonfil
Nicté Fabiola Escárzaga / Tadeo Liceaga Carrasco
Eduardo Tzili Apango / Merarit Viera Alcazar
Héctor Manuel Villareal Beltrán

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, colonia Villa Quietud
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Edificio A, 3^{er} piso. Teléfono 55 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com
pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>>
<<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>>
<<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>>

Los textos presentados en este volumen fueron revisados y dictaminados por pares académicos expertos en el tema y externos a nuestra Universidad, a partir del sistema doble ciego por el Comité Editorial del Departamento de Política y Cultura, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Índice

PRESENTACIÓN <i>Eli Bartra y Liliana Elvira Moctezuma</i>	9
--	---

CAPÍTULO I DE LA TIERRA AL CIELO

Dejar una huella en la imagen de la comunidad: mujeres, manualidades, artesanías, artes y literatura entre la economía marginal y la expresión de sí en Belize <i>Francesca Gargallo Celentani</i>	17
---	----

Mujer y cerámica ritual, un trabajo familiar <i>Patricia Moctezuma Yano</i>	27
--	----

Taller Dulce Arte <i>Candi Leticia Domínguez Ávila</i>	41
---	----

CAPÍTULO II BORDANDO Y BORRANDO FRONTERAS

Lenguajes del bordado en Yucatán: supervivencia, creatividad, identidad y género <i>Silvia Terán</i>	47
---	----

Existo entre hilos, telas y marcas <i>Rosa Borrás</i>	57
--	----

Bordados con historia de Santa Cruz, Tzintzuntzan <i>Liliana Elvira Moctezuma</i>	65
--	----

Las muñecas-Frida y otras <i>Eli Bartra</i>	77
--	----

CAPÍTULO III
POR LAS NOTAS SE DENOTAN LAS MUJERES

<i>AntiEstéticas punks: irrupciones feministas de mujeres jóvenes en la escena punk de la Ciudad de México</i> <i>Merarit Viera Alcazar</i>	89
Primer Encuentro de Mujeres Músicos en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido <i>Mercedes Payán</i>	103
Tocamos como mujeres: Primer Encuentro de Mujeres indígenas músicos <i>Xóchitl C. Chávez</i>	115

CAPÍTULO IV
DE TRAMA EN TRAMA: LOS TALLERES

La valoración estética de las artesanas sobre sus tejidos en los Altos de Chiapas <i>Alma Isunza Bizuet y Silvia López López</i>	129
Brasileras de la selva amazónica: tejiendo vidas a través de la artesanía <i>Amanda Motta Castro</i>	145
<i>Tikijiti Tonemilis</i> , una estrategia de las mujeres artesanas de Cuetzalan, Puebla <i>Cecilia Guadalupe Ramón Franco</i>	159

CAPÍTULO V
DE LA CASA AL TRABAJO... EL ARTESANADO

Malacates, hilos y paciencia: reflexiones en torno al proceso de adaptación de la tradición textil en la Sierra de Zongolica <i>Diana Isabel Mejía Lozada</i>	169
<i>AtelieReferência</i> : experiencia, conocimiento técnico y artesanas <i>Edla Eggert</i>	179
Moda y textil indígena: reflexiones sobre el caso purépecha de Michoacán, México <i>Amalia Ramírez Garayzar</i>	193
EPILOGO <i>Edla Eggert</i>	205

Presentación

Eli Bartra
Liliana Elvira Moctezuma

Este libro es producto de varias décadas de trabajo acumulado, de largo camino recorrido. Eli empezó a pensar en el arte popular —más allá de disfrutar los objetos que formaban parte de la vida cotidiana en la casa familiar— en la década de 1970, cuando tuvo la suerte de ir a Brasil y participar con una ponencia en el Seminario de la Bienal de São Paulo. En ese contexto, el asunto del arte popular no era precisamente bienvenido. Apenas apuntaba en el trabajo la cuestión de hombres y mujeres como sujetos diferenciados, partícipes del proceso artístico popular. Ha pasado medio siglo desde entonces y seguimos convenciendo almas.

Las personas jóvenes en la región latinoamericana y caribeña se interesan poco en el arte popular tradicional. Ni siquiera lo estudian mucho en los países extremadamente ricos, cuenten o no con abundante elaboración de esta expresión cultural. Podemos incluso aventurarnos a decir que no atrae mucho estudiarlo en ninguna parte. A pesar de ello, el interés ha ido ligeramente en aumento y lo podremos constatar en las páginas de este libro.

Desde luego que la temática no generizada es mucho más tratada y se producen abundantes publicaciones, sin rigor alguno, sobre objetos de arte popular o de artesanías, como es más comúnmente nombrado. Justo es decir aquí que en México hay una confusión enorme con los conceptos. Carlos Espejel afirma que en los años veinte del siglo XX “se empleaban indistintamente los términos ‘arte indígena’ y ‘arte popular’ para referirse a las artesanías” (Espejel, 2014, p. 3). Con razón, aclara que las fronteras entre estas distintas designaciones no son precisas. Él mismo quiere aclarar ambos conceptos —y en buena medida lo hace—, pero de repente afirma que “podemos aplicar el calificativo de *arte popular* a todas las artesanías populares tradicionales” (Espejel, 2014, p. 15). Creo que en lugar de artesanías debería de haber dicho “objetos artesanales” para no crear más confusión, pues de lo contrario *arte popular* y *artesanías populares tradicionales* son sinónimos para él, como lo son para muchas personas.

Ahora bien, dentro de la labor de generizar, como se dijo, todavía son más escasos los trabajos que abordan el campo considerando la participación mayoritaria de las mujeres. Ni hablar de que se haga desde una perspectiva feminista. Esto último es mucho más que exiguo.

Cuando Eli se dio a la tarea de hacer una antología de textos sobre mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe —en el año 2000— resultó ser una labor francamente extenuante encontrar autoras o autores. Hubo países importantísimos en este aspecto que no se pudieron incluir por no hallar a nadie que trabajara sobre este tema, como Brasil por ejemplo. El libro salió en inglés y en español.¹ Es justo reconocer que el panorama ha cambiado bastante en estos últimos veinte años.

Los textos aquí reunidos abarcan distintas expresiones de arte popular visual, pero además hemos incorporado la música, pues consideramos que el arte popular no está de ninguna manera restringido a lo plástico o visual.

Las partes de Nuestra América que han sido contempladas y las personas que participan son producto un poco del azar. Tenemos aquí lo que pudimos reunir a partir de una convocatoria bastante personalizada a lo largo y ancho de la región.

En este libro hemos yuxtapuesto de manera armónica una selección de textos presentados en el IV Coloquio Mujeres, Feminismo y Arte Popular. Estrategias Artísticas de Supervivencia, realizado en la Ciudad de México en 2019. Estos coloquios forman parte de los proyectos que como Red de Estudios sobre Mujeres y Arte Popular —que no pertenece a ninguna institución por ahora— hemos estado llevando a cabo. Sin embargo, con o sin la formalidad, hemos venido trabajando desde hace ya más de seis años, principalmente entre las colegas brasileñas y nosotras en México. No obstante, hay otras académicas de distintos lugares de América Latina que han participado muy activamente. Estos trabajos son resultado de los esfuerzos que se realizan en la Red, cuyas integrantes provienen también de Ecuador, Estados Unidos y Colombia. Cuando se estudia el arte popular aparece, a sabiendas de ello o no, la disyuntiva de la manera en que debe ser abordado. La forma más socorrida ha sido a partir de la clasificación de los objetos. Pueden ser tomados en consideración, en primer lugar, los materiales utilizados: barro, cobre, lacas, madera, fibras... y el tipo de objeto que se elabora: tejido, bordados, cestería, por mencionar algunos. Con frecuencia se describe el proceso de trabajo y a veces se menciona a los creadores, y a las creadoras muy de pasada. A menudo, la atención, escrita y en imágenes, se centra casi única y exclusivamente en los objetos. Otra posibilidad de clasificación es por regiones geográficas (o países). Se contemplan y describen los objetos, nuevamente, producidos en cada región. En alguna ocasión se especifica el carácter estético de las obras. En el otro extremo tenemos

¹ Eli Bartra (ed.) (2003) y Eli Bartra (comp.) (2004).

los trabajos más antropológicos que ponen el acento en el proceso de trabajo, en algunas ocasiones lo generizan, pero prácticamente se encuentra ausente el aspecto estético y difícilmente se ahonda en las experiencias de las personas que lo crean.

No hay que olvidar que aunque sean denominadas populares estamos tratando con prácticas artísticas. Parecería que el hecho de que no sea arte ilustrado anula lo artístico de los objetos. Hay trabajos escritos que abarcan muchos objetos, de la misma o de diferentes regiones, y otros que solamente abordan un tipo del mismo material, digamos la alfarería, y se ve a lo largo y ancho de un país. El problema es que son muy pocas las investigaciones que abarcan todo lo importante involucrado en el proceso. Se tendría que ver el contexto en el cual se halla anclado el arte popular, pues resulta fundamental explorarlo, igual que en cualquier otra práctica artística. Es necesario conocer la vida cotidiana que rodea la producción de las artes, pues ayuda a entenderla mejor, ya que la creación se halla indefectiblemente vinculada a ella y asimismo el contexto sociohistórico es crucial. Además, es relevante conocer el proceso de trabajo y el papel de las mujeres, de los hombres, jóvenes, infantes y de las personas viejas, sin dejar de lado lo étnico y el estrato socioeconómico o la clase social a la que pertenecen. También hay que escudriñar, interrogar a los objetos mismos, para que hablen por medio de sus características estéticas y de diseño.

El esfuerzo que hemos intentado impulsar nosotras es que se estudie el arte popular en tanto práctica artística, se conozcan el proceso de trabajo y la vida de los artesanos, hombres y mujeres, y se contemple la división genérica en la creación, la distribución, el consumo y en la representación de los géneros —si eso es posible— en la iconografía o la melodía.

Hemos estructurado este libro con dieciséis trabajos que conforman cinco capítulos. El primero de ellos es “De la tierra al cielo”, que inicia con el texto de Francesca Gargallo “Dejar una huella en la imagen de la comunidad: mujeres, manualidades, artesanías, artes y literatura entre la economía marginal y la expresión de sí en Belize”, en el que la autora relata su búsqueda de las mujeres beliceñas dedicadas a la creación artística, ya sea en madera, bordado, pintura, música o en otras expresiones, como la literatura. Gargallo encontró que existen mujeres muy diversas que crean arte de manera colectiva o individual, lo cual es de gran importancia porque Belice ha sido un país poco explorado en los estudios de mujeres y arte popular.

Luego vienen dos textos sobre México. La antropóloga Patricia Moctezuma escribe “Mujer y cerámica ritual, un trabajo familiar”, en el que habla del importante papel que tienen las mujeres alfareras en la producción de cerámica ritual en Tlayacapan, Morelos, lugar en el que el mercado del arte popular y la artesanía está enfocado a los productos que consume el turismo. Para cerrar este capítulo, Candi Domínguez, artista originaria de Izúcar de Matamoros, Puebla, escribió su testimonio en “Taller Dulce Arte”. Aquí describe cómo comenzó a trabajar el barro policromado y cómo conformó su taller, con el que ha logrado cierto reconocimiento y mucha satisfacción.

El capítulo “Bordando y borrando fronteras” está integrado por cuatro textos también sobre México. Comienza con el de Silvia Terán, antropóloga que ha dedicado gran parte de su trayectoria al estudio del arte popular del estado de Yucatán. En “Lenguajes del bordado en Yucatán: supervivencia, creatividad, identidad y género”, Terán realiza un recorrido a través del bordado yucateco y cómo éste ha evolucionado gracias a sus distintas influencias culturales y a la creatividad de las bordadoras. Le sigue el texto “Existo entre hilos, telas y marcas” de la artista Rosa Borrás, quien narra el origen y la evolución de su práctica artística multifacética, en la que se han entrecruzado el activismo y la narración de su vida cotidiana.

“Bordados con historia de Santa Cruz, Tzintzuntzan”, de Liliana Elvira Moctezuma, es un acercamiento a la historia de una expresión de arte popular y a las mujeres que se encuentran detrás de estos bordados originarios del estado de Michoacán. Para cerrar este capítulo tenemos el texto de Eli Bartra, “Las muñecas-Frida y otras”, en el que la autora expone su contacto con algunas mujeres que habitan en la ciudad de Atlixco, Puebla, y que han encontrado en la realización de muñecas con el rostro de Frida Kahlo —y de otro tipo— un medio para expresar su creatividad, pero también para generar un medio de supervivencia económica.



} Doña Teo Castillo, *Muñeca negra*, tela,
Atlixco, Puebla, 2019.

El tercer capítulo: “Por las notas se denotan las mujeres” está dedicado a su actividad en la música: desde aquellas que forman parte de las orquestas mixas en Oaxaca hasta las *punk* de la capital mexicana. En “*AntiEstéticas punks*: irrupciones feministas de mujeres jóvenes

en la escena *punk* de la Ciudad de México”, Merarit Viera lleva a cabo un acercamiento a las jóvenes partidarias de ese movimiento cultural y al significado de sus prácticas colectivas; enfatiza en el hecho de ser una *punk* en un escenario primordialmente masculino. Por su parte, Mercedes Payán en su texto “Primer Encuentro de Mujeres Músicos en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido” hace un interesante análisis acerca de dicho evento a partir de su observación. Este trabajo va de la mano del estudio de Xóchitl Chávez, “Tocamos como mujeres: Primer Encuentro de mujeres indígenas músicos”, quien se acerca al encuentro llevado a cabo en 2018 y elabora sus observaciones desde la perspectiva académica.

“De trama en trama: los talleres” es el cuarto capítulo y tiene como eje la creación de arte que se realiza en distintos talleres de México y de Brasil. El primer trabajo se titula “La valoración estética de las artesanas sobre sus tejidos en los Altos de Chiapas”, escrito por Alma Isunza Bizuet y Silvia López López. Las autoras buscaron escuchar la voz de mujeres, sobre todo jóvenes, acerca de su percepción con respecto a su trabajo textil en la región de los Altos de Chiapas, específicamente a partir de la utilización de la figura del rombo.

Enseguida viene el texto de Amanda Motta Castro: “Brasileras de la selva amazónica: tejiendo vidas a través de la artesanía”, en el que se explica el trabajo con un grupo de mujeres de Tefé, en la región de la Amazonía, donde las mujeres participan activamente en la defensa de la selva y, al mismo tiempo, elaboran arte popular. Por último, Cecilia Ramón en “*Tikijkiti Tonemilis*, una estrategia de las mujeres artesanas de Cuetzalan, Puebla” narra una actividad que lleva a cabo anualmente la organización de mujeres *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani* de esa localidad en donde el público puede conocer desde su vida cotidiana hasta su trabajo en la artesanía, la medicina, la cocina y la hotelería.

Por último, tenemos el capítulo “De la casa al trabajo... el artesanado”, en el cual se habla de las estrategias de resistencia que han implementado distintos grupos o comunidades de artesanas para crear y beneficiarse de su trabajo. En “Malacates, hilos y paciencia: reflexiones en torno al proceso de adaptación de la tradición textil en la Sierra de Zongolica”, de Diana Mejía, se abordan las distintas situaciones a que se han enfrentado las mujeres originarias de esta región veracruzana —como la pobreza, la migración y la violencia— y que las han llevado a innovar con su trabajo en textiles de lana, específicamente con los *tlahpiales* y los muñecos de lana creados para vender fuera de su comunidad. Por su parte, Edla Eggert, en “*AtelieReferência*: experiencia, conocimiento técnico y artesanas” relata el proceso pedagógico feminista y hace un paralelismo con el proceso de trabajo que implica el tejido en un taller de Río Grande del Sur, en Brasil. Para cerrar este capítulo tenemos el texto “Moda y textil indígena: reflexiones sobre el caso purépecha de Michoacán, México”, de Amalia Ramírez Garayzar, en el cual la autora analiza cómo las nuevas generaciones están evolucionando con respecto a distintos elementos de la indumentaria tradicional a través de redes sociales y de la Internet.

Con este libro se ha querido dar continuidad a la difusión de investigaciones puntuales sobre el quehacer de las mujeres en el campo del arte popular en Nuestra América. La riqueza es cada vez mayor y los trabajos avanzan más en cuanto a la comprensión del campo y a la incorporación de una mirada feminista. Esperamos que lo que aquí se presenta signifique un estímulo para que más personas se interesen en el tema, pues a pesar de todos los esfuerzos y el camino recorrido aún falta mucho por conocer y compartir.~



Olivia Pérez (Oly), *Diego Rivera*,
tela, Atlixco, Puebla, 2019.

Referencias

- Bartra, Eli (ed.) (2003), *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Durham/Londres, Duke University Press.
- Bartra, Eli (comp.) (2004), *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Espejel, Carlos (2014), *¿Arte popular o artesanía?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/358-las-artes-en-mexico/las-artes-en-mexico-no-cat/379-011-arte-popular-o-artesantias?showall=1>>.

CAPÍTULO I

De la tierra al cielo

Dejar una huella en la imagen de la comunidad: mujeres, manualidades, artesanías, artes y literatura entre la economía marginal y la expresión de sí en Belize

Francesca Gargallo Celentani¹

En Belize,² al acercarme a las mujeres que realizan actividades estéticas, literarias y artísticas, solas o en grupo, me enfrenté con que tienen tres percepciones muy distintas de su trabajo: el de las manualidades como mercancía, característico de las mujeres formadas en las casas de la cultura; el de la artesanía como un arte propio que permite una expresión profunda y se transmite generacionalmente, como lo describe Consuelo Galicia, escultora y grabadora de San José Succotz; y el de las mujeres que se definen artistas desde una perspectiva nacional o de género de las Bellas Artes, que se esfuerzan en exponer e intervenir en el escenario cultural del país. Este tercer grupo de artistas ha transitado en una generación de una expresión cotidiana, juguetona, ingenua y nostálgicamente serena, como la de Lita Hunter Krohn —con sus mujeres en la jungla o frente al mar—, hasta expresiones contemporáneas de robusta intensidad conceptual como las de Katie Usher, Minita Concha, Adriana Smith, Quilz Tamay y, desde 2016, las integrantes del *Belizean Women Art Collective*.

Expresiones híbridas entre las tres percepciones principales pueden encontrarse en los grupos de mujeres que identifican su arte con demandas nacionales, como el *Maya Center for Women Crafts*, ligado a la *San Antonio Women Cooperative*, que reivindica la herencia ancestral maya de su quehacer cerámico, sin desechar la finalidad económica de la producción ni el carácter emotivo de la expresión.

¹ Escritora de narrativa y poesía independiente, feminista. Correo-e: fragacel@gmail.com

² Desde 1981 se ha castellanizado el nombre de Belice, pero debido a las presiones colonialistas y negadoras del carácter independiente del país por parte de la vecina Guatemala, las artistas y feministas beliceñas me han pedido que mantenga la forma Belize al mencionar el país centroamericano. Se trata de una forma de ortografía de autodeterminación. Históricamente, remite a la “x” de México que los países colonialistas escribían Méjico, según la pronunciación castellana del país español.

We are
 a collective of Belizean women visual artists that was formed in February 2016. The collective is currently comprised of founding members: Bianca Isabella, Briheda Haylock, Karla Giovanna, Katie Numi Usher, Minita Concha, Miriam Antoinette and Stacy Ann.

The collective came together with the objective of supporting each other in our art work, while advancing collectively in a shared vision to carve a space for women artists in Belize in what is considered to be a largely male-dominated art world



Más ligado a la música que al trabajo plástico, pero asumiendo la transformación de la división de género en la manufactura de instrumentos de percusión hasta hace poco elaborados sólo por artesanos hombres, Umalali, el coro del *Garifuna Women Group*, ha elaborado su proyecto gracias al encuentro entre ellas propiciado por Iván Durán, un musicólogo y productor interesado en la fuerte expresión espiritual y coral femenina.

La artesanía tradicional de madera tallada a mano y de ebanistería en maderas duras, propia de un país que fue un enclave maderero británico hasta su independencia en 1981 y cuyo territorio es todavía boscoso en más de 80%,³ está repartida por todo el país, desde la frontera con México, donde se encuentran un par de talleres muy reconocidos en Corozal, hasta la zona de selva del Cayo District, en la frontera con el Petén guatemalteco. Va desde la fabricación de muebles originales y la talla de objetos de uso de gran belleza, como peines e instrumentos de cocina, hasta máscaras y esculturas, por lo general, de rostros. Nunca he podido encontrarme con mujeres escultoras de madera; en las ventas de esta artesanía

³

Tipo de vegetación	Área (ha)	Porcentaje
Bosque hoja latifoliado	1372 500	64
Bosque hoja ancha abierto	46 900	2
Bosque de pino	36 000	2
Bosque de pino de sabana	63 700	3
Pinares de sabana	122 700	6
Bosque pantanoso/inundado	55 300	2
Bosque de manglar	52 300	3
Área sin cobertura boscosa	153 600	7
Tierras agrícolas/urbanas	232 300	11
Total	2 135 300	100

Fuente: Hartshorn et al., 1984.

siempre se me ha dicho que es una manufactura masculina, característica de la tradición de los cortadores de bosques. Sin embargo, algunas mujeres artesanas mayas y garífunas me han referido una historia ya muy conocida: las mujeres criollas⁴ son carpinteras, ebanistas y escultoras en los talleres de sus padres, hermanos y maridos, pero nunca figuran como autoras, sea porque inician las esculturas que son terminadas por el representante del taller, sea porque las obras de artesanos-artistas hombres son mejor pagadas o más fácilmente compradas que las firmadas por mujeres, y la condición económica prima sobre la autoría.

Afortunadamente, en Belize no hay una muy marcada diferenciación entre lo que se percibe como Bellas Artes y lo que el mercado del arte define como artesanías; en ambos casos se trata de oficios, habilidades, maestrías para la producción de emociones visuales y táctiles a través de objetos inquietantes, educativos o placenteros.



} Imagen de Yasser Musa, 2019.

⁴ Belize ha sido el primer estado americano en reconocer constitucionalmente su componente plurinacional. Como se verá más adelante, las poblaciones criolla, mestiza, maya, garífuna, blanca, menonita y las descendientes de indostanos, asiáticos, africanos y árabes comparten el territorio y los derechos del estado ubicado al noreste de América Central. La cultura “criolla” (la que habla el *Belize Kriol*) se considera preponderante e influye sobre otras culturas, en particular por su lengua relacionada con el criollo costero miskito (*Miskito Coastal Creole*), el patois jamaicano, el creole de San Andrés-Providencia, Bocas del Toro, Colón, Río Abajo y Limón. Los criollos y las criollas conforman un pueblo afroamericano que se reconoce descendiente de personas provenientes de África en condición de esclavitud, de las personas *libertas* durante la colonia y de los ingleses colonialistas y dueños de empresas madereras.

El crítico más reconocido en el país, Yasser Musa, quien en 1995 fundó *The Image Factory* en la ciudad de Belize, hasta hace poco el único espacio para el arte contemporáneo existente en el país, consideraba en 2001 que Belize carece de una tradición plástica, lo cual “permite a los creadores explorar en cualquier dirección, sin sentirse atrapados por su historia en términos de arte”⁵.

Esta libertad ha consentido que un artista callejero como Michael Gordon, quien compulsivamente pintaba con cualquier pigmento sobre cualquier superficie, sea hoy reconocido como el retratista de su sociedad. No obstante, tal libertad ha sido mucho más huidiza para las mujeres beliceñas, cuyas artes abrevan de un quehacer estético anterior a la separación de lo económico y lo comunicativo, del cuidado del espacio a la urgencia de dejar una huella en la imagen de su comunidad.

Bordan, tejen, dibujan, adornan, representan su entorno. El afán estético les es consustancial como la siembra de alimentos o la participación social, de ahí que su trabajo sea percibido como natural y no artístico, y que en ocasiones ni siquiera ellas mismas se consideren creadoras.

La poca percepción de la fuerza y originalidad que puede devenir de su condición de género y su diferencia sexual las ha hecho seguir de lejos una deriva masculina. Apenas en 2016 se presentó *Radical*, una exposición colectiva de las integrantes de la *Belizean Women's Art Collective* (Miriam Antoinette, Stacy Ann, Minita Concha, Karla Giovanna, Briheda Haylock y Blanca Iubella), en *SISE-House of Culture*, con el fin expreso de afirmar la producción artística desde el propio ser mujer y, en 2018, Minita Concha expuso *Gloria* en *The Image Factory*, una serie de representaciones femeninas fuertes, de movimientos libres y poderosos que ha pintado “como mujer para otras mujeres”. Paralelamente, para impulsar todas las artes de las mujeres, desde el teatro, la música, la fotografía, la plástica y el debate cultural, la actriz Virginia Hampton ha abierto en la ciudad de San Ignacio, en el Distrito de Cayo, *Wildfire Artzmosphere*, una casa donde, sostiene, “*art happens*”.

Las manifestaciones cultas de las artes visuales femeninas en Belize adolecen y no de cierta distancia con la producción artesana del interior del país. Consuelo Galicia ha montado una cooperativa familiar de artesanías en San José Succotz y sostiene que su obra ideal es la que le expresa sus mejores sentimientos a un público al que quiere alcanzar. Consuelo llegó a los trece años a Belize desde Guatemala, adonde volvió cinco años después para estudiar Agroindustria Artesanal, y aprendió las bases de la escultura en madera y la ela-

⁵ Entrevista concedida a Margot Molina, 2001 en ocasión de la exposición *Zero. New Belizean Art* en la Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

boración de flores y muñecas con hojas de maíz. Para ella, que volvió a Belize casada, las artesanías son una fuente de ingreso familiar, sin lugar a dudas, así como son “su” arte. En julio de 2019 me contó:

No importa el horario ni el cansancio cuando tienes la necesidad interna de plasmar algo. Si te concentras, pierdes el miedo al cansancio. Hoy, como en la antigüedad, el mejor tiempo para hacer arte es cuando no hay mucha actividad en el campo y en el trabajo fuera de casa. Para mí, septiembre y octubre, meses en que baja el turismo por miedo a los huracanes, son el mejor periodo del año. Claro, no es periodo bueno para la venta, pero puedo sentarme y acariciar la madera, la piedra y pensar qué voy a ponerle a mi calendario, qué imagen voy a esculpir. Entonces me siento más libre de hacer lo que quiero.

Consuelo nunca ha pensado que una cooperativa podría estar conformada por mujeres. Es una madre de familia que ha sostenido con su trabajo los estudios y la salud de cuatro hijas e hijos. Por ello ha trabajado en hoteles y casas particulares, además ha preparado comida para la venta, pero considera que “es el arte lo que me hace sentir feliz. También me hace sentir orgullosa de mí misma”.

Las técnicas escultóricas en madera y de calado sobre piedra las enseña a grupos de estudiantes canadienses que van a Belize durante sus vacaciones. Le gusta enseñar lo que sabe, así como variar sobre los temas que atraen a los turistas, como los calendarios maya que vende a los turistas que visitan la cercana zona arqueológica de Xunantunich. Ahora bien, se decanta por variar no la representación de los veinte meses con los trece numerales del *tzolkin*, sino la figura central, que generalmente es la del cargador del tiempo. Aunque no se identifica como una mujer al elaborar su arte, porque cree que su placer está en “escribir en piedra”, cosa que también los hombres pueden aprender a hacer, tiende a representar figuras míticas femeninas de gran valor conceptual para los mayas, como Ixchel, diosa identificada con la luna —que simboliza la fertilidad de la tierra— ya que son los ciclos de la luna los que rigen los tiempos de siembra y cosecha, y con la capacidad de sanar y enseñar el arte de la herbolaria.

Su hija menor estudia medicina, lo cual la hace sentir muy orgullosa, aunque conoció el terror cuando la joven estudiante de segundo año sufrió un ataque feminicida y xenófobo en Guatemala. Cuidar de su hija después del ataque le reforzó la seguridad de que las mujeres deben prepararse y apoyarse entre sí. Hoy sostiene que “hay frases de mujeres qué escribir en piedras para que ni el fuego las pueda borrar”.



} Consuelo Galicia, *Calendario maya*, barro.
Foto: cortesía de la autora.



} Consuelo Galicia, obras en madera.
Foto: cortesía de la autora.

Consuelo Galicia considera que no podría precisar si existe una diferencia entre arte y artesanía, porque para ella realizar una artesanía es expresar *su* arte. “Esculpir es duro, es sucio y es difícil, pero me hace sentir feliz”, sostiene y agrega que “las mujeres podemos expresarnos usando machetes, buriles, escofinas, seguetas y lijas, el arte como el estudio no es sólo para los hombres”.

Después de relatar cómo va enseñando a los turistas que le piden que hable de su trabajo, me revela que las ideas de lo que quiere hacer se le forman de la vista de los animales de la selva. A algunos no los conoce bien, pero va a la biblioteca del pueblo para estudiarlos.

Mi obra ideal sería un reconocimiento para alguien que ha hecho el bien o un escrito bajo la escultura de un animal que yo sepa que ha sido maltratado. La pondría en un parque público, porque una escultura puede ser también un mensaje público y yo adoro a los animales y no quiero que los maltraten. Un día lo haré, me llevará un año quizás, pero cuando quieres hacer algo, el deseo hace que el arte se haga.

En la misma zona oeste de Belize, el grupo *Cayo West Women in Business* se congrega en su local para aprender manualidades. Ninguna de ellas conoce las expresiones del arte de mujeres, pero sostienen sin sombra de duda que sus flores de hule espuma son “artesanías

tradicionales de la región”, y las ubican en el mismo nivel que el bordado de usanza benqueña. La fundadora del grupo, Ana Melita Castellanos, integrante del Consejo Municipal y maestra jubilada, considera que para las mujeres aprender a hacer velas, canastos o muñecas de maíz es una forma de reunirse y construir algo que se puede vender cuando la condición económica aprieta. Para ella, la creatividad es “hacer algo nuevo a partir de lo aprendido estándar”; sin embargo, la mayoría de las mujeres de ese grupo no está interesada tanto en su creatividad como en mayores espacios para la venta de los objetos que elaboran.

Siempre en Benque Viejo del Carmen, las mujeres y hombres (más ellas que ellos) que se reúnen desde hace diecinueve años para realizar un gran esfuerzo estético en una obra efímera como las alfombras florales y de aserrín para la procesión del Viernes Santo en ese lugar, apelan precisamente al placer de concentrarse y crear, de esforzarse colectivamente en realizar una vía, un camino que ha de ser borrado por los pasos de otras personas. Resulta interesante que la realización de estos tapetes, impulsada desde sus inicios por Josefina Salas, reviste y no una función religiosa, ya que reúne a personas de diversas profesiones, y aun ateas, para producir, como dice Minerva Aponte Jolly, una de las creadoras de los tapetes florales, “algo bello en un momento preciso”.

En resumen, las artesanas y artistas beliceñas son mujeres de diferentes regiones del país, de lenguas y naciones diversas (Belize tiene 383 000 habitantes, muy baja densidad poblacional y se define como un estado plurinacional),⁶ nacidas o criadas en un país de muy reciente independencia (1981) con una extraordinaria historia de acogida de refugiadas/os políticas/os centroamericanas/os en la década de 1980. Fue una colonia maderera británica enclavada en una zona colonial hispánica, que hoy hace alarde de la multinacionalidad de su población maya, garífuna, creole, mestiza y hasta minoritariamente menonita, árabe e indostana, aunque sufre una muy manida amenaza de invasión por parte de Guatemala sobre su territorio y sus mares, que se recrudece en los periodos electorales y con los gobiernos nacionalistas de derecha del país vecino.

Lo extraordinario y casi a contracorriente con las necesidades económicas que la producción de objetos de arte puede paliar es que en Belize las expresiones literarias se han abierto camino con mayor facilidad que las artes visuales y plásticas, a pesar de la tradición escultórica y de estuco maya, de las representaciones *naïf* de los hombres garífunas y creoles que dibujaban escenas cotidianas con pintura para barcos y las escasas artesanías en mimbre y bejuco de las zonas chicleras y de selva. La literatura beliceña se ha explayado a partir de sonoridades distintas, desde la música coral y la paranda y punta garífunas hasta el *brukdown* creole que se originó en los campos madereros con cocos, banjos, guitarras, botellas vacías y tambores, pasando por los cantos mayas acompañados de marimbas, xilófonos

⁶ Los datos estadísticos sobre población y economía de Belize pueden revisarse en <<https://datosmacro.expansion.com/paises/Belize>>, consultado el 18 de agosto de 2019.

y las arpas *queq'chi* y las influencias caribes del *calypso* y el *reggae*.⁷ Las mujeres se han expresado en este variado universo lingüístico apoderándose del inglés oficial y dando pie a un vago canon literario beliceño.

La garífuna Zoila Ellis, cuyo *On Heroes, Lizards and Passion: Seven Belizean Short Stories*, de 1988, es considerado un clásico y que como tal se estudia en las escuelas,⁸ es una de las iniciadoras de la literatura beliceña. Antes que ella, Felicia Hernandez había publicado *Those Ridiculous Years and Other Garifuna Stories*, y Zee Edgell abordó la situación económica neocolonial en el primer libro beliceño que ganó, en 1982, un premio internacional: *Beka Lamb*. En 2000, en el número 4 de la serie Escritores beliceños, de Cubola, *If Di Pin Neva Ben: Folktales and Legends of Belize*, Jessie Nuñez Castillo y Elizabeth Joan Cárdenas se dieron permiso de reescribir su tradición oral para construir una memoria alternativa. En los dos volúmenes de *Memories, Dreams and Nightmares*, que la misma editorial publicó en 2002 y 2005, aparece un gran número de escritoras.⁹ Muchas de estas autoras han articulado una literatura contradiscursiva, juguetona, de denuncia, muy propia.

¿Por qué esta importante diferencia numérica entre las escritoras y las artistas visuales y artesanas en Belize? La respuesta puede venir del factor pedagógico, sobre el cual tanto insiste la artesana escultora Consuelo Galicia. Enseñar a través del arte es algo que subyace en la reconstrucción épica de una “belizeñidad” narrada por las mujeres de este país con apenas cuarenta años de historia independiente, mientras que en las expresiones urbanas de la Ciudad de Belize las artistas plásticas apenas apun-

⁷ En el Distrito de Cayo en la década de 1990 se ha establecido *Stonetree Records*, una compañía discográfica interesada en la difusión de la diversidad musical beliceña; los álbumes de *Stonetree* están disponibles en línea y en muchas tiendas de regalos de Belize.

⁸ *On Heroes, Lizards and Passion: Seven Belizean Short Stories* ha sido publicado en 1988 y reeditado en 2004 por la editorial Cubola, que ha acompañado y sostenido desde Benque Viejo del Carmen, pequeña ciudad fronteriza con el Petén guatemalteco, el esfuerzo cultural beliceño desde antes de la independencia. Fundada por dos catalanes: Montserrat Casademunt y el que fue su marido, Joan Duran, *Cubola Productions* ha reconocido, sostenido y fomentado los proyectos culturales del país en formación, desde el trabajo con las maestras y los maestros para revisar y evitar los contenidos coloniales en los libros escolares, hasta publicar y distribuir colecciones de narrativa y poesía. Cuando Joan Duran se separó de la editorial no dejó de impulsar proyectos de artes plásticas y visuales cuyo principal objetivo es la creatividad de la gente. Un resultado de sus enseñanzas y generoso impulso ha sido la creación por parte de Yasser Musa, en 1995, de la *Image Factory* en la ciudad de Belize. Otro es *Landing*, un trabajo iniciado en 2000 en y con las artes de lo que él llama La Zona de los Huracanes, la Centroamérica pobre que estalla de expresión.

⁹ Zee Edgell e Ingrid Reneau, Lydia Loskot, Corinth Morter-Lewis, Sandra Crough, Iris Abraham y su hija Myrna Manzanares, Ivory Kelly, Helen Elliott Rocke, Yvette Holland, Carol Fonseca, Mary Gomez Parham y Shannon Gillett, en el primero. Nuevamente Zee Edgell, Sandra Crough, Yvette Holland y Myrna Manzanares, Holy Edgell, otras autoras anteriormente antologadas como Zoila Ellis, Jessie Nuñez Castillo y Felicia Hernandez y nuevas voces como Minerva Aponte-Jolly, Kathy Esquivel, Arifah Ligthburn, Melba Marin-Velasquez, Sylvia Nablo de Vasquez y Natalie Williams.

tan a una reivindicación del propio cuerpo en un país donde la feminidad ha sido siempre objeto de la mirada y el deseo masculinos. Paralelamente, como “artesana de su arte”, Consuelo Galicia expresa una finalidad didáctica y ética de la escultura popular. El propio arte es una expresión de identidad tanto como la concreción de un designio.~



Artesanías de la *Habicus Mayan Arts & Craft Women's Cooperative*, 2019. }

Referencias

- Abraham, Iris, Sandra Crough, Zee Edgell, Helen Elliot Rocke, Carol Fonseca, Shannon Gillett, Mary Gomez Parham, Yvette Holland, Ivory Kelly, Lydia Loskot, Myrna Manzanares, Corinth Morter-Lewis e Ingrid Reneau (2002), *Memories, Dreams and Nightmares. A Short Story Anthology by Belizean Women Writers*, vol. 1, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books (Belizean Writers Series, núm. 5).
- Aponte Jolly, Minerva, Jessie Nuñez Castillo, Sandra Crough, Holly Edgell, Zee Edgell, Zoila Ellis, Kathy Esquivel, Felicia Hernandez, Yvette Holland, Arifa Lightburn, Myrna Manzanares, Melba Marin Velasquez, Silvia Nablo de Vasquez y Natalie Williams (2005), *Memories, Dreams and Nightmares. A Short Story Anthology by Belizean Women Writers*, vol. 2, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books (Belizean Writers Series, núm. 6).

- Bradley, Leo, Zoila Ellis, Evadne García, Evan X. Hyde, Lawrence Vernon, Colville Young y John A. Watler (1995), *Snapshot of Belize. An Anthology of Short Fiction*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books (Belizean Writers Series, núm. 1).
- Cal, Santiago, Alfonso Gálvez, Michael Gordon y Joan Duran (2001), *Zero: New Belizean Art*, La Habana, Galería Latinoamericana-Casa de las Américas (exposición).
- Duran, Joan (2004), *Landings One*, Mérida, México, Art Museum of the Americas/Conkal Arte Contemporáneo.
- Duran, Joan, Michael Gordon, Yasser Musa y Gilvano Swasey (2000), *Zero: nuevo arte de Belice*, Mérida, México, Centro Cultural de Mérida Olimpo, exposición del 11 de marzo al 16 de abril.
- Edgell, Zee (1982), *Beka Lamb*, Oxford, Heinemann Educational Books.
- Ellis, Zoila (1988), *On Heroes, Lizards and Passion: Seven Belizean Short Stories*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Productions.
- Gargallo, Francesca (2003), "Una literatura de muchas voces. Belice en sus 5 lenguas", *Boletín Móvil*, núm. 82, pp. 3-5, <https://blancomovil.com.mx/pdf/BlancoMovil_88.pdf>.
- Gutiérrez Nieto, Guillermo (2001), *Belizart. Panorama of the Arts in Belize*, México, Ediciones Pleamar.
- Hagerty, Timothy y Mary Gomez Parham (2002), *If Di Pin Neva Ben. Folktales and Legends of Belize*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Productions.
- Hartshorn, Gary, Lou Nicolait, Lynne Hartshorn, George Bevier, Richard Brightman, Jeronimo Cal, Agripino Cawich, William Davidson, Random DuBois, Charles Dyer, Janet Gibson, William Hawley, Jeffrey Leonard, Robert Nicolait, Dora Weyer, Hayward White y Charles Wright (1984), *Belize Country Environmental Profile: a Field Study*, Ciudad de Belice, Robert Nicolait.
- Henriquez, Kalilah y Jorge David Awe (2014), *Belize Literary Prize. Short Story Winners 2014*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books.
- Hernandez, Felicia (1988), *Those Ridiculous Years and Other Garifuna Stories*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Productions.
- Heuser, Karla (2002), *Food for Thought. Chronicles of Belize*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books, .
- Molina, Margot (2001), "Belize irrumpe en el presente", *Babelia* suplemento cultural del cotidiano *El País*, Madrid, 15 de diciembre, <https://elpais.com/diario/2001/12/15/babelia/1008374772_850215.html>, consultado el 21 de agosto de 2019.
- Musa, Yasser y S. Kiren (1991), "Poetas y narradores de Belice", *Revista Blanco Móvil*, núm. 88, invierno 2002-2003.
- Umalali & The Garifuna Collective (2008) (disco compacto), Belize, Cumbancha Music Publishing/Stonetree Records.

Mujer y cerámica ritual, un trabajo familiar

*Patricia Moctezuma Yano*¹

Un acercamiento a la cerámica ritual

La cerámica ritual ha sido una producción alfarera particular de los pueblos. Se trata de objetos cerámicos que funden un valor de uso con un valor estético, ritual en este caso, para ofrendar en cierta celebración profano-religiosa, ya sea la conmemoración de alguna fecha histórica, el festejo de alguna divinidad, o la recreación periódica a un culto determinado, vinculado muchas veces a eventos propios de la naturaleza —como la llegada del solsticio o un eclipse, o simplemente una cosecha— o también puede asociarse a la celebración de cierta etapa del ciclo vital reproductivo: bautizo, casamiento, funeral, entre otros.

El propósito de la siguiente aportación etnográfica es analizar cuáles son los factores culturales que han colocado a la mujer como vehículo de la tradición de mantener vigente la producción de la cerámica ritual en la legendaria localidad alfarera de Tlayacapan, en el estado de Morelos.

Este tipo cerámico destaca en México desde tiempos prehispánicos y desde entonces se sustentaba en una lógica laboral que todavía prevalece con adaptaciones técnicas y organizativas. La cerámica ritual es un suplemento productivo de la elaboración de loza utilitaria que guarda una relación complementaria con la agricultura de subsistencia, dado que la alfarería mayoritariamente se concentra en las sociedades campesinas del país.

Con el presente caso etnográfico queremos mostrar cómo se conserva una tradición alfarera a pesar de que muchos factores socioculturales y económicos amenacen su continuidad. Lo anterior pone en evidencia que el apego cultural y laboral a un oficio juega un papel importante en la preservación de las tradiciones.

¹ Antropóloga de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
Correo-e: moctezumapaty@hotmail.com



Joven cargando copaleros para llevarlos a esmaltar, Amozoc, Puebla.

Tlayacapan se vio envuelta en un proceso drástico de desarrollo urbano por la construcción de carreteras que comunican esta población con el sur de la Ciudad de México y con Cuernavaca, capital estatal. Se agilizó la comunicación y con ello las oportunidades de trabajo y educación para sus habitantes, eso también trajo como consecuencia cambios en la ideología de los jóvenes respecto a la valoración de la alfarería como fuente de ingresos y oficio ocupacional.

Más tarde, hacia finales de los noventa, se incrementó notoriamente la afluencia de turistas por los atractivos que caracterizan a Tlayacapan, flujo que creció más en 2013, cuando se le otorgó el nombramiento de “Pueblo Mágico”, que atrajo mayor turismo y ocasionó una acelerada modernización que ha ido dejando en el pasado aquel binomio productivo que garantizaba la reproducción socioeconómica de los hogares campesinos: la alfarería de enseres de cocina y la agricultura de subsistencia.

Con esto, ahora los jóvenes tienen otra ideología y otras oportunidades tanto educativas como laborales, cuyo efecto es, claro está, el abandono paulatino pero eminente del oficio alfarero; no obstante, la pobreza y el apego cultural al oficio nivelan la balanza y todavía hay jóvenes que viven de la alfarería, aunque dándole una mayor apertura a un género cerámico distinto: la elaboración de figuras decorativas de barro que se venden muy bien por menudeo a los turistas los fines de semana y a los intermediarios por mayoreo a lo largo de todo el año.

En este escenario es en el que hoy sobrevive la tradicional producción de enseres de cocina a cargo de los varones, quienes se han especializado en elaborar cazos y cazuelas de gran tamaño que se utilizan para preparar banquetes de muchos comensales. Suplemento de esta producción es la cerámica ritual bañada en esmalte negro hecho a base de óxido de plomo y que se emplea para decorar las ofrendas en la celebración de los Fieles Difuntos, que inicia el 28 de octubre y termina el 2 de noviembre. Se hacen ollas, cazuelas, jarros, candelabros e incensarios.



Manufactura de copaleros (sahumadores) en un taller del Barrio de la Luz, Puebla.

Los sahumadores o copaleros son vasijas que tienen un pie como base y en ellos se vierten distintos tipos de resinas, como el copal y otras de origen vegetal, así como otras diversas plantas para aromatizar, todo para propiciar un sentido ritual conmemorativo que sirva para la expiación, entre otros posibles sentidos estéticos que acompañan el ritual del Día de Muertos.

En México, muchas sociedades alfareras elaboran la cerámica ritual con diferentes estilos de manufactura y acabados, por ejemplo: engobes hechos con tierras naturales, técnica más bien con raíces prehispánicas; o bien esmaltes hechos a base de óxidos, que fueron introducidos durante la colonia.

Se registran básicamente tres técnicas de manufactura que pueden o no estar entremezcladas, a saber: el pastillaje de origen prehispánico, el uso del molde que existía desde entonces pero creció durante la colonia española, y el torno, introducido también en esa época. Las piezas se decoran en diferentes estilos mediante incisiones y/o sobreposiciones.

La cerámica ritual que se trabaja en los pueblos campesinos requiere baja temperatura —máximo 800 grados centígrados— y se utiliza horno tipo mediterráneo para su cocción y leña como combustible.²

México destaca por su gran variedad de cerámica ritual, con piezas de gran belleza y complejidad técnica que se han convertido en “arte popular”, objetos decorativos que dejaron atrás sus primarias funciones, a saber: la de *ritualizar* y la de *autoproveer* a sus creadores de cerámica ritual para decorar sus ofrendas en el Día de Muertos. Veamos entonces a continuación qué factores culturales han permitido que prevalezca la cerámica ritual en Tlayacapan y por qué se considera una producción familiar cuya principal responsable es la mujer, a pesar de que la figura preponderante en la alfarería tradicional es el varón.

La tradición alfarera de Tlayacapan

Antes de explicar por qué los varones son los detentadores del crédito alfarero de Tlayacapan, primero veamos algo del contexto sociohistórico de esta entidad de los Altos de Morelos.³

Se localiza en un sitio estratégico geográficamente hablando y la belleza de sus montañas explica por qué su paisaje se recrea en la memoria de poemas, leyendas y mitos fundacionales; las tradiciones, mitos y leyendas de sesgo náhuatl hasta la fecha enriquecen el imaginario social de sus habitantes.

Aunado a lo anterior, cuenta con un gran patrimonio de monumentos arquitectónicos —el convento agustino, el edificio de la cerería y al menos 32 capillas—, construcciones

² El horno mediterráneo lleva este nombre porque fueron los árabes quienes lo introdujeron a España y de ahí se trajo a la Nueva España. Tiene una forma anular, esto es, carece de techo y tiene un diámetro que varía entre 80 centímetros y 1.40 metros. La parte inferior mide unos 50 centímetros de altura y queda por debajo de la tierra; en el centro descansa un pilar conformado por piedras de origen volcánico, o cualquier otra resistente a temperaturas altas. Dicho pilar funge como vértice del arco cuyos extremos se apoyan en la pared inferior distantes diametralmente hablando. El horno puede tener una o dos bocas por donde se alimenta el fuego con la leña. En la base se despliega una cama de tepalcates (fragmentos de barro ya cocido, por lo general utensilios rotos), sobre ésta se coloca la loza que se va a quemar y, por último, se cubre nuevamente la boca con tepalcates para evitar que salgan las flamas.

³ Tlayacapan colinda al norte con el municipio de Tlalnepantla, al suroeste con Yautepec, al este con Totolapan y Atlatlahuacán, y al oeste con Tepoztlán. Está a 1636 metros sobre el nivel del mar y se localiza entre los paralelos 18°57' latitud norte y 98°59' de longitud oeste del meridiano de Greenwich. Desde tiempos prehispánicos se registraron asentamientos humanos, se cree que fueron olmecas. Más tarde, hacia el siglo XIV, los habitantes fueron conquistados por los xochimilcas. Luego, el imperio azteca les concedió no pagar tributo a cambio de que se quedaran como ejército de reserva y contención a posibles invasiones. Su raíz etimológica proviene del náhuatl: *Tllalli* = “Tierra” y *Yaka-tl* = “nariz”, “punta”, “frontera”; y *pan* = “sobre” o “encima”, o sea “sobre la punta o nariz de la tierra”.

edificadas desde el siglo XVI hasta el XVIII. La tradición culinaria, la alfarería, las fiestas patronales y el circuito de peregrinaciones a santuarios de una vasta región devocional, como el del Señor de Chalma, en el Estado de México, explican la afluencia de visitantes, peregrinos e intermediarios comerciales, incluso bañistas que visitan los balnearios circunvecinos, todos ellos consumidores de objetos cerámicos de Tlayacapan.

En la entidad se producen tres tipos cerámicos, cada uno con su historia técnica productiva y comercial: 1) los enseres de cocina tradicionales; 2) la alfarería ritual, que tiene dos subgrupos: a) la esmaltada en negro y b) las figuras policromas; y 3) la cerámica moderna, que son figuras de barro decorativas, *souvenirs*, cuya producción aumentó significativamente hace un par de décadas cuando se incrementó la afluencia de turistas y de intermediarios interesados en invertir en el comercio de estas piezas.



Familia esmaltando ollas en negro para fiesta de muertos, Tlayacapan, Morelos.

Las piezas más representativas son los cazos y cazuelas de gran tamaño, que se utilizan para preparar grandes banquetes en celebraciones profanas y religiosas. Se distinguen de los elaborados en otros pueblos alfareros por tener cuatro asas colocadas diametralmente opuestas a lo largo del perímetro de su borde para facilitar su traslado de un fogón a otro.

Cabe destacar que hasta la década de los cincuenta se hacían enseres de tamaño regular, para el uso diario, piezas como cazuelas, platos, jarras, comales, producción en la que las mujeres tenían un importante papel y actualmente ya sólo una que otra señora continúa trabajándola. El desplazamiento de esta producción obedece a la introducción de enseres de origen industrial, fabricados con peltre y aluminio, y a la de estufas de gas, que desplazó el cocinar en fogón de leña, aunado a que se puso de “moda” no consumir utensilios de barro bañados en óxido de plomo por considerarlos tóxicos para la salud. A pesar de esto, todavía se miran en los puestos del pueblo cazuelas y ollas de tamaños usuales, pero en

su mayoría proceden de pueblos alfareros de estados vecinos como Tlaxcala, Puebla y el Estado de México. Este hecho pone en evidencia que hoy en día el comercio de enseres es el interés de las nuevas generaciones y ya no tanto su producción.

La cerámica tradicional de Tlayacapan⁴ se trabaja con moldes hechos de barro. Para la mezcla se utilizan tres tipos de barro diferentes y como desgrasante se emplea una planta, la plumilla. Cerca del pueblo hay minas de los diversos barros de consistencia más porosa, naturaleza más chiclosa y con distintas propiedades de maleabilidad y fuerza.⁵

Las fases que integran el proceso productivo de la loza tradicional son 1) la recolección del barro y el desgrasante para la preparación del barro, 2) la manufactura, 3) la pulida y alisada, 4) la aplicación de incisiones o sobreposiciones, 5) la oreada de las piezas y 6) la cocción. La cerámica ritual primero se cuece, luego se baña en el esmalte y se procede a la segunda quema, la “derretida”, porque precisamente es para derretir el esmalte.⁶

El modelo familiar patriarcal como base organizativa del trabajo alfarero

La organización del trabajo artesanal descansa en el modelo familiar patriarcal, pero ¿cómo fue que esto ocurrió? Resulta ser que las sociedades campesinas de México, sobre todo aquellas herederas de la cultura mexicana, como precisamente Tlayacapan, organizaban el trabajo bajo un sistema familiar cognaticio y una forma matrimonial multifamiliar (Kellogg, 2005, p. 116).

De modo que la descendencia se trazaba de manera cognaticia, o sea parentesco tanto por el lado materno como el paterno, lo que favorecía el confinamiento de varias familias en un mismo espacio residencial en el cual se llevaban a cabo varias actividades cotidianas, como precisamente la alfarería, en las que tomaban parte distintos tipos de parientes:

⁴ En el pueblo se han instalado algunos talleres que trabajan cerámica de alta temperatura, utilizan horno de gas y hacen básicamente juegos de té, juegos de agua, jarras, vajillas y macetas, entre otras piezas que se venden al menudeo a los turistas y por medio de intermediarios. No necesariamente se hacen las piezas sólo con barro ya que les mezclan otras tierras de origen industrial y algunos han introducido el molde. Se organizan como pequeña empresa, en donde existe un dueño de todo y unos trabajadores que reciben pago usualmente a destajo.

⁵ La plumilla se recolecta de marzo a mayo en los nacimientos de agua y lagos circunvecinos. Se pone a secar al sol, ya seca se pulveriza y luego se guarda en cajas de cartón para ir usándola a lo largo del año. Esta planta sella las paredes de la pieza y asegura que no existan burbujas de aire o piedrecillas que propicien el rompimiento durante la cocción.

⁶ La duración de la cocción depende del tamaño del horno y de las piezas, pero en general dura aproximadamente cuatro horas y la segunda quema, o “derretida”, alrededor de tres horas.

los colaterales (primos, tíos), los laterales como hermanas y hermanos, parientes de diferentes generaciones —abuelos y nietos—, y también entre parientes rituales como ahijados y padrinos.

Durante la colonia, esta comunidad multifamiliar y su apéndice organizativo, el sistema familiar cognaticio, prevalecieron como principios para organizar, claro está que con ciertas modificaciones de acuerdo con los cambios cognitivos y culturales en torno a la familia y al matrimonio propios de la época. Lo anterior condujo a una composición de los grupos domésticos más sencilla y de menor tamaño (Kellogg, 2005, p. 117), que favoreció la génesis de la descendencia unilineal trazada por vía paterna, y de la mano de esto una preferencia hacia un matrimonio monógamo, en el cual el varón obtuvo un papel preponderante, lo que hoy se identifica como modelo familiar patriarcal.

Algunas de estas pautas organizativas de sesgo mesoamericano prevalecen en las tradiciones alfareras; por ejemplo, en Tlayacapan se observa la inclusión de parientes colaterales —primos— y parientes de distinta generación que colaboran en tareas relativas a la manufactura y cocción de la cerámica; esta participación se propicia para interesar a los jóvenes en el oficio, y en el caso de los mayores para reconocer todas sus enseñanzas en el la práctica del oficio.

En el actual modelo familiar patriarcal la *descendencia* se traza de manera unilineal por vía masculina, en este caso a través del padre: la patrilinealidad, principio organizativo a través del cual un grupo de parientes, indistintamente de su género, se reconocen como descendientes de un mismo ancestro común, hecho que les brinda un sentido de identidad grupal más allá de solamente la familia: el linaje.

Ahora bien, la pertenencia a un linaje implica para cada miembro la observación de algunas normas/costumbres y de cumplirlas pueden acceder a ciertos derechos; por ejemplo, cuando un alfarero va a edificar un horno, tarea propia de los varones, todos sus parientes masculinos —sobrinos, primos, tíos, ahijados— se ven comprometidos a colaborar, y es usual en el pueblo que los alfareros se identifiquen por linaje: “los Tlacomulco que hacen cazos”, “los Allende que trabajan los ternos”.⁷

La descendencia unilineal del modelo familiar patriarcal va acompañada de la *residencia postmarital patrilocal* a través de la cual, al contraer matrimonio, la mujer se traslada a vivir al recinto doméstico donde habitan los padres de su marido, al menos los primeros años de la unión, y esto favorece la enseñanza del oficio a los nietos y a familiarizar a las nueras en el quehacer artesanal.

Digamos que estas pautas de organización social sustentadas en el parentesco han jugado un papel importante en la socialización de los sujetos en el oficio alfarero.

⁷ *Terno* se refiere a un juego compuesto por tres cazuelas.

Veamos a continuación cómo se han desenvuelto las mujeres en ello y por qué de todo ese pasado como alfareras conservan una figura protagónica en la elaboración de cerámica ritual.

Mujer y cerámica ritual

Hoy en día, cuando uno visita un taller productor de cazos y cazuelas parecería que el oficio de alfarero siempre ha sido exclusivo del sexo masculino; porque aun cuando las mujeres ayudan en tareas diversas para su elaboración (limpiar el área de trabajo, cernir barro, acomodar las piezas para que se asoleen, cubrir el barro con plásticos, así como raspar y alisar los cazos y cazuelas) no reciben crédito alguno por hacerlo, porque se mira este compromiso como una extensión más de su rol como esposa.⁸

Como vimos, hasta la década de los cincuenta las mujeres estaban muy comprometidas en hacer enseres —ollas, cazuelas, comales, anafres, jarros— para autoproverse y salir a los tianguis semanales de la región a cambiar otros productos por enseres (trueque).

Digamos que en ese entonces existía algo así como una complementariedad productiva sustentada por el criterio del género: los hombres hacían los enseres grandes para preparar alimentos en festividades; las mujeres trabajaban los enseres de menor tamaño para uso cotidiano, y la cerámica ritual era suplemento productivo familiar. La mujer dejaba de hacer sus enseres durante una temporada, de agosto a octubre, mientras el hombre se mantenía ocupado en los enseres grandes, los cuales por su tamaño requieren una constante supervisión técnica entre una y otra fase de su manufactura para que no se echen a perder. El hecho de que los hombres no hicieran las piezas de cerámica ritual no implicaba que no tomaran parte en su elaboración; de hecho ellos eran quienes proveían el barro y daban el dinero a las mujeres para comprar el material necesario para preparar la mezcla del esmalte.

Ahora, las mujeres ya no tienen que suspender su producción de enseres, sino que sólo esperan la temporada para hacer esta cerámica. Manufacturan las piezas y las adornan con incisiones o sobreposiciones en diferentes estilos; para hacerlo cuentan con la ayuda de sus hijos y personas de la tercera edad. Las mujeres también se encargan de la venta de la cerámica ritual, ya sea que contacten intermediarios, vayan a vender al tianguis semanal del sábado en el pueblo, o bien en el mercado de barro que se ubica detrás del ayuntamiento, y

⁸ *Raspar* se nombra a aquella fase en la que el artesano toma un utensilio rasposo, como un olote o una piedra, lo humedece y va raspando las paredes y el borde de la pieza hasta que quede del grosor deseado. Y *alisar*, como su nombre lo dice, “alisa” las paredes de la pieza, para lo cual el alfarero toma un trapo, lo humedece y alisa buscando eliminar posibles piedras de barro, las cuales al momento de la cocción hacen que la pieza se fragmente.

no se descarta que acudan a los tianguis semanales de la región a lo largo del mes de octubre, en vísperas de la celebración de Todos Santos. Cabe destacar que el papel de la mujer como comerciante es un rasgo común en varias sociedades campesinas de perfil indígena porque este rol era usual en tiempos prehispánicos.

Las mujeres en Tlayacapan se familiarizan con esta responsabilidad de la cerámica ritual desde temprana edad, si es que son hijas de alfareros, o bien al contraer matrimonio y formar parte de la familia alfarera de su esposo, suelen ser introducidas a este quehacer por sus congéneres (suegra y cuñadas).

Con este interés por seguir trabajando la cerámica ritual la mujer busca ingresos, desde luego, pero también una ocupación y sobre todo ser reconocida por los demás como alfarera; cabe preguntarse qué otros intereses mantienen las mujeres para seguir siendo identificadas como artesanas.



Mujer confeccionando sahumador (popochcomitl), cerca de Tlayacapan, Morelos.

En primer lugar, técnicamente y en términos laborales, resulta atractiva para ellas la manufactura de cerámica ritual porque es algo temporal —dos meses, si acaso— y como tampoco se trata de producir grandes volúmenes no se requiere tanto esfuerzo ni tiempo, que ellas por cierto necesitan para cumplir con sus otras tareas. Así, por ejemplo, pueden hacer tres o cuatro piezas, luego dejarlas secando y mientras ocuparse en la cocina, después regresan a elaborar más piezas, luego barren y así están eternamente ocupadas; una manufactura artesanal con muchos intervalos y baja intensidad les acomoda muy bien.

Aunado a lo anterior, las mujeres de Tlayacapan muestran gusto por salir a vender. Es un momento para dejar la casa, pueden conversar con otras amigas y les place salir a intercambiar cerámica ritual a los tianguis de la región: Yecapixtla, Ocuituco, Tetela del Volcán, etcétera, por algún otro producto. Cabe destacar que la mayoría de estas alfareras tiene una edad que oscila entre cuarenta y setenta años, ya que las jóvenes prefieren hacer y vender figuras de barro alusivas al *Halloween* (por ejemplo calaveras, calabazas, brujas, fantasmas en forma de rostro, candelabro o alcancía).

Si bien en la mujer recae la tradición de continuar la costumbre de hacer la cerámica ritual y montar la ofrenda para celebrar el Día de Muertos, los artesanos perciben que se trata de una producción familiar porque involucra a los hombres, a las personas de la tercera edad y a los niños. El varón provee materias primas y se encarga de la quema de las piezas.

La primera cocción es relativamente fácil porque se acomodan las piezas sin mayor cuidado en el horno; mientras que en la segunda quema, la “derretida”, como ya llevan esmalte se deben colocar las piezas con mucho cuidado, tarea en la que colaboran niños y ancianos, todos los miembros en casa.

El varón más experto en la cocción es quien se encarga de esta segunda quema. Debe cuidar que la flama no suba demasiado porque se chamusca el esmalte, pero si está muy baja entonces éste no se derrite bien. Además, este trabajo provoca mucho daño a los ojos, el humo que despiden la cocción lastima los pulmones y el cuerpo recibe calor intenso, lo que es perjudicial para la mujer porque luego tiene que lavar ropa y platos, y con el tiempo eso puede producirle reumas.

Algunas reflexiones

Vemos así cómo el compromiso familiar de poner la ofrenda retroalimenta la acción de autoaprovisionamiento, tan usual hasta hace unas décadas en los contextos campesinos. Este deseo de montar la ofrenda y que todos en casa tomen parte motiva a las mujeres a continuar haciendo cerámica ritual. Esta cerámica se vende también en los tianguis de las grandes ciudades, en donde los consumidores, en su mayoría mujeres, buscan proveerse de lo necesario para su ofrenda.

El gusto por hacer una actividad entre mujeres es una motivación suficiente para seguir haciendo esta cerámica, máxime tomando en cuenta que en este contexto las mujeres tienen pocos espacios sociales para hacerlo. Es una actividad que les brinda recreación, pues se reúnen en el patio por las tardes a raspar y alisar piezas; es cuando se ponen al tanto de sus alegrías y penas, conversan, se identifican entre sí y se favorece un sentido de pertenencia grupal: “de parientes”, “de alfareras”, “de mujeres”.

Existe también un interés de las mujeres por preservar su herencia ocupacional y buscan ser identificadas como alfareras; aunque, claro, esto ocurre entre mujeres cuyo rango de edad es de cuarenta a ochenta años, porque vivieron todavía bajo la enseñanza tradicional del oficio muy favorecida por la residencia patrilocal postmarital, cuestión que por cambios en la valoración del matrimonio y la procreación ha cambiado abruptamente; las jóvenes ahora prefieren ser comerciantes de artesanías, indistintamente de tipo cerámico o de cualquier otra, incluso exógena a Tlayacapan; así vemos cómo en el pueblo se multiplican los locales donde se vende ropa de la India, cerámica de China, artesanías de Indonesia... a cargo muchas veces de los hijos descendientes de familias productoras de loza tradicional.

Desde luego, el rol de ser comerciante es del agrado de estas alfareras temporales, que miran en la cerámica ritual la oportunidad de desenvolverse en el ámbito público y además tener ingresos para gastar en cuestiones personales y no estar limitadas a gastos de tipo doméstico.

Estos motivos mencionados, desde la perspectiva de las *representaciones sociales* —entendidas como sistemas de ideas, valores y prácticas— muestran una función dual (Moscovici, 2001). Por un lado, mantener el tipo cerámico ritual permite perpetuar un orden a partir del cual los sujetos se orientan en su mundo social y material, lo que favorece la comunicación entre los miembros de una colectividad, verbigracia “alfareras productoras de cerámica ritual”.

Por otro lado, a lo anterior se suma el hecho de que la mujer sea quien fomente la tradición de montar la ofrenda para la celebración de los Fieles Difuntos, dado que le otorga un papel relevante en la conservación de códigos cotidianos, los cuales entrelazados con otros códigos, como los laborales de la alfarería, facilitan estructurar procesos para mantener vigente el consumo cultural de la cerámica ritual.



} Pareja alfarera: la mujer confecciona sahumadores (*popochcomitl*) y el hombre platos, Tlayacapan, Morelos.

Adicionalmente, este papel de la mujer como vehículo de la tradición para la preservación de la cerámica ritual pone en evidencia que cuando el trabajo artesanal permanece en el hogar la alfarería es también constructora de la cultura y de la vida cotidiana, además funge como un ámbito para la interacción; es decir, propicia la acción relacional entre sujetos, lo cual ayuda a la preservación de los oficios artesanos en sus más prístinas formas organizativas.

Todo lo anterior nos permite considerar que la alfarería en sí misma es una representación social, en este caso cultural-laboral, que permite dimensionar una identidad propositiva, manifestada en el interés de estas alfareras productoras de cerámica ritual por salvaguardar la relevancia de su figura laboral en la historia ocupacional de Tlayacapan. De la mano de lo anterior, la alfarería como representación social brinda un sentido agéntico a la mujer expresado en su capacidad temporal para convocar a todos los miembros en casa —varones, niños, jóvenes y ancianos— a tomar parte en la producción de la cerámica ritual.

Pese a estas y otras especificidades que muestran la continuidad de la cerámica ritual y de la mujer como su principal productora es importante señalar que este tipo cerámico se ha visto fuertemente amenazado porque ahora “compite” con las figuras decorativas de barro alusivas al *Halloween*, que se venden muy bien a los turistas y que ahora ya se están colocando en las ofrendas para la celebración de los Fieles Difuntos.

No obstante, de lo anterior se desprende una ironía que se mira ya como tendencia entre muchas tradiciones alfareras en las que ha surgido el turismo como importante sector consumidor (Vizcaíno-Suárez *et al.*, 2017, p. 406). Por un lado la presencia del turismo cuestiona la continuidad de su papel como artesanas de la cerámica ritual; por otro, el turismo ha permitido que la mujer tenga una oportunidad de trabajo como comerciante de objetos cerámicos, los tradicionales como la loza y la cerámica ritual, pero también influye para que en el mismo puesto venda figuras de barro alusivas al *Halloween*. Todo parece indicar que el turismo como consumidor de objetos artesanales favorecerá el desmantelamiento de sus usos y significados originales, con lo que se irá perdiendo en los artesanos el sentido de seguirlos produciendo (Freitag, 2014).~

Referencias

- Arias, Patricia (2009), *Del arraigo a la diáspora. Dilemas de la familia rural*, México, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH)-Universidad de Guadalajara (UDG)/Miguel Ángel Porrúa.
- Freitag, Vanessa (2014), “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, *El Artista*, núm. 11, pp. 129-143.
- Good, Catherine (2005), “Trabajando juntos como uno: conceptos nahuas del grupo doméstico y de la persona”, en David Robichaux (comp.), *Familia y parentesco en México y Mesoamérica*, t. II, México, Universidad Iberoamericana (UI), pp. 275-294.
- Kellogg, Susan (2005), “Familia y parentesco en un mundo mexicana en transformación”, en David Robichaux (comp.), *Familia y parentesco en México y Mesoamérica*, t. II, México, Universidad Iberoamericana (UI), pp. 99-138.
- Mies, María (1998), “Dinámica de la división sexual del trabajo y la acumulación de capital. Las trabajadoras del encaje de Narsapu, India”, en Florencia Peña Saint Martin (ed.), *Estrategias femeninas ante la pobreza: el trabajo domiciliario en la elaboración de prendas de vestir*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pp. 31-53.
- Moscovici, Serge (2001), *Social Representations: Explorations in Social Psychology*, Nueva York, New York University Press.
- Narotzky, Susana (1988), “El trabajo de la mujer: actividades industriales domiciliarias”, en Susana Narotzky, *Trabajar en familia. Mujeres, hogares y talleres*, Valencia, Alfons El Magnanim, pp. 51-87.
- Robichaux, David (2005), “Principios patrilineales en un sistema bilateral de parentesco: residencia, herencia y sistema familiar mesoamericano”, en David Robichaux (comp.), *Familia y parentesco en México y Mesoamérica*, t. II, México, Universidad Iberoamericana (UI), pp. 167-272.
- Robichaux, David (2002), “El sistema familiar mesoamericano: testigo de una civilización negada”, en Guillermo de la Peña y Luis Vásquez (coords.), *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE)/Instituto Nacional Indigenista (INI)/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), pp. 107-161.
- Rojas, Teresa (1973), “La cerámica contemporánea de Tlayacapan, Morelos”, *Anales de Antropología*, vol. 10, pp. 242-264.
- Vizcaíno-Suárez, Paola et al. (2017), “Turismo, alfarería y trabajo femenino en el pueblo mágico de Metepec”, *Revista Pasos*, vol. 15, núm. 2, pp. 391-407.
- Wagner Wolf, Nicky Hayes y Fátima Flores (eds.) (2011), *El discurso de lo cotidiano y el sentido común de las representaciones sociales*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH)/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Taller Dulce Arte

Candi Leticia Domínguez Ávila¹

Mi nombre es Candi Leticia Domínguez Ávila. No siempre menciono mi edad, pero creo que estos 33 años de vida han sido de lo mejor. Nací y crecí en Izúcar de Matamoros, Puebla, un singular sitio donde el calor es lo que más se disfruta, además de la flora y la fauna que lo caracterizan.

Para mí es muy grato escribir este pequeño texto, ya que somos pocas las mujeres que nos atrevemos a ser diferentes, a ser valientes, a pensar distinto y a entender que nuestra educación y nuestras creencias no son una limitante para ser y hacer lo que deseamos en la vida.

Hace más de siete años que me encontré a mí misma y descubrí que mis inseguridades y miedos habían sido mis compañeros de vida, pero poco a poco los he ido venciendo. Al mismo tiempo, me di cuenta del gusto y de la habilidad que tengo para crear arte con mis manos, por lo que de el primer paso para elegir mi camino: decidí emprender el oficio de ser una artesana del barro, capaz de crear figuras y formas que simbolizan y caracterizan a nuestro bello municipio.

En mi sendero tuve la fortuna de encontrarme con grandes personas que me enseñaron a creer en mí, porque siempre confiaron en que era capaz de lograr lo que me propusiera. Me animaron siempre para demostrarlo y seguir adelante con lo que ya sabía hacer. Reconozco que no ha sido fácil, pero puedo decir que tampoco ha sido imposible.

A mis quince años supe lo que era obtener un ingreso por mi propio esfuerzo, con el trabajo de la artesanía. Sin embargo, me di cuenta de que lo primordial era ver a la gente satisfecha y contenta con el trabajo que realizas. En ese momento supe que ese camino era para mí.



Candi Domínguez, 2019. |

¹ Artesana de barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla. Correo-e: sodiacos@hotmail.com



Candi Domínguez pintando en el IV Coloquio Mujeres, Feminismo y Arte Popular, 2019. }

Las limitantes para crecer en la vida son muchas, comenzando por una misma; siempre me pregunto: ¿seré capaz de hacerlo?, ¿habré elegido bien?, ¿les gustará?, ¿qué pensarán las demás personas? Finalmente rompes los prejuicios que no te dejan crecer y confías más en ti. Me di cuenta de que en ese caminar me he encontrado con personas que me admiran y que ven en mi persona un ejemplo que seguir, lo cual me ha hecho cada vez más fuerte.

Pero para tener más fuerza siempre se necesita de más personas, mujeres, para ser más precisa. Mujeres que muestren el potencial que tienen para ayudarte a crecer, tomando la decisión de formar un grupo de artesanas que no olvidan otros papeles importantes que tienen, como ser madre, ama de casa, esposa, trabajadora, estudiante, etcétera. Ana Domínguez, Yuri Domínguez, Zheila Domínguez, Andy Domínguez, Reyna Ávila, Bárbara Flores, Alondra Flores y Fernanda García son quienes hoy componen conmigo el taller Dulce Arte.

La inspiración por seguir este bello oficio sale de lo más profundo de nuestro ser, de la imaginación y de la habilidad que tenemos para realizar este bonito arte. Cada pieza que hacemos lleva lo mejor de nuestra esencia, nuestro amor, pasión y días de arduo trabajo en los que transportamos el barro, lo colamos, lo amasamos, lo moldeamos y lo quemamos para después pintar las piezas para poder venderlas. Cada una de nosotras se basa en la cultura mexicana, en sus símbolos, en la naturaleza, en los personajes que han marcado

la historia, o bien, en trabajos personalizados que nos pide gente que los ha imaginado. Hemos realizado piezas desde uno hasta cuarenta centímetros. Frida Kahlo es uno de los temas que más me gustan, además de los árboles de la vida que son representativos de nuestra región izucarense. También hacemos chiles en nogada, con ellos hemos ganado un premio durante tres años.



Candi Domínguez, *Árbol de la vida*, barro policromado, aproximadamente en 2019.

Elaboramos cráneos, perros, gatos, árboles de la primavera, nacimientos, cantantes, cabezas de catrín, danzantes de jaguar y cabezas de charra. Asimismo hacemos joyería, como aretes, collares y pulseras; y objetos utilitarios, como juegos de taza con plato, sahumeros, candeleros, alhajeros, jarrones, alcancías, platones y ollas, entre muchas otras piezas. Todas son modeladas y pintadas a mano, por lo que cada pieza es única gracias a las manos de las artesanas.

Dios nos ha dado la oportunidad de estar en diferentes eventos y estados exponiendo nuestra hermosa artesanía y representando a nuestro municipio, al igual que al estado de Puebla. La Ciudad de México, las de Puebla, Atlixco, Cozumel, Salamanca, Tlaxcala y Zacatlán de las Manzanas son algunos de los lugares donde nos han recibido con mucho cariño

y también donde nos hemos dado a conocer y han admirado nuestras piezas. Nuestra artesanía también ha traspasado fronteras, ya que la han llevado a lugares como España, Nueva Zelanda, Estados Unidos, Argentina, Canadá, Brasil, Perú y Hawái, entre otros.

Es una gran satisfacción para mí y para quienes formamos parte de este pequeño grupo ser recordadas en tantos lugares. Llevamos un aprendizaje y una experiencia de vida inolvidable. Invito a las mujeres a que se sientan orgullosas de sus raíces y de sus costumbres, a que nos valoremos por lo que somos, ya que merecemos ser felices, ser completas y vivir en tranquilidad. No tengamos miedo de emprender y de dar a conocer de lo que estamos hechas. Agradezco a mi familia y amigos por todo su gran apoyo y agradezco también esta gran oportunidad que nos brindan para poder expresar nuestro sentir.-



Integrantes del taller Dulce Arte, aproximadamente en 2018. }

CAPÍTULO II

Bordando y borrando fronteras

Lenguajes del bordado en Yucatán: supervivencia, creatividad, identidad y género

*Silvia Terán*¹

Recorrido del escrito

Son muchos los lenguajes que las expresiones artesanales y artísticas tienen, entendiendo por lenguajes los distintos aspectos desde los cuales se les puede analizar e interpretar. Los considero lenguajes porque cada particularidad que se examine tiene sus fundamentos, su lógica y sus significados.

En el caso del bordado yucateco hay muchos lenguajes que revisar, desde el técnico hasta el religioso o étnico, pasando por el lenguaje de los hilos, las telas o los colores. Sin embargo, en este escrito sólo voy a referirme a algunos de ellos.

Primero, y brevemente, presentaré los lenguajes histórico y técnico del bordado con el fin de contextualizarlo para que se pueda comprender por qué esta actividad tiene tanta importancia en Yucatán. Más adelante discutiré otros lenguajes del bordado yucateco, para asomarnos a su significado en los planos de la supervivencia, de la creatividad, de la identidad cultural y del género.

Raíces del bordado

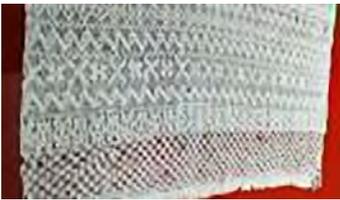
En tiempos prehispánicos, además de tejido hubo bordado. Esto lo sabemos porque en el cenote de Chichén Itzá se encontraron más de seiscientos pedazos de textiles carbonizados (García, 1989), entre los que hay muestras del llamado “punto de satín”, que es una puntada de relleno macizo muy universal, como “el punto de tallo” para delinear. Esta técnica es conocida en lengua maya peninsular como *chuyk’ab* y se traduce

¹ Investigadora de Patrimonio Cultural y Museos Comunitarios, Secretaría de la Cultura y las Artes (Sede-culta) Yucatán, Mérida. Correo-e: silviateranc@hotmail.com

como “bordado de mano”.² Esta colección se encuentra en el Palacio Cantón, en Mérida. En ella hay piezas con “calados”, pero elaborados en el tejido y no sobre un deshilado de la tela como los calados occidentales.³



También elaboraron telas brocadas en blanco, como el rebozo que se encuentra en la colección de nuestro Museo Nacional de Antropología y que, aunque parece ser del siglo XIX, es una muestra del extraordinario trabajo labrado que hacían las mayas del Yucatán anterior a la cultura hispana.



Durante los tres siglos coloniales los tributos principales que pagaron los indios de Yucatán fueron cera y telas lisas de algodón (García y Castilla, 1980), porque en las tierras pedregosas y calizas de la Península no hay metales ni tierras aptas para los cultivos europeos.

La producción obligatoria de telas lisas borró de la memoria de las mujeres mayas los dibujos brocados de las finísimas gasas de algodón que urdieron con la extraordinaria habilidad que se refleja en el vestido de la princesa Nueve Piedras, de la pintura de la acrópolis norte de Calakmul (Terán, 2013).

² Para el mundo occidental, “bordado de mano” es un término genérico que alude a cualquier bordado que se haga manualmente, pero las mayas de Yucatán designan con ese término lo que los occidentales denominamos “punto de satén”.

³ En Europa, los bordados sobre “deshilado” se confeccionan sobre telas previamente deshiladas en las que se realizan amarres para ir formando “calados”. El “deshilado” prehispánico (que en realidad no lo es) se hace sobre tela tejida en telar en la que, desde la urdimbre, se preparan las condiciones para luego hacer los amarres correspondientes o bordado, que van formando los “calados”.



Desde entonces, las mayas peninsulares aprendieron a adornar sus hipiles⁴ con sólo bordado, y por eso también es el único estado de Mesoamérica en el que no hay tejedoras de algodón (sólo de henequén) y el que cuenta con mayor número de bordadoras y de técnicas de bordado (Terán, 2013).

El lenguaje técnico

Además del *chuyk'ab*, parece haber existido también en tiempos prehispánicos un “calado” que actualmente se elabora sobre deshilado, pero que antiguamente pudo haberse bordado sobre la urdimbre, como ya lo mencioné. Se trata del *xmanikté*,⁵ puntada que está impregnada de la cosmovisión maya cimentada sobre la víbora de cascabel y que no tiene nombre español (Terán, 2013).

En total hemos registrado dieciséis técnicas de mano y once de máquina, que son veintisiete de las treinta y ocho que hemos registrado en el país, en la bibliografía existente.⁶ Entre ellas destaca el famoso “hilo contado” yucateco, que no es otro que el punto de cruz

⁴ Hipil es el nombre que recibe la ropa femenina en Yucatán, que en otros lugares se conoce como huipil, proveniente del náhuatl. El término yucateco es una mayanización del náhuatl.

⁵ *Xmanikté* significa “siempre viva”, que es el nombre de una flor. También se le llama *xmanikbeen*, que significa “perpetuidad”, dando los dos nombres la idea de algo infinito, que no termina. Los rombos que forman la puntada son como la piel de la víbora de cascabel.

⁶ Si se hiciera una investigación de campo para inventariar las puntadas de bordado, seguramente aumentarían ese número. Creo que el tejido ha atraído tanto la atención de los estudiosos que nos hemos olvidado del bordado, con la falsa idea de que no existía antes de la conquista. Pero sí existió y con certeza los remates de los cuellos, de las mangas, de los ruedos y las uniones de las telas deben haber llevado puntadas de bordado como el punto de ojal, diente de ratón y otros tejidos con aguja como las randas de los hipiles de Xochistlahuaca, pues necesariamente tuvieron que rematarse.

introducido por las españolas⁷ y que ha sido muy apreciado en gran medida por tener una carga ideológica clasista: es un símbolo de las españolas, las ricas, las de la “casta divina”. En Yucatán el “hilo contado” ha sido y es la crema y nata de las puntadas, a pesar de que hay otras muy hermosas como el *mol mis* (huella de gato) o el propio *xmanikté* que acabamos de mencionar y muchas puntadas de máquina como la rejilla, el calado y el renacimiento (Terán, 2013).



El bordado como supervivencia

A la honda raíz del bordado y a los avatares que destruyeron la tradición del brocado en el tejido yucateco se suma que el bordado siempre ha sido parte del sistema familiar milpero. Por eso ha sido la artesanía más importante en la Península, ya que prácticamente todas las mujeres han fabricado y bordado sus hipiles como parte de la economía familiar milpera de autoconsumo.

La crisis de las actividades del sistema productivo milpero, en el marco del cual se da el bordado, dio pie a la transformación de este éste como oficio generador de ingresos y factor de supervivencia. Al principio sirvió para educación de los hijos, pero el empobrecimiento creciente de la economía milpera ha llevado a que el ingreso producto del bordado también se destine a la compra de maíz.⁸

Hasta los años setenta del siglo pasado, la milpa daba para el consumo de maíz de las familias milperas, todo el año, y el bordado era para autoconsumo. Sin embargo, la expansión de la ganadería y la agricultura comercial le quitaron montes a la milpa, se acabó el autoabasto de maíz y creció la necesidad de vender la fuerza de trabajo para tener dinero. Las mujeres fueron incorporando el bordado al mercado y así se transformó en mercancía

⁷ El concepto “punto de cruz” fue traducido al maya como *xokbilchuy*, que traducido al español es “hilo contado” y que se volvió el término del español regional para designar el punto de cruz.

⁸ Observación directa.

para intercambiarse por dinero y colaborar a la supervivencia familiar. Son muchos los problemas que las bordadoras han enfrentado al transitar desde una economía de autoconsumo hacia una comercial.

Un aspecto central del bordado transformado en mercancía es que, en principio, su precio debe tasarse en función de las horas de trabajo invertidas en su elaboración y de los otros costos de producción, como las materias primas, por ejemplo. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos no se recupera el valor del trabajo invertido, debido en buena medida a que los tiempos de producción son prolongados y fragmentados porque se intercalan entre las labores del hogar. Por otra parte, hay insumos que no se consideran en el valor, como el desgaste de los ojos —sobre todo en el bordado de mano—, o el valor del diseño étnico, que ha sido comunitario, tradicional y colectivo⁹ (Terán, 2001, pp. 501 y ss.)

El cambio en la lógica de la producción dispara transformaciones a todos los niveles: comerciales, organizativos, de diseño, pero también culturales. El siguiente cuadro muestra algunos de los aspectos que intervienen en la producción de bordado y sus características diferenciadas cuando se produce para el autoconsumo o para la venta.

Concepto	Autoconsumo	Venta
Producción	Eventual	Regular
Trabajo	No vale	Sí vale
Calidad	No importa	Importa
Venta	Eventual	Regular
Capacitación	No se requiere	Se requiere
Ganancia	No hay	Debe haber

El bajo valor económico regional del bordado y las políticas públicas —que no consideran el grado de articulación al mercado de las bordadoras y que no favorecen su profesionalización— han provocado su paulatino abandono por parte de las mujeres jóvenes y su emigración hacia las ciudades para obtener mejores ingresos. Ahora que ya no son tantas mujeres las que bordan esta labor está siendo más valorada y esperamos que eso ayude a su permanencia. Esto ocurre en ciertos pueblos como Kimbilá¹⁰ o Maní, y esperamos que eso incida positivamente en su conservación y desarrollo.

⁹ Esto ha dado lugar a una apropiación del diseño por parte de diseñadores, sobre todo extranjeros, que en el mejor de los casos no reconocen el origen de sus productos, y en el peor los patentan como suyos. Actualmente ya está siendo abordado el problema en el poder legislativo, aunque conlleva una problemática grande porque los diseños han sido colectivos y a veces no son propios de una comunidad (como en los Altos de Chiapas), sino de muchas, como es el caso de las comunidades mayas peninsulares.

¹⁰ En Kimbilá desde los años setenta, al inicio de la última crisis henequenera, surgieron muchos talleres de bordado que incorporaron a familias enteras incluidos los varones. Luego hubo un decrecimiento de la pro-

Una ventaja del bordado estriba en que ha favorecido el cuidado de los hijos sin tener que salir de la casa ni de la comunidad para obtener ingresos. Esto no es poca cosa en un marco de procesos que han ido deteriorando el tejido social debido, entre otros motivos, a la creciente ausencia de los padres en los hogares.

También ha propiciado el despliegue de la creatividad femenina, ya que las bordadoras se mueven como peces en el agua con sus agujas, sus máquinas, sus telas y sus dibujos, porque disfrutaban mucho bordar, lo cual es un privilegio en un mundo en el que cada vez son menos las personas que hacen lo que les gusta.

La creatividad en el bordado

En Yucatán concibo dos dominios de la creatividad en el bordado: uno referido a la técnica y otro al diseño, y a ellos me referiré; pero antes quiero destacar que la prenda más bordada es el hipil, de origen prehispánico, y después el fustán,¹¹ que es el fondo que se usa abajo del hipil y cuya orilla también bordada asoma por debajo del bordado de éste (Rejón *et al.*, 1992).



El elemento básico de diseño es la “mata”, que se conforma de dos flores o de un ramo que se repite alrededor del cuello y del ruedo de éste, y que se remata con unos arcos (Terán, 2013). Dicho diseño originalmente fue muy geométrico, y de acuerdo con José Díaz Bolio (1967), estaba inspirado en la víbora de cascabel. Al occidentalizarse se fueron formando con flores, muchas veces importadas, pero los arcos se conservaron.

En el campo de la técnica es donde más se ha reflejado la creatividad, sobre todo en el bordado de máquina. Pondremos como ejemplo la *rejilla*. A mi juicio, es la técnica de máquina más creativa. Con ella se pueden generar muchos dibujos diversos, “calados”. Ésta se construye en áreas donde se recorta la tela y quedan huecos. Luego se tienden hilos de un lado a otro de los huecos, formando una telaraña. Finalmente se borda sobre los hilos y se forman las figuras deseadas. Se han generado infinitas variantes de la rejilla.

ducción, para finalmente repuntar de nuevo hacia 2011. Actualmente existen muchos talleres, tiendas y venta sostenida en Yucatán y otros estados.

¹¹ Las mujeres mayas no dicen *fustán*, sino *justán* debido a que en la lengua maya no hay letra “f” y suele sustituirse por una “j”, como en este caso. En maya se le dice *pik* desde tiempos prehispánicos. Al hipil se le decía *kub*.



El *buen bordado* lo considero entre los aspectos vinculados a la creatividad porque es un campo en el que destacan algunas bordadoras —no todas—, por la calidad, casi siempre acompañada de originalidad, con que realizan sus trabajos. Originalidad por los colores que usan y combinan. En el diseño hay muchas variantes en la interpretación de las “matas” y en su estructura, tamaño y color.¹²

Pocas mujeres han incursionado en representar otra cosa diferente de lo que marca la tradición (que son las figuras geométricas o las flores), como son escenas de la vida maya y animales de la región que, por cierto, sólo los introducen en piezas de concurso. No se integran a hipiles de uso cotidiano.



Hay una artista —Elena Martínez Bolio— que usa el hipil como lienzo, pero no forma parte de la cultura tradicional. Es de origen urbano. Sin embargo, al ser yucateca ha incorporado elementos regionales a su arte.

¹² Cada bordadora interpreta un mismo dibujo de manera diferente y le imprime su sello personal, ya que lo colorea con cierta técnica, cierto color o colores, de cierto tamaño, con cierta distribución y con cierta calidad. La combinación de todas estas posibilidades da resultados increíblemente variados.



El bordado como identidad cultural

El papel que desempeña el bordado como factor de identidad cultural ha sido muy relevante entre los mayas peninsulares. Yucatán es el único estado en donde todas las clases sociales usan el hipil y el terno (el hipil de lujo). Se reconoce y lo usa toda la sociedad para eventos tradicionales como la vaquería —que abre la fiesta patronal de los pueblos—, eventos sociales —bodas, bautizos—; escolares, oficiales y el carnaval. Hay señoras de la clase alta que organizan desayunos en donde todas llevan terno y, por lo mismo, en la mayoría de los hogares yucatecos hay al menos uno.



Una innovación: el hipil transformado en blusa yucateca ha favorecido la continuidad de la tradición, ya que las jóvenes yucatecas de todas las clases sociales la han adoptado. Además, el bordado ha sido trasladado hacia la indumentaria masculina en las blusas y guayaberas.

La identidad en torno al bordado en Yucatán abarca a la población masculina, aspecto que nos abre la puerta para entrar al cuarto tema: bordado y género.



El bordado y el género; hombres bordadores

Voy a introducir dos aspectos que se vinculan con la cuestión del género en relación con el bordado: una es que hay varios pueblos en donde encontramos hombres bordadores. En Kimbilá y Tekantó hallé, desde hace treinta años, hombres bordadores y pensé que sólo era porque bordaban a máquina. Pero conocí bordadores de mano en diversos pueblos de Yucatán, que bordan sus pañuelos para la vaquería. Además, hay un pueblo, Tahdziu, donde existen cuatrocientos bordadores, incluso niños y jóvenes.¹³



Esto nos habla de una gran apertura hacia el bordado por parte de los varones. Pero, al mismo tiempo, hemos encontrado obstáculos genéricos por parte de los hombres, ya que no coadyuvan a la independencia de las mujeres en este campo al no autorizarlas, en muchos casos, para salir a vender, ir a reuniones de capacitación o para organizarse independientemente.

El bordado, igual que otras artesanías, tiene un enorme potencial para transformarse en oficio, profesión y arte, pero desafortunadamente ni el estado mexicano ni la sociedad han tenido esta conciencia para impulsar procesos que favorezcan su desarrollo y su florecimiento.

Las mujeres de Yucatán, mayas y mestizas, desde siempre han sido urdidoras y bordadoras, y han desplegado su creatividad a través de estas actividades textiles, sobre todo el bordado, como ya lo comentamos en este escrito. Han encontrado también la forma de conservar y desarrollar esta actividad como fuente de ingresos, en la medida en que se han articulado al mercado, a pesar de que las políticas públicas no han favorecido su total florecimiento. Ya han permeado al mundo masculino que, como vemos, ha incorporado a su género la actividad del bordado como un medio posible de supervivencia, debilitando

¹³ En este pueblo, en 2009, con la crisis de la influenza, muchos hombres tuvieron que regresar de Tulum, donde trabajaban temporalmente como albañiles. En el pueblo, las mujeres habían inventado una nueva técnica que aceleró la producción del punto de cruz, y los hombres se animaron a bordar para ganar dinero; muchos ya no salieron de nuevo porque ganaban lo mismo que en Tulum, pero sin tener que viajar.

fronteras genéricas antes imposibles de cruzar. En esto ha sido importante el papel que el bordado tiene como elemento de identidad regional, ya que ha sido y es apreciado por toda la población, sin distinción de géneros, clases sociales y etnias. Esperemos que esto influya en su conservación y desarrollo como arte, supervivencia y actividad que trascienda los géneros, colaborando a impulsar la igualdad y el equilibrio entre ellos.~

Referencias

- Díaz Bolio, José (1967), *La geometría de los mayas y el mayarte crotálico*, Mérida, Registro de Cultura Yucateca.
- Etcharren, Patricia (1993), *El bordado en Yucatán*, Mérida, México, Casa de las Artesanías-Gobierno del Estado de Yucatán.
- García Lascurain, Gabriela (1989), “Conservación de tejidos mayas procedentes del Cenote Sagrado de Chichén Itzá”, *Memorias del Segundo Coloquio Internacional de Mayistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 333-375.
- García Quintanilla, Alejandra y Beatriz Castilla (1980), “El Yucatán colonial: mujeres, telares y patíes”, *Yucatán: Historia y Economía*, año 4, núm. 20, julio-agosto.
- Quezada, Sergio (1997), *Historia de los pueblos indígenas de México. Los pies de la República. Los indios peninsulares 1550-1750*, México, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS)/Instituto Nacional Indigenista (INI).
- Rejón Patrón, Lourdes et al. (1992), “Los hipiles y justanes bordados”, en Carmen Morales Valderrama, Lourdes Rejón Patrón et al., *Cinco artesanías del oriente de Yucatán: alfarería, bordados, cestería, joyería, talabartería*, Mérida, México, Gobierno del Estado de Yucatán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán, (Cuadernos de Cultura Yucateca, núm. 1).
- Terán, Silvia (2013), *El bordado yucateco*, Mérida, México, Dante (Monotemáticos).
- Terán, Silvia (2001), “Del bordado sin valor al valor del bordado. La transformación del bordado de autoconsumo en bordado comercial entre las mayas de Yucatán”, en Paloma Bonfil y Blanca Suárez (coords.), *De la tradición al mercado. Microempresas de mujeres artesanas*, México, Gimtrap (Pemsa, núm. 3).
- Terán, Silvia (1988), “Milpa, región e indumentaria en Yucatán”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 167, octubre-diciembre, pp. 57-62.

Existo entre hilos, telas y marcas

Rosa Borrás¹

De los temas que abordo en mi obra son la identidad y la memoria, y no es un misterio el porqué. Provingo de un par de familias catalanas migrantes trasterradas en México, exiliadas de la guerra civil española y la posguerra franquista. Para ellas, conservar la memoria, la identidad, su idioma, su comida, era un acto de resistencia. Era su fortaleza, su centro. Mi abuela materna, la *iaia* Lola, era modista. De ella aprendí la paciencia y la persistencia. Me enseñó a coser, a bordar y a tejer. Cuando niña y adolescente pasé largas horas en su cuarto de coser. Era un refugio, un lugar en el que podía ser yo misma.



Mujeres que caminan, nueve páginas, cada una de 36 x 36 cm aproximadamente; un pañuelo de 105 x 105 cm. Medida total variable dependiendo del montaje. Técnica: libro de artista textil, bordado sobre lino, manta, hilos para bordar de algodón, pañuelo antiguo de algodón con encaje, pañuelo antiguo para hacer bultos.

¹ Artista-artesana, Puebla. Correo-e: rosaborras@gmail.com



Continuidad (La iaia Lola conociendo a su bisnieta), impresión digital sobre papel de algodón, hilos de algodón y metálicos, 28 x 28 cm, 2017.

En mi trabajo voy transitando de lo íntimo y lo privado a lo público y colectivo. Uso para esto varias técnicas y soportes: el dibujo, la acuarela, el grabado y el bordado; el papel, y las telas de varios tipos. Estudié diseño gráfico a principios de la década de los ochenta en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), antes Escuela de Diseño y Artesanías, la EDA, cuando el diseño aún era un oficio bastante artesanal. La línea divisoria entre el diseño y las artes plásticas era borrosa. Ahí aprendí a hacer grabado en metal y linóleo. Paralelamente, asistí durante casi dos años al taller de Leticia Ocharán, quien fue una gran maestra para mí y la primera feminista que conocí. Lety me invitó a mi primera exposición grande, en el Instituto Politécnico Nacional (IPN), conformada únicamente por mujeres artistas, entre las que estaban Mónica Mayer, Magali Lara y ella misma. En aquella época eso del feminismo me asustaba un poco y en realidad no valoré la oportunidad que aquella exposición significaba para mí; sin embargo, fue una semilla que germinó muchos años después y con firmeza.

Mi práctica artística se desarrolla entre la producción individual y las acciones colectivas. En lo individual, o lo que yo llamo el “adentro”, hago una exploración sobre mi identidad y mi entorno. Reflexiono acerca de mi cuerpo, mi sexualidad, la salud y la enfermedad, los cambios físicos que noto al paso del tiempo. El ámbito doméstico y la maternidad están también presentes de manera diversa en mi obra. La poesía es un elemento al que recurro

con frecuencia. La necesito porque me salva de la realidad, a la que a veces tengo que mirar. Así pues, bordo versos o poemas que se convierten en libros textiles, o armo muñecas de trapo que son mis autorretratos y hago grabados que me representan como la una y muchas que me pienso, desde mi asumirme mujer feminista. Desde esta conciencia hago homenaje en mi obra personal a las mujeres de mi familia, a muchas otras mujeres que admiro y a las víctimas de feminicidio y de la violencia que sufrimos todos los días, y en ocasiones convoco a colaborar en obras colectivas como las cobijas que he realizado y enviado a sus destinos finales lejos de México.



Mi máquina de coser, grabado en linóleo sobre papel, 20 x 20 cm, 2018.



Pañuelo dedicado a la señora Martha y a su hija Monika; foto tomada del *New York Times* y reinterpretada en bordado. Técnica: bordado con hilos de algodón y metálico sobre lino, foto digital sobre papel, 39 x 36 cm, 2015.

Por otro lado, la realidad es el “afuera” y, aunque es un tema al que, como ya dije, dedico parte de mi obra personal, casi siempre abordo ese afuera desde las acciones colectivas. Es así como desde hace diez años me he sumado a colectivos y grupos de defensoras y defensores de Derechos Humanos, realizando piezas o acciones durante marchas y protestas y, desde 2012, con una pausa de un par de años, soy la coordinadora del colectivo Bordando por la Paz, Puebla.

Nos dedicamos a bordar los nombres de las personas víctimas de la violencia en nuestro país para no olvidarlas, para mantenerlas presentes, para acordarnos de que no son cifras. Iniciamos junto con el colectivo Fuentes Rojas ese año, al finalizar la gestión de Felipe Calderón, como una protesta contra su gobierno y su llamada *guerra contra el narcotráfico*. Hemos seguido bordando todos estos años, porque la violencia no cesa. A partir de 2016, en Puebla decidimos concentrarnos en un solo tema específico para bordar en memoria de las víctimas de feminicidio.

Recientemente, a petición de algunas mujeres familiares de personas víctimas de desaparición forzada, iniciamos el bordado de sus nombres. Este delito y el de feminicidio se han incrementado de manera más que alarmante en nuestro estado a partir del sexenio de Moreno Valle. Otro tema que nos preocupa es el asesinato y desaparición de los y las periodistas, por lo que actualmente también estamos bordando sus nombres, empezando por el sexenio de Peña Nieto. Hacemos, pues, a través del bordado una acción colectiva por la memoria y nos reunimos en diversos espacios, como escuelas, universidades, casas y cafés. En algunas ocasiones acompañamos con los pañuelos a las compañeras y compañeros en marchas y mítines, llevando a las calles de nuestra ciudad los pañuelos, que sirven, literalmente, como escudo afectivo y de seguridad.



Bordada colectiva contra los feminicidios, convocada por el colectivo Bordando por la Paz, Foro Karuzo, Puebla, Puebla, 19 de febrero de 2019.

En mi andar cotidiano pienso mucho en todos estos temas, en la memoria, la identidad, la exigencia de justicia y en la esperanza que da ver a un grupo de personas bordando de manera colectiva. A veces me preguntan si lo que hago es arte o artesanía, si soy artista o activista y a veces me llaman “artivista”. Yo creo que mi producción artística contiene en buena medida lo artesanal, si lo definimos como técnica u oficio, y que toda producción artística es, por definición, política.

Me parece que las personas que nos dedicamos al arte y a los oficios creativos tenemos en nuestras manos herramientas extraordinarias para proponer el análisis y la reflexión de la realidad desde lo emocional, desde los afectos. Me queda muy claro el poder del bordado, por ejemplo, cuando se trata de comunicar hechos violentos y de devolverle la calidad de ser humano a las víctimas, o el poder del grabado cuando las estampas salen a la calle. La fuerza de lo colectivo, cuando se pierde el concepto de autoría, cuando se elimina la firma del o de la artista y se convierte en una acción anónima integradora, es muy poderosa, convoca y genera empatía.



Paliacate dedicado a la memoria de Nadia, Yamile, Olivia Alejandra y Yessenia, asesinadas en Narvarte. Grabado en linóleo estampado sobre manta, bordado con estambre cristal sobre paliacate de poliéster, 52 x 52 cm, 2015.

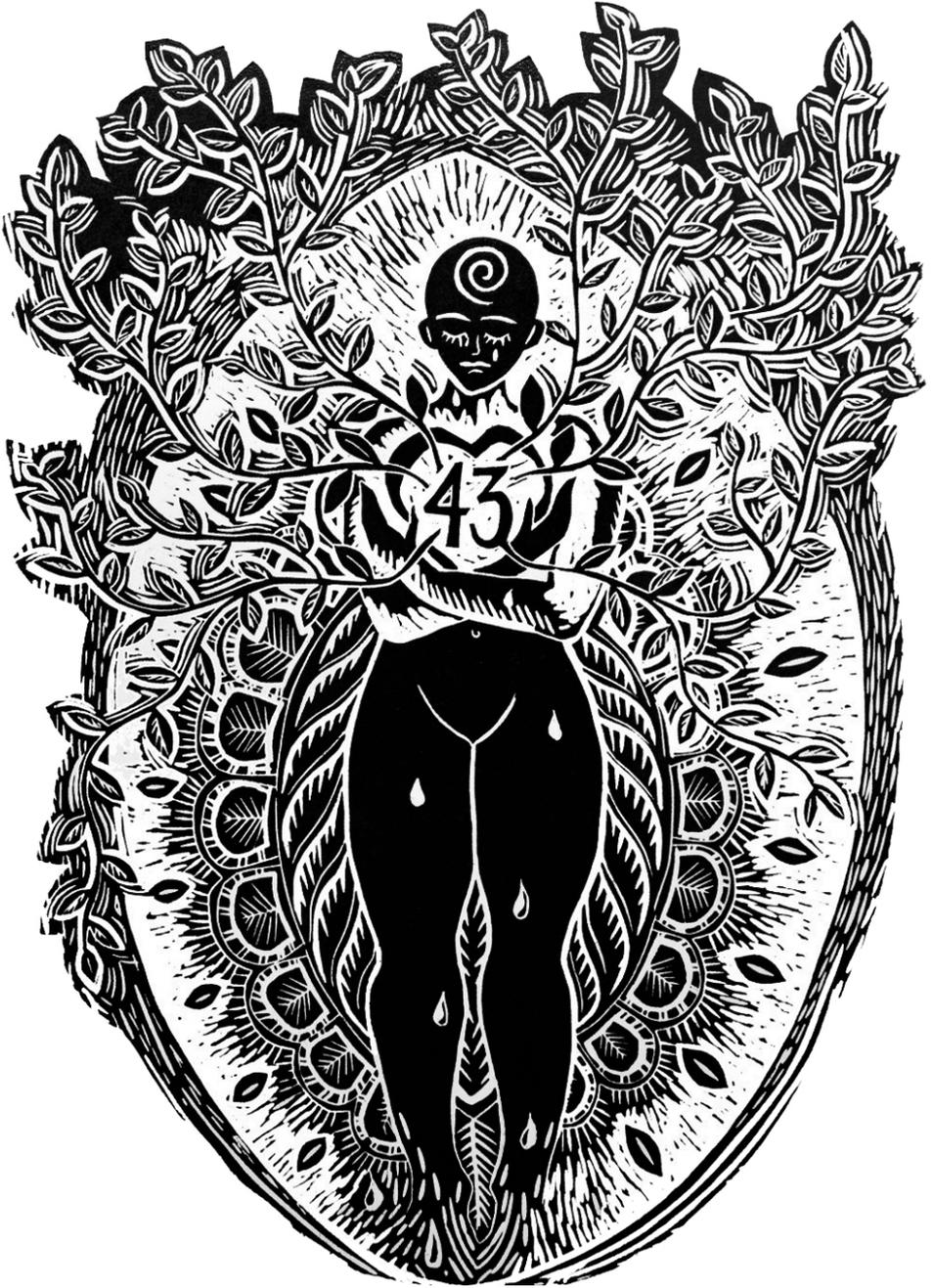
Aunque expongo y vendo mi obra, no estoy propiamente en el circuito comercial del arte contemporáneo, nunca me ha gustado su funcionamiento. Casi siempre elijo espacios o foros culturales y galerías independientes para compartir y vender mi trabajo, haciendo con esto que mi obra sea accesible en términos económicos a un público amplio. Tampoco recorro a los espacios oficiales gubernamentales, intentando ser congruente conmigo misma, y de este modo tengo la libertad de hacer lo que necesito hacer y de acercarme a la gente que quiero acercarme.

En lo personal, no me interesan ni me preocupan las etiquetas, más bien vivo en los márgenes. Hago lo que creo que tengo que hacer, lo que puedo, como puedo, de manera amorosa. Hace unos días, al empezar a escribir este texto, revisaba una libreta (mis cuadernos de apuntes y dibujo son también mis diarios) y leí, por azar, una anotación que me gustaría compartir para terminar aquí este texto:

26 de agosto, 2019, Puebla. Estoy en la mesa de la cocina. Pinto y escribo esto mientras en la estufa se cuece el guiso de hoy: lentejas, betabel, zanahoria, cebolla y especias (tomillo, romero, orégano y pimienta). Es una especie de sopa muy bonita. Hoy saqué mi cajita de acuarelas. Estoy pintando un árbol. Hace rato le escribí a un amigo respecto a mi pieza textil de telas recicladas, le cuento que últimamente me siento como un árbol, así que es una especie de autorretrato. También he descubierto lo que las espirales significan para mí: vida. Así que yo soy este árbol atravesado por la vida.

Ésta soy yo y esto hago. Bordar, pintar y cocinar son mis acciones cotidianas de resistencia. Mi trabajo es mi viaje por la vida, con todo y todo, y compartirlo me alegra y me nutre.~

Nos hacen falta, grabado en }
linóleo estampado en papel. }
28 x 42 cm, 2016. }



Bordados con historia de Santa Cruz, Tzintzuntzan

Liliana Elvira Moctezuma¹

*Cada cuadrito tiene su historia.
Mira... aquí van con la carreta, con el caballo,
jalando la carreta de calabazas.
Aquí va la novia, la milpa que andan sembrando.*
Paz Barriga

El arte popular ha sido un medio de supervivencia para muchas mujeres en México y América Latina, ya que les ha permitido generar sus propios ingresos a partir de la producción y la comercialización de objetos de barro, madera, textiles y un largo etcétera. Además, ha significado también un medio de expresión artística importante para aquellas que lo crean: en el arte popular encontramos historias, deseos, miedos, leyendas e incluso a ellas mismas.

En América Latina las artes populares son diversas gracias a la riqueza cultural y natural de nuestro territorio, pero también debido a la situación precaria de muchas de las personas que aquí habitan. Al ser un arte creado desde los márgenes se ha utilizado como un símbolo del arte del pueblo, lo que ha invisibilizado a las personas que lo crean y que son, en una buena parte, mujeres. Como afirma Eli Bartra: “el arte popular no lo hace el pueblo, lo hacen personas concretas, de lugares específicos, con características culturales y de género bien definidas” (Bartra, 2005, p. 10). Conocemos poco a las creadoras y menos se sabe lo que ellas tienen que decir acerca de su arte. Por ello, hoy en día desde el feminismo sigue siendo importante estudiar y nombrar a las mujeres que se dedican a la creación de arte popular y también a sus obras.

El arte del que escribo en este texto es creado por mujeres de Santa Cruz, poblado del municipio de Tzintzuntzan, en el estado mexicano de Michoacán, quienes han encontrado en el bordado de sus historias cotidianas un medio de expresión y de subsistencia.

La primera vez que presté atención a estos bordados fue hace algunos años en una exposición artesanal del estado mexicano de Michoacán, ahí encontré un lienzo en el que se podía leer “artesanas”. Debajo de esta palabra estaban retratadas mujeres —y algunos

¹ Maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), Ciudad de México. Correo-e: liliana.elvira.m@gmail.com

hombres— desempeñando algún oficio artesanal: cestería, tejido, bordado, alfarería y talla en madera. Me pareció interesante precisamente porque retrataba mujeres trabajando, creando y nombrándose, algo que con frecuencia se invisibiliza al momento de acercarnos al arte popular.

Desde ese entonces tuve la inquietud de conocer a las bordadoras detrás de esta tela, la cual hoy adorna mi casa. Fue así como ahora decidí viajar a Santa Cruz para que me contaran más acerca de su labor y sus obras. Lo que estas mujeres me narraron me permitió conocer el origen de este bordado y acercarme a lo que ellas plasman, a sus bordados con historia.

Santa Cruz, Tzintzuntzan

Santa Cruz es un pequeño pueblo que en el año 2020 contaba con 391 habitantes.² Perteneció al municipio de Tzintzuntzan, cuya cabecera municipal se encuentra en la ribera del lago de Pátzcuaro y es considerado uno de los lugares con más turismo de la región. Sin embargo, el paisaje de Santa Cruz es distinto: está situado en la ladera de una montaña y alrededor de las pocas casas que lo componen podemos ver campos de tierra fértil; por ello el lago parece completamente ajeno a su vida cotidiana. Aunque en la actualidad el trayecto de Santa Cruz a Tzintzuntzan toma unos veinte minutos en automóvil, existe poco transporte público y para quienes no cuentan con un vehículo sigue siendo complicado, por lo que podríamos considerar que incluso hoy en día este poblado está aislado.

Las principales actividades económicas de la población actualmente son la agricultura y, por supuesto, la comercialización de los textiles bordados. Pero también perciben remesas, ya que un buen porcentaje de la población, en su mayoría hombres, ha emigrado a Estados Unidos para trabajar en el campo.³ Así que, el trabajo de las mujeres tanto en la producción de bordados como en la agricultura, particularmente en la pizca de fresas, es una fuente importante de ingresos para la población.

² Secretaría de Desarrollo Social, *Catálogo de poblaciones de la Secretaría de Desarrollo Social*, <<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=16&mun=100>>, consultado el 7 de abril de 2020.

³ El Consejo Nacional de Población, en el “Índice de Intensidad Migratoria 2010”, indica que el municipio de Tzintzuntzan tiene un nivel alto de migración. Aunque no hay información específica de Santa Cruz, las mujeres entrevistadas indicaron que muchos de los hombres de su familia se encontraban en Estados Unidos en este momento.

El origen de los bordados con historia

La historia de los bordados de Santa Cruz se remonta a 1975, por lo que podríamos afirmar que es un arte popular bastante reciente en comparación con otros oficios artesanos de la región que se originan en la época prehispánica o colonial. Como muchas de las artes populares que tienen su auge a la par que el desarrollo del turismo este caso no fue la excepción. Todo comenzó cuando Beatriz Barriga Piña, que hoy ronda los sesenta años, comenzó a bordar manteles en punto de cruz para una tía que los vendía al turismo en Tzintzuntzan. En ese momento no había vías de comunicación, por lo que ella tenía que atravesar la montaña a pie, lo que hacía el trabajo aún más pesado.

Beatriz Barriga pronto se casó y nacieron sus hijas e hijos. Mientras tanto, siguió bordando estos manteles, lo que para ella significaba contar con un ingreso propio. Al poco tiempo de haber empezado con esta labor, doña Beatriz no se daba abasto con el trabajo y comenzó a enseñarle a bordar a algunas de sus amigas, como Roselia Barriga y Paz Barriga Tinoco.⁴ En Tzintzuntzan, unas mujeres —de quienes no recuerdan su nombre— que tenían una tienda de artesanías le pidieron a Beatriz Barriga que bordara unos manteles con un glifo prehispánico por encargo de un arquitecto de Morelia, llamado Jorge Solórzano.

Este dibujo aún lo conservan en la tienda que tiene uno de los grupos de bordadoras de la comunidad, como recuerdo de los orígenes de su trabajo. Con este encargo doña Beatriz llevó más trabajo a la gente de su pueblo y comenzó a enseñar y a popularizar el oficio de bordar entre las mujeres de Santa Cruz.

Las bordadoras nunca conocieron a la persona que les pedía este motivo, pero las mujeres de Tzintzuntzan les entregaban a ellas unos cuadros de tela de cuarenta por cuarenta centímetros que debían rellenar con puntadas y después llevar caminando a Tzintzuntzan, donde aseguran que también se revendía parte de estos bordados.

Beatriz Barriga afirma que fue en ese periodo cuando las visitó una profesora de corte y confección —de la que no recuerdan por qué llegó ahí, aunque es posible que haya ido enviada por alguna instancia gubernamental—, quien les comentó que quizás podrían vender su trabajo en la Casa de las Artesanías de la ciudad de Morelia, la capital del estado. Beatriz Barriga se acuerda de que en ese momento la mayoría de las bordadoras no sabía ni lo que era Morelia, pero incluso así se aventuraron, aunque ante esta oportunidad decidieron que debían de inventar algo propio, distinto de lo que se les pedía en Tzintzuntzan.

Fue una de ellas, Evelia Barriga, quien comenzó a hacer “los monitos”, como ellas les llaman a las figuras que ahora bordan: la primera escena que crearon ilustraba una mujer y un hombre al lado de una tumba. Doña Beatriz cuenta que esto se asemejaba a un cuadro

⁴ Muchas de las mujeres que entrevisté llevan el apellido Barriga, pero aseguran que no hay parentesco entre ellas.

que tenía una de las mujeres de Tzintzuntzan en su casa y que representaba la celebración del Día de Muertos con la flor de cempasúchil. A partir de ahí el grupo de bordadoras de Santa Cruz, que en ese entonces consistía en unas diez personas, comenzó a bordar esas historias que harían popular su trabajo. Hoy en día ellas aseguran que prácticamente todas las mujeres de la población saben desempeñar este oficio, excepto Evelia Barriga, quien se mudó a la ciudad de Apatzingán y no continuó bordando. Sin embargo, gente como Paz Barriga, una de aquellas primeras mujeres en aprender el bordado, lo sigue haciendo hasta el día de hoy.



Paz Barriga y Beatriz Barriga, 2019.
Foto: Liliana Elvira.

Cuando comenzaron a inventar sus propios bordados hacían pequeños cuadritos de tela con escenas de rancho, es decir, de su vida cotidiana. Ellas recuerdan que en ese tiempo se les pagaba un peso por cada cuadro y que desde entonces ya les gustaba contar historias. Pronto recibieron capacitaciones de parte de personal de la Casa de las Artesanías de Michoacán, en Morelia, quienes les enseñaron a confeccionar artículos utilitarios y prendas de vestir como servilletas, blusas, bolsas, manteles y rebozos. Durante un tiempo incluso tuvieron un espacio dentro de la Casa de los Once Patios, en la ciudad de Pátzcuaro, el cual es un lugar importante para la venta de arte popular y artesanías de Michoacán.

Sin embargo, como pasa en muchos casos con la artesanía y el arte popular cuando su manufactura se extiende en una comunidad, las mujeres se dividieron en distintos grupos y comenzaron a tener diferencias. Actualmente se reparten las fechas para la venta en la Casa de las Artesanías entre dos colectivos principalmente, aunque muchas de las bordadoras colaboran en diferentes grupos, como el de Bordadoras de Santa María o el de Tata Vasco.

Las nuevas generaciones de bordadoras

Actualmente es posible conocer en Santa Cruz a la mayoría de las mujeres que comenzaron con el bordado y también a las generaciones más jóvenes que le han dado continuidad. Para Cristina Barriga, quien debe tener menos de cuarenta años y es una de las líderes del grupo Bordadoras de Santa María, el bordado le ha permitido sostenerse económicamente y superar la situación de pobreza que vivió en su infancia.

Las generaciones de mujeres que actualmente tienen entre veinte y cuarenta años de edad aprendieron el bordado en su adolescencia. Es curioso que, a diferencia de otros oficios artesanos en los que el conocimiento se transmite de generación en generación, el bordado en Santa Cruz, dado que es una labor bastante nueva, se ha enseñado entre amigas, salvo en el caso de las hijas de doña Beatriz Barriga, que lo aprendieron de su madre. Por ejemplo, Cristina Barriga recuerda que ella comenzó a bordar cuando tenía doce años, gracias a una amiga que le enseñó. Más tarde, Cristina comenzaría a realizar sus propios dibujos, lo cual, como mencionaré más adelante, le da un mayor prestigio porque no todas las bordadoras los saben hacer.

Laura y Maricela Espino Barriga, hijas de doña Beatriz, cuentan que su madre las enseñó a bordar cuando tenían como diez u once años. Hoy en día, ellas conforman un grupo al lado de otras cuarenta mujeres. Este grupo es independiente del de Santa Cruz, del que forma parte Cristina Barriga, y comercializa sus productos en la Casa de las Artesanías, en Morelia, y en eventos de promoción artesanal organizados por el gobierno estatal durante celebraciones como Día de Muertos, Semana Santa o Navidad.

Otro de los beneficios que perciben las bordadoras jóvenes es que sus ingresos por esta labor les permiten sostenerse ellas mismas, pueden decidir si casarse o no, por ejemplo. Cristina Barriga, quien es soltera, incluso afirma que el hecho de que el bordado sea una fuente de ingreso para el hogar hace que los esposos de quienes están casadas y tienen hijos se involucren más en la crianza y en el cuidado para que ellas puedan bordar. Sin embargo, la remuneración por su trabajo artesanal es poca, ya que actualmente calculan que obtienen de veinte a cincuenta pesos diarios trabajando entre seis y ocho horas, por lo que en temporada del cultivo de fresa muchas de las bordadoras se emplean en la pizza y disminuye la producción y la disponibilidad de bordados.

Por otro lado, aunque en los grupos de bordadoras dicen no contar con la presencia de hombres, las mujeres a las que entrevisté coincidieron en que casi todos los hombres bordan, pero que lo hacen ocultos por miedo a que se burlen de ellos por ser considerada una actividad femenina. Al preguntarles por qué lo hacen, ellas afirman que es una forma de complementar el ingreso familiar. Es curioso cómo, a diferencia de lo que sucede con la alfarería, en la que ellos buscan sobresalir cuando la actividad tiene cierto reconocimiento, en Santa Cruz ningún hombre ha destacado dentro de los grupos de bordadoras.

Actualmente la comunidad cuenta con una marca colectiva llamada Bordados de Santa Cruz, de la cual tienen una etiqueta que todos los colectivos colocan en sus prendas. Una situación que les preocupa mucho es que hay gente que ha copiado sus bordados, por lo que quisieran tener los mecanismos legales para proteger su técnica y su iconografía. Especialmente después de lo que ha pasado con los plagios de parte de grandes marcas a bordados de Oaxaca, Chiapas e Hidalgo, por poner algunos ejemplos. Los textiles que ostentan esta marca se venden en una tienda que al momento de mi visita, en septiembre de 2019, llevaba un par de semanas abierta y que ayuda a la comercialización de productos de más de cuarenta bordadoras. Ésta fue posible con apoyo del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), con la condición de que abrieran en horarios fijos y tuvieran un espacio para impartir talleres. Hasta ese momento no habían recibido visitantes y comentaban que era difícil tener el espacio abierto siempre, ya que la mayoría de ellas elabora sus bordados a la vez que se ocupa del trabajo doméstico y se les dificulta pasar el día en la tienda, aunque se turnan para ello.



Cristina Barriga en la tienda de su colectivo, 2019. Foto: Liliana Elvira.

El proceso de trabajo

Beatriz y Paz Barriga recuerdan que cuando comenzaron a bordar lo hacían en telas comerciales que les proporcionaban en Tzintzuntzan. Sin embargo, cuando se les apoyó con talleres para comercializar sus piezas en la Casa de las Artesanías les sugirieron utilizar tela de algodón fabricada artesanalmente en telares de pedal en Pátzcuaro.

Actualmente siguen haciendo uso de estas telas que, aunque son más caras, le dan más valor a su trabajo, aseguran. Por esta misma razón el hilo que utilizan también es de algodón, aunque es más costoso que los sintéticos.

El primer paso para realizar estos bordados es el dibujo: éste se hace con lápiz sobre un lienzo adecuado a lo que plasmarán. Entre las mismas bordadoras hay dos categorías: las que saben dibujar y las que no. Las primeras gozan de un mayor prestigio, ya que se considera una de las etapas más difíciles del proceso creativo de este trabajo. Por ejemplo, tanto Cristina Barriga como Maricela Espino Barriga, que aprendieron a bordar de niñas, recuerdan que comenzaron a dibujar cuando tenían ya como dieciocho años. Ahora aquellas bordadoras que no dibujan les pagan por hacerles este trabajo. Ambas también me comentaron que es de sus actividades favoritas, porque es aquí cuando pueden representar lo que desean, donde utilizan más su creatividad e incluso Cristina Barriga me mencionó que es ahí donde ella podría considerarse artista, porque al bordado no lo perciben como tal. Actualmente creen que aproximadamente la mitad de las bordadoras sabe hacer los dibujos y aseguran que nunca han recibido clases para ello, aunque les gustaría.



Dibujo de Maricela Espino, 2019.
Foto: Liliana Elvira.

Una vez que tiene el dibujo, cada una de las mujeres borda en su casa; es decir, no cuentan con un espacio especial para hacerlo y casi siempre lo alternan con el trabajo doméstico y de crianza. Un cuadrito sencillo puede realizarse en una tarde, mientras que una colcha llega a tomarles hasta seis meses de trabajo y puede tardar años en venderse. Por eso aseguran que prefieren hacer prendas de vestir u objetos utilitarios, porque son más accesibles al público y se venden más rápido. Sin embargo, Cristina Barriga asegura que disfruta mucho al hacer las piezas grandes porque puede contar más historias, pero también porque le han

permitido entrar a concursos estatales y nacionales, y con ello dar a conocer su trabajo y recibir recompensas económicas, por lo cual las siguen haciendo. Es curioso que estas piezas son las únicas que ellas firman.

Después del bordado, cada lienzo se tiene que lavar para quitar los trazos de lápiz que en él queden. Es común observar mientras se camina por Santa Cruz los tendedores en cada casa, llenos de telas bordadas secándose al sol. Para ellas, el lavado y el planchado de sus lienzos es parte necesaria del proceso productivo, pero considero que difícilmente lo incluyen al hablar de las horas que dedican a su trabajo.



Tendedero de Maricela Espino Barriga, 2019.
Foto: Liliana Elvira.

Con respecto a la innovación, ellas valoran la introducción de sus bordados en piezas nuevas: han comenzado a hacer zapatos y bolsas, los cuales han tenido una buena recepción en el público. Laura Espino, la hija menor de doña Beatriz Barriga, asegura que ella puede distinguir su trabajo y el de las otras bordadoras que participan con ella porque cada una tiene su estilo y hace uso de ciertos elementos decorativos. Sin embargo, la innovación también se encuentra en su técnica: han ido incorporando puntadas nuevas y procedimientos como el deshilado, lo cual hace que ciertas piezas se consideren de mayor valor y que aquellas bordadoras que saben ejecutar estas puntadas sean reconocidas por ello.

Las historias de Santa Cruz

La principal característica de los bordados de Santa Cruz es que en cada uno de ellos podemos observar escenas cotidianas de esta comunidad y sus alrededores. Por eso ellas repiten continuamente que con sus bordados hacen historias.

La composición de sus bordados es algo muy distintivo porque generalmente está dividida en dos: en la parte superior podemos ver casas, árboles tras los cuales se asoma el sol y en el cielo suelen bordar mariposas. En la parte inferior, que ocupa entre dos terceras partes y la mitad del lienzo, es donde plasman sus historias. Ninguna figura mide más de unos cuatro centímetros, sin importar el tamaño de la pieza. Ellas aseguran que por esta composición pueden distinguir los bordados que les han plagiado.



Cristina Barriga, *La vida del rancho*, 2019. }

Las mujeres con las que tuve oportunidad de platicar comentaron que lo que más les gusta hacer son las escenas del rancho, porque para ellas significa narrar su día a día. Cuando ellas plasman estas imágenes podemos ver parejas de hombres y mujeres cultivando la milpa, cocinando, vendiendo verdura, jugando, montando un burro. Cuando les pregunté por ese lienzo que mencioné anteriormente, en el que se lee “artesanas”, me contaron que ya casi no lo hacen porque es algo que no se vende bien. Al buscar algo similar en la tienda, efectivamente, no encontré nada donde retrataran su labor.

Otra temática recurrente son escenas del lago, aunque ya mencioné que Santa Cruz no se encuentra tan cerca de la zona lacustre de Pátzcuaro. Sin embargo, como sus bordados

se venden en las poblaciones que sí lo están, la vida del lago es algo que se les solicita frecuentemente. En estos bordados ellas suelen ilustrar personas pescando con redes en forma de mariposa, o mujeres y hombres remando al lado de plantas, peces y aves.

Dentro de estas escenas del rancho y del lago, también retratan algunas festividades como el Día de Muertos, pastorelas, bodas y danzas, como la del pescado y la de los viejitos, que son típicas de la región. También retratan las fiestas de su comunidad, como la del Jueves de Corpus Christi (fecha variable en junio), en la que avientan cosas desde el techo de la iglesia. Paz y Beatriz me contaron que comienzan tirando objetos ligeros, por lo que la mayor parte de la gente se congrega para ver qué logra obtener, pero poco a poco van aventando cosas más pesadas, hasta el punto de que algunas personas terminan lastimadas. Al parecer esto está relacionado con el inicio de las lluvias y con la espera de abundancia,⁵ como sucede en otras fiestas similares, como la de la Guelaguetza en Oaxaca.

A pesar de que en la mayoría de sus bordados encontramos temas que tienen que ver con las costumbres de la región del lago, porque aseguran que se venden más, todas las bordadoras con las que hablé afirmaban que lo que más disfrutaban recrear era la vida de su rancho. Ellas encuentran en el bordado un medio para narrar las historias que viven día con día, y mirar aquello que crean nos permite conocer su contexto y el arte que han ido desarrollando a lo largo de estas últimas cuatro décadas.



Laura Barriga,
Escena de rancho, 2019.

⁵ Sistema de Información Cultural (2013), “Jueves de Corpus Christi en Michoacán”.

Reflexiones finales

Acercarme a las mujeres bordadoras de Santa Cruz, Tzintzuntzan y a sus obras me permitió conocer de primera mano la historia y el origen de estos bordados, porque tuve la oportunidad de platicar con aquellas que lo iniciaron y con algunas jóvenes que hoy continúan con este arte y que tienen, como muchas de las artistas populares que he conocido, deseos de seguir creando y de proteger su autoría y darse a conocer a través de sus creaciones.

Es interesante ver lo que ha significado el bordado para las mujeres de esta población: no sólo ha sido un recurso para tener un sustento económico, sino que les ha permitido explorar su creatividad y establecer lazos, o no, con otras mujeres de su comunidad. Ellas aseguran que al tener una actividad que les genera una ganancia económica, los hombres que no han emigrado se ocupan de tareas del hogar e incluso del bordado. Por lo tanto, el bordado a ellas les genera una mayor libertad.

Otra cosa que resalto es la importancia que las bordadoras le dan a la protección de sus bordados, ya que no quieren que haya plagio. Para ellas es prioritario cuidar su marca y denominación de origen porque es una manera de preservar aquello en lo que han trabajado por tantos años. El hecho de haber creado un lenguaje plástico con el bordado y haber aprendido a contar sus historias a través de la tela y el hilo las llena de orgullo y las impulsa a querer seguir transmitiendo lo que ellas observan día a día.

Lo que más disfruté de esta investigación fue la narración y la explicación de los procesos creativos y de los bordados mismos. Al escucharlas contarme sobre sus fiestas, sus costumbres y todo lo que ellas plasman, las bordadoras se mostraban entusiastas porque es precisamente lo que a ellas les gusta: narrar sus fiestas, sus costumbres, su cotidianidad. Por todo ello agradezco a Beatriz Barriga, Paz Barriga, Maricela Espino, Laura Espino y Cristina Barriga haberme abierto las puertas y permitido acercarme a su arte desde sus deseos y sus historias bordadas.-

Referencias

- Bartra, Eli (2005), *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Consejo Nacional de Población (Conapo) (2010), “Índice de Intensidad Migratoria 2010”, México, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/114224/Indices_de_intensidad_migratoria_Mexico_Estados_Unidos_2010_Parte4.pdf>, consultado el 9 de marzo de 2020.

Secretaría de Desarrollo Social, *Catálogo de poblaciones de la Secretaría de Desarrollo Social*, <<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=16&mun=100>>, consultado el 7 de abril de 2020.

Sistema de Información Cultural (2013), “Jueves de Corpus Christi en Michoacán”, <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=festividad&table_id=1203>, consultado el 3 de abril de 2020.

Fuentes orales

Entrevista a Beatriz Barriga y Paz Barriga (2019), Santa Cruz, Tzintzuntzan, Michoacán, 15 de septiembre.

Entrevista a Cristina Barriga (2019), Santa Cruz, Tzintzuntzan, Michoacán, 15 de septiembre.

Entrevista a Laura Espino Barriga (2019), Morelia, Michoacán, 14 de septiembre.

Entrevista a Maricela Espino Barriga (2019), Santa Cruz, Tzintzuntzan, Michoacán, 14 de septiembre.

Las muñecas-Frida y otras¹

Eli Bartra²

La realización de un ser antropomórfico en tela u otros elementos implica un grado de “hacer nacer” a un ser e introducirlo en una vida simbólica paralela, divergente, opuesta, pero irremediabilmente relacionada con la nuestra.

Marián López Fernández-Cao, 2015, p. 185

Las muñecas son figuras femeninas (aunque hay muñecos), probablemente elaboradas con la mayor variedad de materiales en el mundo entero. A lo largo de la historia se han creado con distintos propósitos, diversas simbologías y en cada cultura han utilizado los materiales que han tenido cercanos. Se cree que se trata de los juguetes más antiguos de la humanidad, seguramente tanto como el patriarcado mismo. Hoy en día, al igual que casi siempre, sirven para que las niñas jueguen. También han sido utilizadas como exvotos, como adornos para la casa y más.³ Pero no hay duda alguna de que ha sido una de las formas más socorridas para que las niñas se entrenen desde que nacen en sus futuras tareas de maternidad y maternazgo.

Atlixco, “Ciudad de las flores”, en el estado de Puebla, tiene hoy unos 90 000 habitantes; es un pueblo grande en ciertos sentidos y una ciudad pequeña en otros. El temblor de 2017 lastimó severamente el centro y a muchas familias, ambos van recuperándose poco a poco.

Las principales actividades de la población desde hace tiempo habían sido el cultivo y la comercialización de plantas y flores en los viveros de Cabrera, localidad aledaña a Atlixco. Cada vez más el turismo va despuntando y si no lo es todavía pronto será la principal fuente de ingresos de la localidad. Junto con el turismo están surgiendo, entre otras muchas actividades económicas, las artesanías y las artes populares, que tampoco las había. Una de las que está naciendo por doquier —tanto en Atlixco como en otras partes del estado de

¹ Agradezco enormemente a mi amiga y hada madrina, la psicóloga Irma Aguilera Guevara, haberme proporcionado los contactos con las artesanas muñequeiras y haberme acompañado en todas las entrevistas.

² Profesora distinguida. Departamento de Política y Cultura, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), Ciudad de México. Correo-e: ebartra@correo.xoc.uam.mx

³ Con respecto a las muñecas en la antigüedad grecorromana o en Egipto, ver Kate McK Elderkin, 1930.

Puebla— son las muñecas. Las hay de todo tipo, de varios tamaños y materiales, así como de muy diversa calidad en la hechura. Desde las más simples y baratas hasta las más perfectas y costosas. Son elaboradas casi exclusivamente por mujeres. No he sabido de ningún hombre que las haga, aunque colaboran de distintas maneras.

Conversé con algunas artesanas atlixquenses por nacimiento o por adopción. Entre ellas hay dos que elaboran muñecas con hojas de mazorca o totomoxtle (del náhuatl *toto-mochtli*) y usan, también, los pelos del elote para hacer las cabelleras. Araceli García, de 46 años, y Delfina Corona conforman el grupo Las Victoris (con la ayuda eventual de la hija de Ara).

Empezaron a hacerlas hace unos tres años y al parecer les va bastante bien, sobre todo anímicamente, tienen un quehacer creativo y remunerado. De las muñecas, algunas tienen el rostro pintado y otras no. A mi pregunta sobre ese hecho la respuesta fue que la gente de fuera del país las prefiere sin rostro; el turismo nacional, con rostro.

Una de sus primeras afirmaciones es que ellas hacen “manualidades”, no artesanías y menos aún arte popular. El problema es que las autoridades de distintas dependencias, como la Secretaría de Cultura o el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), a muchas no les reconocen su trabajo como artesanías sino como manualidades. En términos de valoración social primero va el arte popular, luego las artesanías y al último las manualidades, que son realizadas única y exclusivamente por las niñas y los niños en las escuelas y por las mujeres “para entretenerse” (algún hombre hay como rara excepción).

Por manualidades se entienden las labores realizadas con las manos, como su nombre lo indica, y con instrumentos muy simples. Es algo que se hace como un entretenimiento nada más y no se halla inserto en una tradición o identidad cultural; en general, no se crean objetos para el mercado. Se elaboran distintas cosas con diferentes materiales como migajón de pan, papel, cartón, tela, lana, plástico, vidrio, madera y otros. O bien se tejen carpetas a ganchillo o con agujas, chambritas y similares. Desde luego que el arte, las artesanías y el arte popular también se elaboran con las manos, pero cada uno de ellos responde a características distintas. La excusa que les da el personal de las instituciones es que las artesanías son elaboradas totalmente con materiales naturales (lo cual es falso, pues muchas son coloreadas con pinturas acrílicas industriales, incluso usan alambre, chaquira, lentejuelas y otros elementos también industriales), pero como ellas emplean bolas de unicel, las rechazan. Y el problema no es una cuestión semántica o de la correcta denominación de las distintas producciones artesanales, sino que es, para ellas, un problema económico: no hay apoyos monetarios del gobierno para las manualidades, solamente para las artesanías.

Araceli se autodefine como ama de casa y Delfina también. Pero por lo que cuentan no paran de hacer múltiples tareas. Araceli estudió puericultura y hace manualidades

para jardines de niños (pintura en tela, bordados, por ejemplo). Ambas tomaron un curso y aprendieron muñequería con hojas de mazorca; de todas las que lo cursaron solamente ellas siguieron y se consideran artesanas de fibras vegetales.

Trabajan en sus respectivas casas, comentan sus ideas, pero cada una hace lo suyo. A una de las muñecas le ponen un lápiz, dizque a modo de portalápiz, porque la gente les pide “cosas útiles”. Evidentemente, la parte más difícil es elaborar bien las muñecas, pero luego lo penoso es la economía, que la gente pague lo que vale.

Hay que tratar las hojas para que no se quiebren, se lavan, se hierven, se secan, se entintan y se empacan antes de quedar listas para utilizarlas. Las hacen a su gusto o bien como se las pidan. Elaboran catrinas (que se venden muy bien), vírgenes de Guadalupe, angelitos y, evidentemente, Fridas. Araceli dice que a ella no le gusta la obra de Frida Kahlo, pero le interesa la persona, su vida, aunque ni siquiera le simpatiza mucho. No reproduce ningún cuadro sino solamente su rostro. Yo diría que solamente las cejas.

Ellas elaboran muñecas por gusto, para desestresarse, comentan. Ambas tienen marido e hijos e hijas. Los esposos las apoyan muy poco; en realidad, les estorban para su trabajo, incluso al principio ni siquiera las dejaban trabajar. Forman un equipo de dos muy sororal: Araceli es la fuerte, la que más se mueve, sobre todo para la comercialización, y ejerce el papel de vela para Delfina, quien dice que trabaja en su recámara. Ella hace también hermosas flores de hojas de mazorca. El marido de Araceli cría gallos de pelea en la casa y el de Delfi vende gas.

El tiempo estimado de elaboración de una muñeca es de dos días, pero teniendo el material ya listo. No firman personalmente lo que elaboran, sino que le ponen el nombre del grupo. Las dos afirman que este trabajo les ha cambiado la vida. Araceli quiere que sus muñecas gusten y que las chuleen, y espera que le pongan retos con lo que le encargan. Le pidieron que hiciera un Andrés Manuel López Obrador (AMLO) y lo hizo.

La comercialización es siempre el reto mayor; sin embargo, sus muñecas se han ido a Francia, Alemania, Rusia, Estados Unidos y a varias partes del país: Monterrey, Morelia, Veracruz, entre otras. Entre las que más se venden hay una Frida, como relieve, pegada a un soplador, muy sencillo, de bajo costo y no muy interesante. Delfina hace muñecas, por ejemplo, una niña sentada en un columpio, a las cuales no les pone en el rostro más que los ojos, que son un punto, y dice que se debe a que es difícil pintar sobre la hoja, que queda chueco y así se ven mejor. Esta niña es totalmente convencional, con su vestido, su moño rosa, sus trencitas...

Otra artesana es Yanet Rosas, tiene 45 años y admite, de entrada, en su tarjeta de presentación que lo que hace son “manualidades”. Tiene marido, tiene hijo e hija. Ella utiliza materiales totalmente sintéticos: *foamy* y *unicel*. Lo primero que hizo fueron Fridas. Empezó hace como seis meses a trabajarlas. Se dedica sobre todo a elaborar personajes famosos, reales o imaginarios: personajes de caricaturas, pero también enfermeras, por ejemplo.

Se tarda aproximadamente día y medio en elaborar una muñeca. Tiene su página de *Facebook*: Fofuchas Yanet. A ella sí le gusta Frida Kahlo y la hace porque vio que otras artesanas tienen Fridas. También hace bordados en punto de cruz. En realidad quería ser dentista, pero su padre no la dejó estudiar, sólo inició cultura de belleza.

En cuanto a Olivia Pérez, Oly, elabora muñecas de manta desde hace unos cuatro años, pero lleva diecisiete buscando una artesanía que represente a Atlixco, no la ha encontrado aún. Hizo muñecas de hoja de mazorca, pero vio que ocasionaban muchos problemas por su fragilidad, porque no aprendió a tratar bien la hoja. También trabajó con el hueso de aguacate, hacía figuras a las que adhería imanes. Repite que ella hace manualidades pues utiliza materiales sintéticos. Empezó con la china atlixquense y el charro de a pie. Luego hizo una Frida Kahlo que se vendió enseguida, en cambio hizo un Diego Rivera y no se vendió tan rápido. Ella pone a la venta todo lo que hace en una tienda de artesanías de Atlixco que se llama “La pasadita”.

Comenta que elabora una muñeca y media al día. Miden casi todas unos cuarenta centímetros. Afirma —como casi todas estas artesanas— que es ama de casa con marido, dos hijas y un hijo, pero que es también costurera por encargo.

Llama la atención que varias de ellas son mujeres que han trabajado siempre de forma remunerada, aunque no tengan un empleo fijo, pero su identidad es ser amas de casa. En cambio, Cristina Carreto, quien perteneció al grupo Xochipilme, pero por razones personales se salió, ha trabajado como empleada en el Ayuntamiento de Atlixco. Ella hace muñecas de cartón, que aprendió a fabricar en un curso ofrecido por el gobierno municipal hace cinco años. Los trajes a veces son de tela y otras de cartón, estos últimos son más baratos que los de tela. También vende sus productos en la tienda de artesanías “La pasadita”. Al parecer la china atlixquense (que es parecida a la poblana, pero más sencilla) se está perfilando como una digna representante de las artesanías genuinas de Atlixco.

Cristina tiene dos hijas y una nieta, es abuela a sus 53 años de edad. Elaboraba también calacas-Frida que le gustan mucho. Sus muñecas han ido hasta Alemania, Francia, Canadá y Estados Unidos, además a diversos estados de la República. Lo que ella hace sí son artesanías y así las cataloga el Fonart. Ahora bien, en su tarjeta de presentación pone: Carreto. Arte y Creaciones. Es muy profesional en su trabajo. Coloca las muñecas en unas cajas especiales, con una leyenda que dice lo que representa cada una. Le toma unos cinco días hacer una muñeca de las pequeñas, que vende en ochenta pesos. Dice que las hace no tanto para que le gusten a ella, sino pensando en las personas que las van a comprar. Quiere variar y no repetirse. Afirma que cada muñeca es única. Aunque le gusta Frida por su historia, porque nunca se dio por vencida, por echarse para adelante y no dejarse caer, dice, no le gusta su obra. Visualmente la siente muy agresiva y le produce tristeza. Pero el tema Frida vende.

María José Ramos Téllez viene de la ciudad de Puebla. Es una joven de 33 años egresada de Cultura Física, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), e instructora en un gimnasio. Hace tres años que empezó primero haciendo cojines con telas de colores llamativos, y luego duendes de tela para colgarlos en los árboles de Navidad. Su madre, quien la llama “Negra” y parece ser el principal referente en su vida, le pidió un día una muñeca para el día de las madres y ella se la hizo. De eso hace tres años, siguió haciendo muñecas, pero no las vende, las regala a su familia. Dice que su madre siempre se arregla mucho para todas las ocasiones y cose, hace manualidades. A su padre tiene 23 años que no lo ve, aunque le gustaría reencontrarse con él.

Nuevamente hablamos de cómo llamar a lo que hace y ella dice que lo llamaría arte, pero todo el mundo opina que son manualidades. Sin embargo, está en proceso de definirse. Además, dibuja, es totalmente autodidacta, porque aprendió copiando. También canta, pero no la he escuchado interpretar las canciones populares en “La taberna de Lola”, en Puebla. Sus dibujos son extraordinarios, y por eso le dicen artista, aunque no le agrada porque le suena a artista de cine... o de cabaret. Ella se siente “creadora”, eso sí le gusta.



| María José Ramos, 2019.

Tiene muñecas muy bien hechas, algunas con las cejas de Frida. Otras son simplemente muñecas que sólo sirven como figuras decorativas y otras más, por ejemplo, están hechas para que las niñas pongan las pinzas del cabello, o bien las panzonas que son útiles para guardar las bolsas de plástico. Ella elabora todo lo que llevan las muñecas, los collares, todo. Hace Fridas, dice, porque a su hermana le gustan; no sabe mucho sobre Frida Kahlo, unas cuantas cosas nada más. Le agrada la forma de vestir y de peinarse de Frida, “toda ella era muy única”, afirma. Sin embargo, el vestido que le pone a Frida es inventado. “Frida no

enseñaba nada, pero se veía imponente”, dice. “Frida es la representación de todas, tanta energía que se deja ver en el rostro [...] su historia es trágica, pero de mucha fortaleza”, afirma. Por eso a todas nos gusta.

Utiliza mucho material reciclado, los eslabones de una cadena son aretes, pulseras de la abuela, collares. Para hacer una muñeca tarda como medio día. Todas miden entre treinta y cuarenta centímetros. Tal parece que tiene una creatividad infinita. Dice que decora toda su casa, pinta botellas y tarros vacíos. Cuando termina una muñeca sólo piensa en cómo la podría mejorar. Casi no hace hombres porque dice que las mujeres tienen más detalles: flores, olanes, más de todo.

¿Por qué hacer muñecas? “Porque son una proyección de la mujer”, dice la psicóloga Irma Aguilera. Las muñecas conectan con las identidades, las propias, las étnicas, las nacionales, las regionales, las fantasías, los deseos... “La ternura que tenemos guardada la expresamos en las muñecas”, dice María José. Todas sus muñecas, las Fridas y las otras, llevan el pelo largo, faldas, adornos de todo tipo. Ella usa el cabello muy corto, pero no las ha hecho con cabello corto y pantalones. Luego entonces, las muñecas parecen ser una proyección de *la mujer* en abstracto, no de las mujeres concretas. Todas sus muñecas son una expresión de la feminidad dominante por excelencia: florecitas, faldas, collares, aretes, encajes, olanes, son la expresión de la feminidad aprendida; “muy damitas”, dice; “intocables, perfectas, inmóviles”, añade. “Somos un mundo machista —asegura—, hombres y mujeres”. Por lo tanto, las muñecas tienen una parte de machistas.



} Psicóloga Irma Aguilera Guevara,
} Atlixco, 2019.

Los hombres, afirma María José, no compran muñecas para las niñas, son las mujeres. Ella quisiera hacer fisicoculturismo de bikini, crear muchas muñecas, perfeccionarlas y venderlas. “Una muñeca es algo lleno de ternura, de inspiración, pero que oculta también otras emociones; las muñecas son el *yin* y el *yang*”, concluye.

Dentro de una tiendita llamada “Coqui”, ya un poco alejada del mero centro de Atlixco, se encuentra “Artesanías Mirabilia”, junto con refrescos, dulces, chocolates, chicles, cacahuates... Ahí nos atiende doña Eustolia Reyes, quien elabora muñecas desde hace siete años, a sus 58; muñecos y todo tipo de figuras, animales diversos como ratones, conejos y caballos; también brujas, payasos, bailarinas, personajes de la televisión y catrinas, incluso muñecas negras. Empezó como una simple afición para no aburrirse al estar tantas horas en la tienda. Dice que los copia de Internet y que “hacerlas es como una terapia”. Al principio elaboraba sólo “inditas”, con o sin niños, y solareñas (las atlixquenses), pero no se venden mucho. Ella es más bien seca al principio, pero ya platicando asoma una tímida sonrisa. Llama la atención que con su aparente seriedad use un *piercing* en la ceja. Cuenta que solamente hace una o dos iguales y ya no las repite, sólo las Fridas porque son las que más se venden, pero no las hace idénticas. Lo que conoce de Frida lo ha visto en Internet. No le gusta. Como nada más trabaja a ratitos se tarda como una semana en hacer una muñeca o muñeco. Verónica, su nuera, le ayuda porque teje palma y le hace los sombreros para sus muñecos. Su hija, en cambio, no hace muñecas, aunque sí otras manualidades. La nuera dice que lo que hace doña Eustolia es arte y artesanía, pero doña *Eus* dice que son manualidades.

Desde luego que las hace para vender, pero cuando una le gusta mucho le pone un precio alto para que no se venda; y al revés, si no le gusta le baja el precio para que se venda rápido.

Los rostros, por ejemplo de Frida, los hace de tres maneras: bordados, pintados o de molde, para todos los gustos. Dice que no se siente para nada satisfecha, que le falta aprender más.

Verónica comenta que “Frida es un personaje muy emblemático. Es una persona culta. Se la reconoció por su talento”. Ha hecho incluso a María Antonieta y quiere volver a hacer inditas. La rodea, sin duda, un mundo muy diverso de muñecas. De acuerdo con su humor las muñecas a veces salen enojadas, a veces sonrientes; confiesa que, en realidad, no le gustan mucho las muñecas, pero las hace porque sabe que se venden. Le gusta el proceso de hacerlas; no obstante, lo que más quisiera hacer es tallar madera.

A la pregunta de qué es una muñeca para ella, doña *Eus* responde: “pues simplemente una muñeca”. Para Verónica, en cambio, son una obra de arte, una parte de la cultura. “Y hoy en día se le está dando más énfasis a la cultura, a las tradiciones”, dice.

A muchas mujeres no les gustan las muñecas. Por ejemplo, a Isabel Tlapalcoyoa tampoco le gustan y no las hace; ella tiene un taller artesanal que se llama “Agatlix”, donde elabora joyería con el hueso del aguacate. A su propia hija tampoco le gustan y más bien les tiene miedo. Isabel añade que las niñas imitan a las muñecas, son una inspiración para ellas.

Y como esto es más que cierto, doña Teo Castillo, oriunda de Atlixco, elabora muñecas embarazadas. Tiene muchísimas, de todos los tamaños, unas sólo tienen la panza, pero en otras la panza se abre y sale un bebé. Hay una que es una niña de la calle embarazada. Quiere dar un mensaje con ello: las niñas de la calle están en riesgo de embarazarse.



Doña Teo Castillo,
Niña de la calle embarazada,
Atlixco, agosto 2019

Doña Teo vive con sus hijos e hijas, nietos y hasta un bisnieto. Sólo una hija vive en otra parte. Otra hija que vive con ella, Victoria, es también artesana, elabora muñecas con hoja de mazorca o totomoxtle. Le acaban de pedir cien como centros de mesa para una fiesta de quince años y las va a hacer con trajes regionales.

Hace también catrinas, incluso algunas de casi un metro de alto y miniaturas de un centímetro. La artesana doña Teo lleva como tres o cuatro años haciendo exclusivamente muñecas de trapo, tras un curso de listón que tomó en el Instituto de la Mujer. Para las muñecas hace primero sus moldes de cartón. Es preciso señalar, sin embargo, que ella ha

sido costurera toda la vida, trabajó en una fábrica y también fue maquiladora. Ya después, para ganarse la vida, hasta puso tortillerías. Cuenta que siempre le gustaron las muñecas y que cuando era niña sus padres eran campesinos pobres y no tenían para comprarle muñecas, pero que su mamá le hacía unas con un suéter.



Doña Teo Castillo,
Atlixco, 2019

Evidentemente, también hace Fridas y negritas; en realidad hace lo que le pidan, pero la de mayor venta ahora es la solareña atlixquense.⁴ Es preciso señalar que son las artesanas quienes siempre se refieren a las muñecas negras como “negritas”. Se considera, con toda la razón, que algunos diminutivos como éste son eminentemente racistas. Quien se refiere a las personas negras piensa, siente, que si no lo dice en diminutivo es insultante, es negativo. En el habla de México suenan muy fuerte ciertos vocablos, como “negro” o “negra”, y de ahí que se use el diminutivo aparentemente cariñoso, pero que en realidad infantiliza y hasta medio ridiculiza a una persona negra. Sin negar, desde luego, que en ocasiones sí puede expresar cariño.

Ella trabaja sola, aunque a veces su nuera le ayuda a rellenar. Pero como ahora ya es un negocio en marcha no le dedica todo el tiempo, sólo parte del día. Por ejemplo, ella hace como tres muñecas de unos treinta centímetros al día, en unas cinco o seis horas. Empezó a hacerlas para entretenerse, pero hoy, al ver que se venden, les pone más empeño. Dice que

⁴ Muñeca con el vestido de los Solares Grandes y Solares Chicos, dos barrios de Atlixco fuera del centro. El año pasado se publicó esta nota sobre las muñecas de Atlixco: <<http://www.unionpuebla.mx/articulo/2018/06/08/turismo/munecas-de-atlixco-se-exhibiran-en-museo>>, consultado el 24 de agosto de 2019.

no las copia de ningún lado, ni de revistas ni de Internet, sino que salen de su cabeza. De ahí quizá que haga una jarocho con listones en la cabeza como mazahua. Así como tiene las “niñas de la calle” también tiene un “cholo”, con cabello largo y con rastas.

A sus 73 años sale muy poco de su casa; se dedica a cuidar a los nietos, a hacer muñecas y también elabora chanclas. Alguna vez le han hecho pedidos de un centenar de muñecas para llevárselas, por ejemplo, a Guanajuato. Comenta que hacerlas le sirve de terapia, para el estrés. Es curioso que hace muñecas de piel blanca, morenas y negras, dice que como se las pidan, aunque seguramente en muchas ella decide.

Explica que los humores se transmiten a las muñecas, y así salen con los ojos tristes o alegres. Vivió más de veinte años con el padre de sus hijos e hijas, pero ya lleva más de catorce separada, “afortunadamente” dice, pues sufrió mucho maltrato e infidelidades.

Casi todas las muñecas llevan pelo largo y vestido o falda. Piensa que así son más folclóricas. Pero alguna ha hecho con pantalones, aunque no con el cabello corto. Ella lo usa así, pero afirma que le gusta largo. Esta peculiaridad se repite una y otra vez: las artesanas usan el cabello corto, varias prefieren los pantalones, pero para sus muñecas no, las muñecas son el paradigma de la feminidad impuesta.

Por otro lado, tenemos otras muñecas mazahuas de Querétaro y una de las artesanas que las hace afirma que ellas se personifican en las muñecas, que se representan a sí mismas.⁵ Y ellas sí que se visten y peinan como sus muñecas o al revés. Ellas y sus muñecas van vestidas de la misma manera con el traje propio de su etnia.

La elaboración de muñecas, como mencioné, ha existido por milenios y no parece que vaya a desaparecer pronto... es más que probable que llegaron para crecer y multiplicarse.~

Referencias

- Elderkin, Kate McK (1930), “Jointed Dolls in Antiquity”, *American Journal of Archaeology*, vol. 34, núm. 4, pp. 455-479, <www.jstor.org/stable/498710>, consultado el 23 de marzo de 2020.
- López Fernández-Cao, Marián (2015), *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Madrid, Fundamentos.

⁵ Ver en YouTube el video *Las artesanas de las muñecas Lele, Amealco, Querétaro*.

CAPÍTULO III

Por las notas se denotan las mujeres

*AntiEstétikas*¹ punks: irrupciones feministas de mujeres jóvenes en la escena *punk* de la Ciudad de México

Merarit Viera Alcazar²

Virginidad Sacudida, tú estás podrida
Movimientos bruscos
Virginidad Sacudida, sin valor
Virginidad Sacudida,
*tú estás podrida, tú estás podrida...*³
“Virginidad sacudida”
Zappa Punk

Este escrito surge de experiencias compartidas entre quien escribe y mujeres jóvenes que son parte de la escena *punk* de la Ciudad de México, y se reflexiona sobre la significación de prácticas colectivas, a veces enunciadas como feministas y otras no, que irrumpen en la escena. Comienzo con un fragmento de una canción de una banda de chicas *punks* que a finales de la década de los ochenta tocaba y cantaba en el entonces llamado Distrito Federal, interpellando la norma de la sexualidad impuesta y la sacralización de la virginidad en las mujeres jóvenes.

¹ Escribir la palabra antiestéticas como *AntiEstétikas* tiene la intención de significarla irreverente. No sólo me refiero a una antiestética con un sentido en contra de la estética de lo que desde estudios como la musicología referirían en torno al *punk*, sino también a la producción de prácticas que se configuran en los escenarios *punks* de cuestionamiento ante los estándares musicales que conjuntamente con elementos como la vestimenta y la actitud demarcan estilos y culturas juveniles (Feixa, 1999; Valenzuela, 1999).

² Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), en el Departamento de Política y Cultura, Área Mujer, Identidad y Poder. Feminista, música y bruja. Correo-e: merarit_alip@hotmail.com

³ Fragmento de la canción “Virginidad sacudida”, compuesta por Zappa Punk, cuando como vocalista encabezaba a una banda de chicas que llevaba el mismo nombre. La canción fue grabada años más tarde (2010) con la banda SS-20, en la que Zappa también fue la vocalista. Grabación independiente. Véase <<https://youtu.be/bL9YmvrC5SA>>, consultado el 10 de mayo de 2020.

Zappa Punk,⁴ vocalista de la banda Virginidad Sacudida, en una entrevista para el documental *Buscando el rock en México* (2012),⁵ declara que a ella el *punk* la atrapó porque “no era una moda, porque le permitía ser ella misma, no ser bonita como muñequita”, aunque sabía que muchos “la miraban mal” y le decían que por qué no estaba en su casa lavando trastes.

Para la Zappa el *punk* ha representado una práctica que le ha permitido delinear un estilo de vida, prácticas políticas y decisiones que atraviesan su manera de relacionarse con los otros. No ser una “muñequita” está asociado con la significación de una expectativa estética atribuida a las mujeres como un “deber ser”, normado por el género. Las mujeres jóvenes “deben” prepararse para la adultez, para ser una “buena mujer” como esposa y madre, cuidadora del hogar. La Zappa es una representante e ícono que contribuye a una genealogía, a una historia desde las experiencias del *punk* femenino en México. Su historia nos atraviesa a muchas y nos recuerda por qué la escena *punk* es también nuestra y nos permite irrumpir en la norma patriarcal y en el “deber ser” femenino.⁶

En 2013 inicié una investigación sobre la experiencia de *ser mujer joven* en la escena rockera de la Ciudad de México.⁷ En el transcurso de ese “trabajo de campo” materializado en conversatorios en el año 2016 (además de entrevistas y relatos de vida) decidí recurrir a una clásica metodología feminista de “autoconciencia feminista” (Barkty, 1990). Ésta consistía en que quienes participábamos (casi siempre yo moderando y guiando temáticas) reflexionáramos acerca de cómo transformar las violencias que habían sido normalizadas en

⁴ Zappa es una *punk rockera* de la Ciudad de México. A sus 49 años sigue tocando en la banda Convulsiones, haciendo activismo en la colectiva Mujeres Rebeldes, que hace fanzines (ver nota 14) y ha sido una continuidad de la colectiva Chavas Activas *Punks* que surgió en 1985.

⁵ Ricardo Rico, 2012.

⁶ Reconozco la experiencia como un nudo articulador importante en el análisis de construcciones colectivas entre mujeres y busco constantemente en mis trabajos interpelar a la construcción de epistemologías sexistas justificadas y ejercidas desde metodologías determinadas por el mundo masculino que, como asegura Ramón Grosfoguel (2013), poco tomaron en cuenta *las experiencias de mujeres* en América Latina. También considero necesario aclarar que la mayoría de las mujeres que inspiraron esta reflexión son mis amigas, pues mi interacción en la escena *punk rockera* de la ciudad rebasa un simple interés de trabajo de campo; atraviesa mi decisión de vivir y actuar desde un feminismo y un activismo cultural reconociendo mi subjetividad en diálogo constante con las rockeras con quienes trabajo.

⁷ Previamente había elaborado mi tesis de doctorado sobre mujeres rockeras de Tijuana. Este trabajo fue enmarcado para el postdoctorado que en ese tiempo llevaba a cabo y su objetivo principal era analizar las experiencias de mujeres jóvenes que tocaban algún instrumento o cantaban en los escenarios rockeros de dos ciudades: Tijuana y la Ciudad de México, que contextualmente eran dominados por mecanismos de poder que posicionan *el cuerpo de mujer joven* frente a un conjunto de representaciones basadas en símbolos masculinos (De Lauretis, 1996; Viera, 2015).

la escena *punk*: los conciertos, los *afterparties*,⁸ los ensayos. Las mujeres con las que trabajé eran jóvenes “músicas”⁹ que como cantantes o instrumentistas eran parte de bandas *punk* en la Ciudad de México, algunas se posicionaban como feministas, otras no.

Fue así como espacios culturales de la Ciudad de México (CDMX) como el Multiforo Alicia, el Multiforo Cultural 246, Clavería 22 y el Bar Gato Calavera se convirtieron en territorios de diálogo entre nosotras. Como señalan Urteaga y Feixa (2005), los territorios se articulan mediante cambios afectivos y culturales que se constituyen cotidianamente. Son modos de habitar espacios “en la medida que ellos mismos, nuevamente siguiendo a Guattari y Rolnik, son sinónimo de apropiación y subjetivación” (Rivera y López, 2018, p. 56). Los conversatorios que organicé tenían a integrantes de bandas como: Las Navajas, Kira, Las Fokin Bitches, Betty Punk, Batallones Femeninos (hip/hop) e incluso por *punks* que antecedían a la generación de estas jóvenes como la Zappa Punk y la Magos Rebelde (parte de las Chavas Activas Punks [CHAPS] y ahora participantes activas de la colectiva Mujeres Rebeldes), entre otras. Si bien conocía el trabajo de las CHAPS, la colectiva donde la Zappa había participado en la década de los ochenta, sobre todo por las investigaciones de Maritza Urteaga (1996), para el año 2013 no tenía pleno conocimiento de la escena *punk rockera* de mujeres en la CDMX, hasta que logré tener acceso a ellas por el Festival Histeria Femenina, organizado principalmente por la banda Las Navajas, en especial por Dementia Sinner (vocalista de la banda).¹⁰ A partir de lo dicho, quiero agradecer la amistad que todas las chicas que fueron parte de estos conversatorios me ofrecieron, por nuestras largas pláticas sobre feminismo, por las estrategias que creamos al usar los espacios tan masculinizados que conforman el circuito del *punk* en la CDMX y por integrarme a lo que después se convirtió en la colectiva Histeria Femenina (2015-2018), en la que con distintas prácticas irrumpimos en la escena y construimos colectividad *punk* con una constante tensión en la lucha para posicionarnos como feministas.

⁸ Fiestas que generalmente se organizan después de un concierto, las y los asistentes son integrantes de las bandas y quienes organizaron el concierto.

⁹ Me refiero al ser “música” con una intención política de subversión en el lenguaje. Sí hablo de las mujeres que ejecutan un instrumento, cantan y son parte de una banda de *punk rock* en femenino: ser música (y no músico) (Viera, 2015).

¹⁰ Las Navajas es una banda de *garage punk* que surge desde diciembre de 2011. Ha tenido distintas alineaciones, las más constantes han sido Dementia Sinner, vocalista y guitarrista, y Greist, baterista. En la primera etapa de la banda, de 2011 a 2015, sus integrantes fueron, además de las dos mencionadas, Jenny Pack, la “China”, como bajista y Jenny Bombo, como guitarrista (esta última es famosa por haber sido de la banda las Ultrasonicas, una banda de chicas de finales de los noventa de la escena rockera en México). En 2015, la “China”, se muda de ciudad y la banda se reacomoda: Dementia se pasa al bajo y voz; Jenny Bombo, guitarra, y Greist en la batería. En 2017, Jenny Bombo sale de la banda y entro yo (Merarit) al bajo; por cuestiones de tiempo, sólo participo con la banda ocho meses. En 2019 la banda estaba integrada por Dementia, voz y guitarra; Sofía en el bajo y distintas músicas en la batería.

Dos apartados componen esta reflexión. El primero ahonda en la significación del *punk* como parte de la producción de culturas juveniles en México, como una *AntiEstética* que cuestiona la estética anclada en la ejecución musical y la imagen de una “buena joven” o un “buen joven”. Esto se complejiza aún más cuando las mujeres irrumpen en el *punk*, pues dentro de la *AntiEstética punk* protagonizada por hombres se visibiliza —haciendo alusión al movimiento *Riot Grrrl* de chicas feministas *punk* que surge en Estados Unidos en la década de los noventa—, como una doble *AntiEstética* cuando las mujeres usan los escenarios de manera activa, y no sólo como *fans*, *groupies*, novias o “cuidadoras de chamarras” de los músicos en el contexto mexicano (Estrada, 2000; Viera, 2015).

En el segundo apartado se habla del trabajo de la colectiva Histeria Femenina cuando irrumpe en la escena *punkrocker* de la ciudad con las tensiones entre posicionarse o no desde los feminismos. Hablo de estas tensiones como momentos que visibilizan a mujeres ejerciendo su capacidad de cuestionamiento hacia la masculinidad, que permea en las prácticas *punkrockeras* en donde se producen representaciones de “ser mujer *punk rock/rockera*” desde el orden de género, donde las chicas siguen estando subordinadas a las prácticas masculinizadas como las “bonitas” de la banda. *AntiEstéticas feministas en el punk: “Girls invented punk rock, not England”*.¹¹

Es bien sabido que el *punk rock* desde su origen, en las décadas de los sesenta y setenta, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, fue un movimiento musical protagonizado por jóvenes que principalmente cuestionaba los estándares estéticos de la música institucionalizada (desde la música clásica hasta el *rock and roll* más elaborado). Curry Malott y Milagros Peña aseguran que el término *punk* fue popularizado por la crítica estadounidense para referirse a las bandas de *rock and roll* que sonaban sucias y simples. En este caso, el principal motor del *punk* no era “alcanzar el talento y el profesionalismo en la música sino transmitir un sentimiento de rabia y frustración y hacerlo rápido” (García, 2013, p. 7). Este origen de cuestionamiento a la institucionalidad musical deja ver que el *punk* es una manifestación política de jóvenes que rechazan la hegemonía e institucionalidad mediante una *AntiEstética* libre e irreverente. Además, abogaba por una ética de autogestión, que se hizo famosa mediante la frase “hazlo tú mismo” (*Do it yourself*). La explosión del *punk rock*, primero considerado estilo musical, fue manifestada por sectores juveniles con bandas musicales, principalmente provenientes de Inglaterra y Estados Unidos. Así, Sex Pistols, The Clash, The Dammed, Los Ramones, Talking Heads, por mencionar algunos ejemplos, se convirtieron en íconos de aquella generación juvenil que buscaba mostrar las injusticias

¹¹ En 1993, Kim Gordon, vocalista y bajista de la banda, originaria de Nueva York, Sonic Youth, en uno de sus conciertos portó una playera que enunciaba “las chicas inventaron el *punk rock*, no Inglaterra”, haciendo alusión a las *Riot Grrrl*, mujeres feministas *punks*, como un movimiento de reivindicación de la posición de las mujeres en la escena *punk*.

del capitalismo, la fuerza de la autogestión y una crítica a la hegemonía cultural que servía como un impulso a diferencias jerárquicas de poder. Los *punks* se mostraron como la “basura” de una sociedad capitalista, se acuerpaban en las calles, eran feos e incómodos ante la sociedad adultocéntrica (Valenzuela, 1999).¹²

“Las mujeres inventaron el *punk rock*, no Inglaterra” es una frase provocadora e irónica. Fue utilizada en la década de los noventa por Kim Gordon, bajista de la banda originaria de Nueva York, Sonic Youth. En su libro *La chica del grupo* (2015) narra que en 1993 utilizó esa agresiva declaración para incitar a transformar el rol femenino en el *punk*. En el texto, Gordon afirma que las mujeres en el *punk*, cuando asumen una postura feminista, y *Riot Grrrl* son el componente anarquista frente a los convencionalismos masculinos, por su presencia en los escenarios a pesar de la dominación de prácticas por/de principalmente hombres. De ahí que uno de sus referentes fuera Kathleen Hanna, de las principales propulsoras del movimiento *Riot Grrrl*.¹³ Las expresiones artísticas y políticas de las *Riot Grrrl* estuvieron asociadas principalmente a hacer fanzines,¹⁴ organizar tocadas,¹⁵ donde las bandas protagonistas fueran integradas por mujeres, con el fin de cuestionar los sellos discográficos, los festivales, las canciones de las bandas de varones que tenían un corte sexista, y hacer evidentes los abusos que experimentaban.

¹² El *punk* como expresión de una generación de jóvenes ha sido considerado desde las ciencias sociales y culturales como una subcultura (Hebdige, 1979), como una cultura juvenil (Urteaga, 1998; Feixa, 1999), pues quienes se adscribían como *punks* producían formas de vestimenta y actitudes, usaban las calles irrumpiendo en las sociedades tradicionales de distintos contextos (espacio/temporales) del mundo. En 1979, desde el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, Dick Hebdige, en un contexto de postguerra, efectuó investigaciones en relación con la clase y las manifestaciones juveniles en Inglaterra. Las cuestiones que enmarcaron sus estudios eran la relación entre las prácticas consideradas “rebeldes” de jóvenes de diversas razas (principalmente afrocaribeños y “blancos”) y clases sociales. Las manifestaciones de los *punks* no pasaron desapercibidas en este estudio. Mucho se habló de los jóvenes en el *punk*, y aunque las mujeres estaban presentes fueron poco visibilizadas por los estudios realizados. Más aún, en los escenarios eran tratadas de manera secundaria y escasamente se reconocía su aportación a esta cultura juvenil.

¹³ Kathleen Hanna es música, activista y escritora. En la década de los noventa fue líder de la banda estadounidense Bikini Kill; y, a finales de la misma década, de la banda Le Tigre. Fue la propulsora del movimiento *Riot Grrrl*, el cual manifestaba desde una postura abiertamente feminista una crítica al *punk*, por su carácter masculino. Este movimiento fue el legado de otras bandas de rock lideradas por mujeres de las décadas de 1970 y 1980, tales como Patti Smith, The Runaways o The Slits, Mecca Normal, las que, aunque no necesariamente se habían organizado de manera colectiva, ya abordaban temas feministas e interpelaban su posición subordinada como mujeres en la escena musical rockera.

¹⁴ Fanzines son publicaciones elaboradas de manera autogestiva y con el fin de tratar temas acordes con las necesidades de quienes integran organizaciones políticas para denunciar alguna problemática social. Como recomendación de un texto sobre la creación de fanzines feministas, véase Rocha, 2016.

¹⁵ Conciertos no masivos y organizados de forma autogestiva en cocheras de casas, bares y otros lugares, de manera independiente.

¿Por qué es necesario recordar el movimiento *Riot Grrrl* en un texto que se inscribe en la Ciudad de México? Dos son los motivos: el primero es que la colectiva Histeria Femenina retoma y resignifica de manera contextual dicho movimiento para comprender su propio proceso de “hacer colectiva”, pues compartir sus experiencias y construir objetivos políticos en el *punk rock* de la ciudad les da pauta para autodenominarse como feministas. El segundo motivo está relacionado con la necesidad de visibilizar una historia en México en la que las mujeres, desde el *punk* y un posicionamiento político feminista, muestran y demuestran luchas para transformar los espacios de *punk* haciéndose ver y subvirtiendo su posición de subordinación en la escena. Definitivamente, el *Riot Grrrl* desde el que se identifican las *punk rockeras* en México no es el mismo que el de Estados Unidos, pero genera una representación que es resignificada y adaptada a las necesidades de las chicas mexicanas como *AntiEstéticas punk* ancladas en un posicionamiento político consciente de su condición de género.

El feminismo se asomó en los conversatorios que comencé a organizar en la Ciudad de México como un debate constante, sobre todo frente a la necesidad de adscribirse o no como feministas, así como la relación con su creación musical desde el *punk rock*. De ahí que el movimiento *Riot* se convirtiera en un referente importante, pero con una significación cargada de sus necesidades y contextos en la ciudad y el país. El *punk* y el feminismo son incómodos y molestos para las instituciones normativas, como la familia, el estado, la escuela y la religión; sus orígenes están entre las décadas de los sesenta y setenta, en Estados Unidos y Europa; y ambos están íntimamente vinculados con un sentido crítico de los sistemas hegemónicos, dominantes y autoritarios. No pretendo equiparar el *punk* con el feminismo, ni viceversa, tengo claro que ambas expresiones políticas tienen historicidades diferenciadas, aunque con algunas coincidencias contextuales. Más bien, lo que me interesa poner a discusión es qué sucede cuando una manifestación, protagonizada por mujeres jóvenes, es *punk* y feminista.

En México el *punk rock* llegó en la década de los ochenta, pero antes de ello, desde las dos décadas anteriores, las y los jóvenes de la Ciudad de México habían adoptado el *rock and roll*.¹⁶ En 1985, las CHAPS eran mujeres jóvenes que, por un lado, interpelaban las relaciones de socialidad entre los *punks* (hombres) y, por otro lado, transgredían las normas de género, pues constantemente hablaban en contra de los roles tradicionales de ser mujer,

¹⁶ El clima político del país era áspero para las personas jóvenes que se adscribían e identificaban como rockeros, pues el gobierno de México desde 1968 había criminalizado a las y los jóvenes como delincuentes y un “peligro” que tenía que ser domesticado. Su expresión máxima fue la famosa “matanza de Tlatelolco”, ocurrida el 2 de octubre de 1968, cuando el presidente Gustavo Díaz Ordaz tendió una trampa a estudiantes que se manifestaban y se encontraban en huelga exigiendo derechos en la Plaza de las Tres Culturas y el ejército mexicano los asesinó. Este evento dejó en el país estereotipos contra los jóvenes (las ironías del sistema) y cualquier expresión juvenil que se saliera de las normas institucionales era reprimida y criminalizada.

que principalmente las situaban como jóvenes que debían cumplir con ser hijas casaderas, novias posibles y futuras madres (Cornejo y Urteaga, 1998). Sus espacios de acción musical eran los mismos que los de los hombres; se defendían de los ataques de violencia que podían recibir por parte de los varones *punk*.

Magos Punk y Zappa Punk cuentan sobre esto: “en las tocadas de Virginitad Sacudida, los compas, nuestros amigos, ya borrachos siempre se querían ‘pasar de lanza’, nos querían tocar los pechos, daban por hecho que por estar ahí íbamos a querer tener sexo con todos. Cuando alguno se pasaba de lanza, lo golpeábamos entre todas, nos defendíamos entre todas” (2019).¹⁷

De alguna manera, estas mujeres antecedieron el trabajo de la Colectiva Histeria Femenina, de quienes hablaré un poco más en el siguiente apartado. Las histéricas, *el punk* y los feminismos se(nos) juntan(mos).

Cuando conocí a Las Navajas, en 2013, tuvimos largas pláticas informales, fui a verlas tocar para conocerlas más; en aquel entonces, Jenny Pack, mejor conocida como la “China”, bajista de la banda, me dijo: “a ver *mana* (hermana), si quieres saber qué onda con nosotras, te tienes que venir al *afterparty*”. La conversación de esa noche fue alrededor de la escena de mujeres, Dementia Sinner, la vocalista y guitarrista de la banda, me aseguró que lo que ellas hacían no era feminista, que no creían en ello, “es más, deberíamos inventar otro término para la lucha de las mujeres”. Aquél fue un primer debate sobre el posicionamiento político y su enunciación. Entre 2013 y 2014 estuve siguiendo el trabajo de los festivales Histeria Femenina, de las bandas que participaban y quiénes asistían a apoyar estos eventos, organizados principalmente por Las Navajas, pero también participaban otras bandas de chicas como las Bloody Benders, Las Vinylators, AntiZocial y Blessed Noise, entre otras.¹⁸ Bandas, en su mayoría, integradas por mujeres.

¹⁷ La frase “pasarse de lanza” se refiere a que intentaban faltarles al respeto, tener actos groseros e incluso violentos hacia su cuerpo. El 8 de marzo de 2019 organicé un conversatorio sobre feminismo y mujeres en el rock. La Zappa y Magos Punk participaron para hablar de su experiencia en las CHAPS, que desde finales de la década de los noventa se autonombra Mujeres Rebeldes. Ambas hicieron una remembranza de sus veinticinco años de lucha como colectivas en el movimiento *punk* de la CDMX. El conversatorio fue en el Multiforo Cultural Alicia. También estaban integrantes de la colectiva Histeria Femenina. Es importante mencionar que las CHAPS, ahora llamadas Colectiva Mujeres Rebeldes, no se enuncian como feministas en sus inicios, aunque ahora simpatizan y a veces lo hacen. He participado con ellas en algunas reuniones en 2019; siempre me he enunciado como feminista, lo cual ha abierto el debate sobre lo que esto significa. Es interesante cómo parte de su reflexión ha sido para algunas un proceso de reconocimiento hacia los feminismos como espacios plurales, donde ellas hablan de practicar “un feminismo que no es contra los hombres” sino como defensa de su ser humano en un contexto de violencia contra las mujeres tan marcado, como el mexicano.

¹⁸ Resalta que muchas de las bandas adoptan su nombre en inglés. La cercanía con Estados Unidos (a pesar de ser la Ciudad de México) y los procesos de globalización musical pueden ser una explicación. Para más informes de los festivales mencionados véase <<https://www.facebook.com/colectivahisteriafemenina>>, consultado el 15 de mayo de 2020.

Las históricas reconocían un machismo en el *punk* que consignaba a las mujeres en la escena de manera diferenciada que a los varones, pero a pesar de actuar de manera colectiva para las acciones del festival no se nombraban como tal. Entre 2015 y 2016, a pesar de haber terminado la estancia postdoctoral donde me había comprometido a hacer la investigación sobre la experiencia de las mujeres en la escena rockera y *punk* rockera, seguí trabajando con las bandas de chicas que habían integrado a las históricas; mi cercanía en las tocaditas que organizaban, así como las entrevistas que me habían facilitado, permitió que comenzáramos a trabajar en conjunto. En 2016, sobre todo en la organización del evento del 8 de marzo que año con año sucede en el Multiforo Cultural Alicia, obviamente no con el fin de festejar el ser mujer, sino con el de usar el espacio y este día para recordar la lucha de las mujeres en la escena *punk* y rockera de la ciudad, comenzamos, sobre todo, a tener una serie de conversatorios, en los que los diálogos que veníamos teniendo en los *afterparties*, entrevistas y pláticas informales, se volvieron serios en cuanto a la reflexión y por compartir saberes desde la experiencia. He moderado los conversatorios, y los temas han girado en torno a la significación del cuerpo femenino en la escena: ser mujer joven en el *punk* rock; mamás rockeras; violencias machistas en la escena *punk* de esta ciudad, entre otros. Los conversatorios se hicieron fuera de espacios académicos de manera intencional, para quitar el carácter rígido y usar sus espacios de acción artística cotidiana como una forma de activismo e intervención en esos espacios; y con el fin principal de que ellas fueran las protagonistas al hablar sobre su experiencia y compartirla con una audiencia abierta.



Conversatorio sobre juventud en el Multiforo Alicia, 3 de noviembre de 2016.
Foto: Orlando Canseco/
Música Híbrida.

En febrero de 2017 nos reunimos Dementia, de la banda Las Navajas, Paulina, de la banda Kira, Jekka y Champy, de la banda Betty Punk. Después de una larga plática se conformó la Colectiva Histeria Femenina, posicionada como feminista de mujeres en el rock y el *punk*

rock. En esta reunión hablamos del movimiento *Riot Grrrl*, de las CHAPS y de otras colecti-
vidades de mujeres, de los conversatorios y las reflexiones sobre la importancia de posicio-
narnos políticamente y, sobre todo, de la necesidad de seguir impulsando a otras bandas
de mujeres a subirse al escenario y habitar los espacios del rock (un lema del movimiento
Riot que nos apropiamos con el fin de cambiar la escena).

Es necesario mencionar que el posicionamiento feminista de la colectiva no fue casuali-
dad. La violencia contra las mujeres en México, en los espacios públicos y privados, ha sido
imposible de negar. En los conversatorios efectuados desde 2015 hasta 2020 las chicas, al
hablar de sus experiencias como *punks*, lograron identificar que casi siempre eran desca-
lificadas en su ejecución musical por ser mujeres, que sus cuerpos de mujer (identificados
como públicos) constantemente eran violentados por sus mismos “amigos” de la escena.
Los *afterparties* eran espacios donde tomar demasiado alcohol las exponía a abusos de
tipo sexual, principalmente, y además las terminaba culpabilizando por “estar en un espa-
cio no propio para ellas”. De alguna manera, las históricas identificaron en el feminismo un
camino para hacer valer su música, su ser mujer en los espacios de *punk rock* en la ciudad.
Reconocieron violencias que habían sido normalizadas, resaltaron la necesidad urgente de
que el aborto fuera legalizado en todo México, no sólo en la Ciudad de México.¹⁹ Su manera
de posicionarse como feministas fue irónicamente colectivo, pero también individual.



Dementia Sinner,
conversatorio sobre
juventud en el Multiforo
Alicia, 3 de noviembre
de 2016.
Foto: Orlando Canseco/
Música Híbrida.

¹⁹ En la Ciudad de México, el aborto ha sido legal desde 2007, pero no de la misma forma en el resto del país. De igual manera, he de mencionar que en el caso de esta colectiva no se habló del movimiento de la Marea Verde, principalmente porque en el tiempo en que la colectiva existía este movimiento no se había popularizado, pero sí de la legalización del aborto. Todas estaban de acuerdo con la necesidad de legalizarlo y del derecho a decidir sobre sus cuerpos.

En la colectiva operamos colaborativamente con varias bandas que iniciaron el proyecto. Los acuerdos y puntos mencionados en el manifiesto que se hizo en un principio se quedaron en la idealización del trabajo en colectiva, los desacuerdos aparecieron entre las bandas y entre las integrantes: los más difíciles casi siempre en relación con las reacciones frente a violencias machistas, abusos y/o acosos efectuados por parte de “amigos” de las bandas, pero también con el constante intento de no generar competencia entre ellas. Los casos de violencia que se expusieron en aquellos momentos, tanto en los conversatorios como los que se presentan de manera general en la escena *punk rock*, nos recordaron que el patriarcado atraviesa la escena con formas sigilosas, silenciadas por los mismos hombres, eso también nos recordó con fuerza que el machismo persiste en el *punk rock* y en los espacios que habíamos considerado medianamente seguros y, por eso, nosotras estábamos ahí, pero nos interpelaba, así como nos tensionaba como colectiva.

Inconclusión: tensiones en el trabajo colectivo entre mujeres... “¡Amiga, date cuenta!”



Colectiva Histeria Femenina termina ciclo en el Alicia, 11 de marzo de 2017. }
Foto: Orlando Canseco/Música Híbrida. }

En 2018, la colectiva comenzó a dispersarse. Muchas seguimos siendo amigas, pero en el proceso de crear juntas surgieron contradicciones, jerarquías y formas de organización que causaron otras coyunturas; por ejemplo, la insistente forma de hacer colectividad, pero no dejar de lado las jerarquías y liderazgos que siempre han sido inculcados por el sistema capitalista. Debo resaltar que esto nunca fue declarado explícitamente, pero desde mi percepción puedo asegurar que siempre estuvo detrás de la dispersión del trabajo conjunto y de las trampas del patriarcado. Seguimos nuestro trabajo, pero ya no como colectiva, aunque algunas conexiones nos mantuvieron juntas, por el *punk*, por la amistad construida, y por nuestras propias luchas y aprendizajes aún en proceso. Con la frase “¡Amiga, date cuenta!” hago alusión a reflexionar en las tensiones del trabajo y en el estar juntas en colectivas, y al constante olvido de construir objetivos políticos basados en la amistad. Retomo los apuntes de Edda Gaviola que, inspirada en su relación de amiga con Margarita Pisano, nos habla de la necesidad —en los feminismos— de repensar la amistad, principalmente dejando de lado las envidias entre mujeres: “mantener presente que es necesario trabajarlas, desmenuzarlas y estar atentas, para que no vuelvan a aparecer como parte del mandato histórico de la enemistad entre mujeres y la misoginia internalizada” (Gaviola, 2018, p. 10).

La colectiva Histeria Femenina se formó con el impulso para romper con la tan común representación de que entre mujeres nos destruimos. La colectiva fue inspirada por el afán de crear un espacio para mujeres en la música, en el *punk rock*, que permitiera demostrar que nos apoyamos entre nosotras, que podemos establecer que más que exhibir cuerpos de mujeres hacemos del cuerpo música con creatividad y aportes significativos al *punk rock*.

Habitar los espacios que conforman el escenario en ese proceso de *hacer territorios*, de juntarnos para compartir nuestras experiencias y de hacer música, provocó que la amistad se asomara al tener en común música y vivencias como mujeres jóvenes *punks*. De ahí que invito a reflexionar sobre la afectividad entre mujeres para construir otros mundos posibles, en todos nuestros espacios de acción. La amistad a la que invito surge desde el pensamiento que nos provoca una realidad que se transforma y el reconocimiento de un patriarcado que se manifiesta con múltiples actos disfrazados de “ignorancia”. La experiencia de este trabajo con las históricas me revienta con un sonido en este escrito: el sonido que nos salva, el que permite después de la tensión buscar la calma. Los aprendizajes que se quedan cuando las mujeres, el feminismo y el *punk* se juntan. Y entre tanto también reconocer nuestras tensiones y las deudas políticas que nos quedan y los retos que siguen.



} Kira, evento "Sororidad: te queremos, Leticia Servín", 11 de mayo de 2018. Foto: Orlando Canseco/Música Híbrida.

La colectiva Histeria Femenina se presenta como una inspiración, pero también como una excusa para examinar las ausencias, las coyunturas, las tensiones que nos permitan avanzar en los feminismos en el *punk* de la Ciudad de México. Es un pretexto para recordar que los feminismos existen y resisten bajo las necesidades contextuales que muchas mujeres asumen y otras no. La amistad como política nos salva, y también nos permite reconocernos. Nos sabemos con urgencia de seguir luchando y actuando desde nuestras trincheras, con nuestros encuentros y también con nuestros desencuentros, pero sobre todo nos queda el reto de enfrentar y no repetir las recetas del patriarcado. Estoy segura de que desde el *punk*, con todas sus contradicciones y su masculinidad dominante, las mujeres encontramos un camino para reevaluarlos y así transformar el escenario mismo y a nosotras mismas. El *punk*, a pesar de todo, nos permite seguir siendo irreverentes, seguir cuestionando un "destino" inexistente. Por ello, "¡Amiga, date cuenta!" es una frase que busca persuadir, pero también invitar a la conciencia feminista *punk* que una *AntiEstética* nos obliga a cavilar en otras formas de sentir.~

Referencias

- Barkty, Sandra (1990), *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Opression*, Nueva York, Routledge.
- Cornejo, Inés y Maritza Urteaga (1998), “México: movimiento *punk* e identidad femenina”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 62, junio, pp. 17-36.
- De Lauretis, Teresa (1996), “La tecnología del género”, *Mora*, núm. 2, <<http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>>.
- Estrada, Tere (2000), *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas 1956-2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud (Imjuve).
- Feixa, Carles (1999), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud-Secretaría de Educación Pública (SEP).
- García, Nagore (2013), “Des(armando) la escena. Narrativas de género y *punk*”, tesis de Master Oficial de Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de Mujeres y Género-Universidad Autónoma de Madrid.
- Gaviola, Edda (2018), “Apuntes sobre la amistad política entre mujeres”, en Edda Gaviola y Claudia Korol, *A nuestras amigas. Sobre la amistad política entre mujeres*, Buenos Aires, Pensaré Cartoneras, pp. 5-30, <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/a_nuestras_amigas/12>, consultado el 29 de junio.
- Gordon, Kim (2015), *La chica del grupo*, México, Contra.
- Grosfoguel, Ramón (2013), “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI”, *Tabula Rasa*, núm. 19, pp. 31-56.
- Hebdige, Dick (1979), *Subcultura, el significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- López, María Teresa (2010), *Alicia en el espejo. Historias del Multiforo Cultural Alicia*, México, Ediciones Alicia.
- Reguillo, Rossana (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma.
- Rico, Ricardo (2012), *Buscando el rock mexicano*, documental, <<https://youtu.be/eEsZua3oLbI>>, consultado el 16 de mayo de 2020.
- Rivera, Ángela y Victoria López (2018), “Territorios posibles para nosotras”, en Lucía Raphael y Antonio Gómez (eds.), *Diálogos diversos para mundos posibles*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas (IIJ)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 53-67.
- Rocha, Luiza (2016), “La higuera. Cuerpa, disidencia lesbofeminista y descolonización”, en Mónica Cejas (coord.), *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X)/Itaca, pp. 167-188.
- Urteaga, Maritza (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, Causa Joven.

- Urteaga, Maritza (1996), “Punks: la virginidad sacudida”, *Estudios Sociológicos*, vol. 14, núm. 40, pp. 50-65.
- Urteaga, Maritza y Carles Feixa (2005), “De jóvenes, músicas y las dificultades de integrarse”, en Néstor García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I)/Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 265-298.
- Valenzuela, José Manuel (1999), “Caminos del mal: avatares del rock tijuanaense. Introducción”, en José Manuel Valenzuela y Gloria González (comps.), *Oye cómo va, recuento del rock tijuanaense*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Centro Cultural Tijuana/Instituto Mexicano de la Juventud (Imjuve), pp. 21-33.
- Viera, Merarit (2015), *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*, México/Tijuana, Seminario de Investigación en Juventud-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/Abismos.

Primer Encuentro de Mujeres Músicos¹ en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido

Mercedes Payán²

Para comprender el caso de las Mujeres del Viento Florido y su Primer Encuentro de Mujeres Músicos en la Sierra Mixe de Oaxaca como un espacio de educación musical gestionado entre las mujeres del colectivo es necesario tejer las relaciones entre los procesos de incorporación de las mujeres mixes al sistema normativo interno, la lógica de su organización comunal, su participación política a través de la música y las dinámicas de la educación musical en las escoletas de las bandas filarmónicas de estos pueblos, pues son estos elementos los que dan forma a sus prácticas políticas, educativas y musicales.

Las comunidades de la región mixe se han destacado desde hace algunas décadas por incluir a las mujeres dentro del sistema de cargos o sistema normativo interno, principal organismo que regula la vida comunitaria de estos pueblos. Si bien no en toda la región se les ha permitido el acceso a aquellos cargos a los que les corresponde mayor jerarquía —pues “el gobierno mixe es una estructura de participación fundamentalmente masculina, [en la que] la colaboración de las mujeres ha ido creciendo muy lentamente ocupando cargos menores como en comités, comisiones, madrinas, topiles y, con muy poca frecuencia, auxiliares” (Valdivia, 2010, p. 299)—, sí han sido aceptadas en ámbitos de gran relevancia

¹ Aunque las mujeres se han identificado como “músicos”, pues aún sigue muy presente el modelo masculino para nombrar la profesión en los ámbitos locales y nacionales, en el resto del texto me referiré a ellas como mujeres músicas. Siguiendo a Guadarrama (2019), rescato la reflexión sobre la necesidad de traer al terreno de lo musical el fenómeno de la inclusión del género de quienes se dedican a distintas profesiones y oficios en otros ámbitos.

² Música y etnomusicóloga, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Correo-e: alejandra.payan@gmail.com



Localización de la región mixe en Oaxaca con sus subregiones y municipios. }
 Fuente: María Teresa Valdivia, 2010. }

comunitaria como el musical. Este fenómeno ha ocurrido con notoriedad en los municipios de San Pedro y San Pablo Ayutla Mixe, así como en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, lugar en el que se fundó en 2006 la Banda Regional Femenil Mujeres del Viento Florido.

Se han documentado distintas formas de agencia mediante las cuales las mujeres han logrado ocupar roles fundamentales dentro del sistema de autogobierno de sus pueblos. Participan a través de su papel de esposas asumiendo la corresponsabilidad del cargo al que su marido es convocado; sustituyen a sus esposos cuando éstos no pueden ejercer el cargo que les han asignado, ya sea por enfermedad, migración o en los casos en los que ellos se niegan a asumir su deber comunitario; y las mujeres que son madres solteras, viudas o esposas de migrantes han logrado ser consideradas “cabezas de la unidad doméstica [por lo que su participación en la arena política es imprescindible dado que] ellas se hacen cargo del manejo de la economía doméstica” (Valdivia, 2010, p. 347). De esta manera, garantizan su adherencia a la comunidad y logran ganar derechos comunitarios como la propiedad sobre la tierra, aunque después no tengan acceso a escalar en la jerarquía (Valdivia, 2010).

La cuestión sobre la participación de las mujeres en el interior de las bandas filarmónicas es un asunto que importa en el contexto de lo anteriormente expuesto, pues las bandas son instituciones que forman parte del sistema de cargos, en las que quienes se dedican a la música ocupan distintos lugares en la jerarquía según la organización de cada pueblo. Independientemente del lugar que les asigne cada comunidad, estos personajes son imprescindibles en la estructura del sistema político-religioso y su presencia es fundamental para el funcionamiento correcto de los ámbitos festivos (esquema en la página 106).

Un concepto central para hablar de las dinámicas en que se enmarcan las actividades de las bandas filarmónicas es la *comunalidad*. Este término se ha construido para explicar las formas de socialidad dentro de las cuales se han agrupado los pueblos que comparten un proyecto civilizatorio comunal en oposición al proyecto civilizatorio moderno-capitalista, que tiene un cariz colonial. La categoría ha emanado de los intelectuales orgánicos Floriberto Díaz (2004), mixe de Santa María Tlahuitoltepec, y Jaime Martínez (2003), zapoteco de Guelatao, quienes han abierto la conversación en torno a la lógica organizativa de sus pueblos. Sus formas de producción y reproducción de la vida son vistas como un modo de resistir el estado colonial y las políticas extractivas que el Estado mexicano sostiene sobre estas comunidades, conformando redes y procedimientos de interacción de manera local y regional. Asimismo, la propuesta del proyecto comunal está basada en la autodeterminación y el autogobierno, y descansa sobre el sistema normativo interno, o sistema de cargos, como la estructura y manera de organizar el trabajo colectivo.

La comunalidad en su potencia de epistemología del sur (Aquino, 2013), también considera que la ontología y la epistemología de las comunidades indígenas son los rasgos que dotan de agencia a estos pueblos sobre la toma de decisiones y el rumbo que seguirán sus integrantes. Para estos pueblos, la fuerza de trabajo y el trabajo mismo no se consideran mercancías, sino que son la suma de los esfuerzos de los integrantes de una comunidad para reproducir la vida y la búsqueda del bien común. Especialmente si se trata de mantener un contrapeso a la lógica colonial y a la resistencia de los pueblos indígenas, y los conocimientos y saberes que esto requiere se *performan* continuamente en el día a día.

La Banda Regional Femenil Mujeres del Viento Florido forma parte de este contexto sociopolítico comunal y sus integrantes han crecido en este tipo de sociedades, participando activamente de ellas y compartiendo el establecimiento de las redes de intercambio y reciprocidad en las que las bandas filarmónicas están implicadas. Estas redes demandan prácticas y saberes como el *tequio*,³ la correspondencia o ayuda comunal y la de la fiesta o el goce comunal (Díaz, 2004). En el ámbito general de la música y en el particular de las bandas filarmónicas, el *tequio* consiste en tocar en los eventos tanto de lo humano como de lo divino en los que es solicitada la música en vivo; cumplen este servicio dentro del pueblo de origen y fuera de él, en aquellos pueblos vecinos con quienes se haya establecido una red de correspondencia o ayuda recíproca, haciendo un circuito de “préstamo” de bandas. En este sentido, las bandas filarmónicas también son protagonistas dentro del sistema de intercambio del trabajo, cuyos integrantes ponen a disposición su trabajo musical para el bien común. Las bandas filarmónicas ocupan un papel protagónico en el ámbito festivo, pues como se dice: “no hay fiesta sin música”, y la principal agrupación que interpreta los repertorios locales es la banda filarmónica, al grado de que en cada pueblo es necesario contar con un ensamble que cumpla esa tarea.

Respecto a los conocimientos y saberes que componen el universo del pensamiento comunal encontramos los de las prácticas musicales. La escoleta es la institución de educación musical más extendida entre los pueblos serranos de Oaxaca y se erige como un espacio donde se llevan a cabo la labor de enseñanza-aprendizaje musical para el servicio comunitario y la participación festiva a través de la agrupación de la banda filarmónica. Su singularidad radica en que no sólo es un proyecto pedagógico-musical, sino que pone en marcha el complejo sistema de pensamiento y prácticas comunales en lo cotidiano (Payán, 2017).

³ Palabra en náhuatl que denomina el trabajo “gratuito” o, mejor dicho, no remunerado que los miembros de una sociedad con proyecto civilizatorio comunal deben prestar para garantizar su membresía en la comunidad.

Este modelo de aprendizaje basado en el ámbito comunal y en la dimensión de lo festivo (Gonnet, 2015) supera, en varios aspectos, las fronteras del modelo académico y colonial de la educación musical que podemos encontrar en otras instituciones de formación musical en México. En primer lugar, la instrucción musical recibida en la escuela es gratuita, en el sentido de que no se cobra cuota alguna por impartir clases de música; sin embargo, está sujeta a las lógicas del intercambio establecidas en estos pueblos, pues implica el trabajo no remunerado del *tequio* a través de la participación dentro de la banda en consonancia con el proyecto civilizatorio comunal. En segundo lugar, forma parte de las dinámicas de aprendizaje colaborativo y grupal, además del fomento a la participación en el ámbito festivo, por encima de la competencia entre pares (Chávez y Payán, 2019). De este modo podemos decir que enfrentan a una formación “otra” y que son parte de la resistencia a la hegemonía del modelo conservatorio de la educación musical, así como representan una alternativa a sus estrategias, herramientas, valores y conceptos. Aunque no son inmunes a su influencia, están en diálogo y en resistencia frente a la “lógica colonial en tres aspectos fundamentales: el poder, el conocer y el ser (Castro-Gómez, 2007) como seres humanos y músicas” (Chávez y Payán, 2019).

**Primer Encuentro de Mujeres Músicas en la Sierra Mixe de Oaxaca:
taller sobre oportunidades educativas y experiencia
de investigación-acción colaborativa**

Mi participación dentro del Primer Encuentro de Mujeres Músicas en la Sierra Mixe de Oaxaca se debió a la invitación de la doctora Xóchitl Chávez (Universidad de California, Riverside), quien luego de distintos intercambios y comunicaciones me pidió que la acompañara al trabajo colaborativo que iba a comenzar con las Mujeres del Viento Florido. Ella fue convocada por la directora de la banda, la maestra Leticia Gallardo Martínez, quien había detectado algunas necesidades entre las integrantes de la banda y deseaba crear un espacio para compartir inquietudes y fortalecer algunos ámbitos de la formación musical de las mujeres con las que daba continuidad al proyecto de la banda.

Así, mi colaboración atendió una de las sugerencias de la directora Leticia Gallardo: hablar sobre las opciones de estudios profesionales sobre música en la región. Mi trabajo dentro de una institución de formación media superior y superior en música,⁴

⁴ Me refiero al Centro Cultural Ollin Yoliztli, de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, próximo a transformarse en Universidad de las Artes, los Saberes y las Culturas Populares.

así como mi experiencia como estudiante de música profesional y de postgrado⁵ fueron los puntos de partida para la charla que compartí con las Mujeres del Viento Florido. Ahora bien, aunque yo ya había tenido contacto con la región y tenía conocimiento de sus formas organizativas, condiciones económicas, de transporte y tecnológicas, en una primera instancia no pude aprehender totalmente el panorama de las necesidades del contexto en el que ellas se encuentran actualmente. Esto en el sentido de que el contenido de la plática se enfocó a mencionarles las distintas escuelas en las que podían realizar estudios musicales profesionales en el estado de Oaxaca e incluyó los estados de Veracruz y la Ciudad de México, adonde, por su proximidad con la región, la mayoría de músicos y músicas de la entidad oaxaqueña que desean estudiar música a nivel licenciatura migran para conseguir dicho objetivo.

Durante mi exposición hablé con ellas de las distintas carreras que podían elegir (instrumentista, canto, dirección coral, educación musical, etnomusicología, composición, música de rock, música de mariachi, etcétera) y detecté con interés que las que más llamaron su atención fueron las de instrumentista y educación musical. Sobre esto me hicieron algunas preguntas respecto a los procesos de admisión, la posibilidad de obtener becas de manutención para cursar los estudios y los formatos a distancia y semipresenciales. En ese momento me di cuenta de la gran dificultad que representaría para ellas que lograran salir de sus pueblos de origen a estudiar. Algunas comentaron que sus condiciones económicas no les permitían la migración, que su familia tampoco las apoyaría y otras más que, siendo el sostén de la reproducción doméstica de sus casas, les era imposible dejar sus responsabilidades para migrar.

Las transformaciones en lo que toca a mi perspectiva y a la colaboración que hemos sostenido a partir de ese primer encuentro me han permitido ajustar el análisis sobre la función de éste, así como han modificado nuestras formas de trabajar en conjunto, detonando diálogos sobre lo necesario de dar continuidad al encuentro y de su extensión a otros momentos y lugares para seguir propiciando su formación continua colectiva.

Parto de las necesidades expresadas en el encuentro para analizar la función del evento como un dispositivo y oportunidad para la educación entre mujeres, la colaboración colectiva y la formación continua en el ámbito musical. Esta educación ha implicado el trabajo solidario para aportar los conocimientos y saberes que cada una de las maestras ha desarrollado en sus procesos de especialización, la colaboración colectiva para compartirlos entre todas y la extensión de las funciones que han tenido en el marco de las bandas filarmónicas. Esta extensión se refiere a superar el rol de intérpretes, al que hasta muy recientemente

⁵ Mi formación consistió en cursar la licenciatura en Educación Musical en la Universidad Veracruzana, la licenciatura en Música como intérprete de flauta transversa y la maestría en Música en el área de Etnomusicología.

han estado confinadas, para comenzar a tomar otros espacios como el de la composición, la dirección y la enseñanza tanto dentro del colectivo Mujeres del Viento Florido como en el interior de sus propios pueblos, como maestras de lenguaje musical y de instrumento en las escoletas comunitarias. Esta última dimensión de acción es de gran importancia, puesto que representa no sólo un lugar desde el cual participan activamente en sus comunidades, sino que es un espacio de trabajo remunerado y de movilidad social y política, que genera una suerte de transformación en el trabajo de reproducción como es la interpretación musical, para pasar a un trabajo de producción a través de la creación musical y la dirección de la banda filarmónica.



Registro del Primer Encuentro de Mujeres Músicas en Santa María Tlahuitoltepec Mixe. }
Foto: Mercedes Payán. }

Así se han hecho presentes las estrategias educativas entre mujeres, dentro del colectivo y a través del encuentro y sus posibles ediciones futuras. Mediante la reflexión en cuanto a la genealogía de las mujeres en las bandas filarmónicas de la región, se puso sobre la mesa el debate de su inclusión en el ensamble y los márgenes de su participación. Esto ha detonado la revisión de su papel en general en la comunidad y también en el ámbito particular de lo doméstico, así como los límites que ambos espacios de actuación le han puesto a su rol como músicas. Esto porque sólo recientemente se les ha aceptado plenamente como

instrumentistas, y los roles de directora, compositora y maestra de música no solamente están en proceso de consolidación, sino que no están exentos de tensiones con sus pares hombres.

Esta construcción de redes de trabajo y aprendizaje, a través de su capacidad organizativa desde la Banda Regional Femenil Mujeres del Viento Florido, puede apreciarse en dos dimensiones: 1) como una semilla para establecer una pedagogía de lo femenino en las bandas filarmónicas; y 2) como la construcción de un sujeto colectivo que, a través de la revisión de su historicidad y genealogía, reflexiona sobre las mujeres que se han abierto espacio en el campo de la participación pública a través de la actividad musical, que ocupa un lugar político dentro de la estructura del sistema normativo interno o sistema de cargos. Ambas dimensiones se pueden condensar en la conciencia histórica y política de estas mujeres, de manera que puedan guardar la huella de largo aliento de sus acciones, así como las de sus antecesoras, para no volver a partir desde el punto de inicio, sino valorar lo que hasta ahora han conseguido.

El elemento fundacional que encuentro en la pedagogía entre mujeres músicas es, primeramente, que ellas han formado un espacio de aprendizaje y desarrollo musical construido desde la formación, la integración y el sostenimiento de la banda. Los ejes desde los que percibo que se desarrollan sus experiencias son los de la producción, la composición, la dirección, la educación y la ejecución, así como la visibilización de su acción musical como acción de participación en el ensamble, pero también en el ámbito de la participación pública.

Algunos de los procesos que echan a andar se sustentan en el “aprender haciendo”, la enseñanza-aprendizaje entre pares, la socialización de las experiencias de las mujeres, el desarrollo de una estética desde el punto de vista femenino en el equipamiento instrumental de la banda de viento, la horizontalización de la dirección musical, el laboratorio para experimentar la composición y además la consolidación de un espacio y un medio desde el cual se toca su música. Finalmente, se han involucrado en la tarea de gestionar su aparición en distintos foros, eventos y espacios virtuales para tener mayor visibilidad e intercambios con algunos pueblos. Frutos de todos estos procesos son la grabación de un primer disco (2013) y luego un compacto doble (2019), donde seleccionaron piezas de hombres compositores y mujeres compositoras de su región. Este último como un registro y una oportunidad para la difusión del trabajo de composición de las maestras que no es tocado fuera del ámbito de la banda Mujeres del Viento Florido.

los textos académicos en los que he trabajado sobre este tema, puesto que la construcción de conocimiento entre las Mujeres del Viento Florido, el registro de estas acciones y la contribución con investigadoras como la doctora Xóchitl y yo misma deben estar abiertas a la autocritica y a la construcción y reconstrucción de los puentes que —con una *intención sincera de colaboración* (Chávez, texto en proceso)— hemos edificado hasta la fecha.

Compartir espacios como el encuentro, donde las voces que se entretejen son la base de nuestro trabajo, y trascender las fronteras del propio evento a otros lugares en los que esas voces sean escuchadas en toda su complejidad, como foros, congresos y otros espacios académicos y de producción de conocimiento sobre mujeres, educación y música, es fundamental para que su parte de la historia también se haga audible.~

Referencias

- Aquino, Alejandra (2013), “La comunalidad como epistemología del Sur. Aportes y retos”, *Cuadernos del Sur. Revista de Ciencias Sociales*, año 18, núm. 34, pp. 9-20.
- Castro-Gómez, Santiago (2007), “Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes”, en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre.
- Chávez, Xóchitl y Mercedes Payán (2019), “Mujeres del Viento Florido: *First Transborder Gathering of Indigenous Women Musicians in Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca*”, en Peter Lang (ed.), *Entre el Sur y el Norte: Decolonizing Education through Critical Readings of Chicanx and Latinx Music*, San Antonio, Texas, Mexican American Studies-The University of Texas at San Antonio.
- Díaz, Floriberto (2004), “Comunidad y comunalidad”, *Lecturas del seminario Diálogos en la Acción*, segunda etapa, México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPPI)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Gonnet, Daniel (2015), “Aprendiendo música en el encuentro. La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada”, tesis de maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso)/Universidad Autónoma de Madrid.
- Guadarrama, Rocío (2019), *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (UAM-C).

- Martínez, Jaime (2003), *Comunalidad y desarrollo*, México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPI)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño.
- Payán, Mercedes (2017), “Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulapam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca”, tesis de maestría en Música-Etnomusicología, México, Facultad de Música-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Valdivia, María Teresa (2010), *Pueblos mixes: sistemas jurídicos, competencias y normas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Tocamos como mujeres:

Primer Encuentro de Mujeres indígenas músicos

Xóchitl C. Chávez¹

Las comunidades zapotecas de la Sierra Juárez y mixes de la Sierra Norte de Oaxaca son las más reconocidas por su música y pedagogía al mantener las tradicionales bandas filarmónicas comunitarias, compuestas totalmente por hombres. Durante 150 años de transculturación, algunos compositores mexicanos han incorporado ritmos indígenas a los estilos europeos del *waltz* y marchas, creando un sonido distintivo en cada comunidad.

El Primer Encuentro de Mujeres Músicos del Estado de Oaxaca se celebró en julio de 2018. Este evento, guiado por una *intención sincera de colaboración* (Chávez, 2021) fue la primera colaboración transfronteriza organizada independientemente por mujeres músicos indígenas y académicas-activistas en Oaxaca, México y Los Ángeles, California. Durante tres días, cuarenta mujeres indígenas de diferentes comunidades etnolingüísticas de Oaxaca se reunieron para participar en talleres creados por mujeres músicos para mujeres músicos. A través del proceso creativo de *composición colectiva* (González, 2014), las mujeres escribieron la letra y crearon el arreglo musical para la canción titulada “Mujeres”. Como resultado, esta formación sónica fue la pista que aportó el título para el segundo álbum de Mujeres del Viento Florido. Esta colaboración fue creada para restablecer los vínculos entre las mujeres integrantes de la banda, para que se reconocieran como pares y para crear espacios de identificación entre ellas, pues de esa forma tendrán las herramientas necesarias para darle continuidad a la banda femenil.

En este texto se contemplan las maneras en que mujeres músicos indígenas de Oaxaca y Los Ángeles crean un espacio para mujeres en bandas filarmónicas comunitarias. Aunque la visibilidad de las mujeres en bandas de viento ha aumentado, ellas no reciben un trato igualitario, aun en aquellos casos en que cuentan con educación y adiestramiento formal. En la mayoría de las bandas que entrevisté en California y en Oaxaca, los hombres

¹ Doctora en Antropología Cultural. Profesora de Música en la Universidad de California, Riverside, Estados Unidos. Correo-e: xochitl.chavez@ucr.edu

continúan asumiendo posiciones de liderazgo y expresan perspectivas convencionales sobre los orígenes de las bandas. En contraste, mis investigaciones se enfocan en las experiencias de mujeres para conocer la formación de bandas oaxaqueñas.

Tomando en cuenta la metodología de la investigadora de estudios culturales Sherri Tucker: *engaged listening*, me dediqué a escuchar las experiencias transmitidas por las mujeres músicos a través de expresiones localizadas, vocalizadas y durante las tocadás, momentos en que las mujeres establecen un diálogo en el espacio de *Oaxacalifornia*.

La maestra Leticia Gallardo es la directora y fundadora de la banda filarmónica Mujeres del Viento Florido. Es oriunda de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca y su formación musical comienza desde temprana edad motivada por su padre, quien también fue músico. Con el apoyo de su familia, realiza estudios musicales de clarinete en el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (Cecam)² y posteriormente de violoncelo en la Escuela de Música Vida y Movimiento, del Centro Cultural Ollin Yoliztli, en la Ciudad de México. En 2016 concluye la licenciatura en Artes en el Instituto Multidisciplinario de Especialización en la Ciudad de Oaxaca, demostrando su interés por la formación continua en lo que toca a su educación artística. Cuenta con más de treinta años de experiencia en la música. Realizó también estudios para ser educadora bilingüe de español y mixe en el nivel preescolar y tiene una larga trayectoria en el ámbito de la educación. Es además madre soltera de dos hijos, una mujer y un hombre, quienes siguen sus pasos en la formación musical profesional.

Como directora ha participado en diversos encuentros y diálogos con otros directores de banda, en su totalidad hombres, de distintas partes de la Sierra Norte de Oaxaca. Para discutir en torno al rumbo de las bandas filarmónicas de esa región, así como para sistematizar sus estrategias de enseñanza y aprendizaje en el contexto de los pueblos que conservan un gobierno regido por el proyecto civilizatorio comunal, la maestra Leticia Gallardo funda en 2006 la Banda Filarmónica Femenil Mujeres del Viento Florido, con integrantes oriundas de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, y alcanza reconocimiento municipal en 2009. Poco a poco, esta banda comienza a integrar a mujeres músicos de diversos pueblos de la Sierra Juárez de Oaxaca, de la parte zapoteca, y con ello empieza a convertirse en una banda intercultural y multilingüe. En diciembre de 2013 realiza su primera producción discográfica con las Mujeres del Viento Florido, posicionándolas en el ámbito de los músicos que han dejado registro de su trabajo como agrupación.³

² Para más información consultar el sitio en línea del Cecam: <<http://www.cecama.org.mx>>.

³ Nota dedicada a la banda Mujeres del Viento Florido en el portal de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca: <<http://www.culturasyartes.oaxaca.gob.mx/llegan-desde-tlahuitoltepec-las-mujeres-del-viento-florido>>.



Integrantes de Mujeres del Viento Florido y la doctora Xóchitl C. Chávez. }
Foto: cortesía de la autora, 2018. }

La directora y maestra Leticia Gallardo realizó la convocatoria al Primer Encuentro de Mujeres Músicos en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, para construir un vínculo entre las mujeres músicos y académicas méxicoamericanas Jessica Hernandez (directora) y la doctora Xóchitl C. Chávez, las mujeres músicos indígenas de Oaxaca y la maestra Mercedes Payán desde la Ciudad de México. Una de ellas se ha desarrollado como compositora, una más funge como directora de banda filarmónica, otras son maestras de instrumento y varias se desempeñan como maestras de lenguaje musical y solfeo, además de integrar la banda Mujeres del Viento Florido.

Respecto a las participantes del encuentro, asistieron las alumnas de las distintas maestras mencionadas, originarias de los Valles Centrales, de Santiago Juxtlahuaca, en la Sierra Juárez (en la parte zapoteca), de Santa María Tlahuitoltepec Mixe y de San Pedro y San Pablo Ayutla, ubicados en la Sierra Norte, en la región mixe del estado de Oaxaca. Sus edades van desde los diez hasta los treinta años, y todas forman parte de bandas municipales en sus lugares de origen, además de ser integrantes de Mujeres del Viento Florido.

La directora y maestra Jessica Hernandez nació en el condado de Los Ángeles y creció junto con la primera generación de bandas oaxaqueñas (década de los noventa) del sur de California. A los diez años, Jessica empezó a aprender música en el sistema de educación pública. La maestra Hernandez continuó sus estudios musicales como clarinetista y obtuvo

un título universitario del Departamento de Música de la Universidad de California, Riverside, con especialización en Dirección. Durante sus estudios se convirtió en la directora de la Banda Nueva Dinastía de Zoochila, que debutó en 2004; esta banda tuvo dos propósitos dentro de la comunidad: alejar a los jóvenes de la violencia de las calles y enseñarles la música y la cultura de su pueblo originario en Oaxaca. En los últimos diez años ha viajado a Oaxaca para trabajar y colaborar con directores reconocidos de ese estado.

Hernandez posee tres distinciones importantes, ya que es la primera directora —nacida en Estados Unidos— de una banda oaxaqueña y la más joven en detentar dicho cargo. Además, es la primera directora que obtiene un título universitario en Música (Universidad de California, Riverside, 2010).⁴ La banda frecuentemente es reconocida como el alma del pueblo por uno de sus cofundadores, ya que traen una alegría y energía especial a las celebraciones que asisten. Bajo el liderazgo de la familia Hernández y con apoyo comunitario, la Banda Nueva Dinastía de Zoochila grabó su primer álbum en 2011, titulado *Zoochila vive en mi corazón*, y ha viajado a Santiago Zoochila, Oaxaca en tres ocasiones para participar en los esfuerzos cooperativos de la celebración patronal de la comunidad y tocar junto a otras bandas zapotecas de comunidades cercanas.

A continuación ofreceré una descripción etnográfica sobre cómo surgió este encuentro transfronterizo. En marzo de 2015, una delegación de ocho directores representantes de varias bandas filarmónicas indígenas viajó a Los Ángeles, California, para asistir a una semana de intercambio musical con bandas oaxaqueñas integradas por migrantes de primera y segunda generación. El evento fue coordinado por el consulado mexicano en Los Ángeles y la Organización Regional Oaxaqueña. Una directora indígena (mixe) fue invitada: la maestra Leticia Gallardo Martínez. Entre las músicos y directoras jóvenes presentes estaban las maestras Jessica Hernandez y Yulissa Maqueos, dos jóvenes migrantes de segunda generación (ambas de origen zapoteca).

Recibí invitación como observadora, por mi larga trayectoria de colaboración con la comunidad oaxaqueña en California. Al igual que las tres maestras —Lety, Jessica y Yulissa (esta última originaria de la comunidad de San Andrés Solaga y que también está por conseguir su título universitario en Música en California)—, observé las dinámicas y las jerarquías de género creadas por las entidades coordinadoras. Durante los descansos compartimos nuestras reflexiones sobre el taller. Reconociendo la necesidad de tener un espacio para conversar libremente, invité a las maestras a una cena el tercer día del taller e iniciamos un diálogo entre mujeres sobre la posibilidad de crear redes de apoyo que trascendieran fronteras geográficas y de estatus migratorio. Como resultado, acordamos organizar un retiro en Oaxaca para promover la mentoría entre pares.

⁴ Para más información sobre Jessica Hernandez véase el capítulo escrito por la doctora Xóchitl C. Chávez, 2017.

Después de unos años, buscando la manera de continuar con nuestra visión, ya por fin se alineaban las estrellas para el verano de 2018, momento en el que se gestionó el Primer Encuentro de Mujeres Músicos del Estado de Oaxaca. Éste fue el primer taller *master class* para mujeres músicos indígenas en ese estado. En total cuarenta mujeres, principalmente zapotecas y mixes, representantes de diez comunidades etnolingüísticas, se reunieron por tres días. El evento respondió a la necesidad de abordar el asunto de las normas patriarcales y las lógicas coloniales que crean jerarquías y competencia tóxica entre mujeres, además de otras complicaciones observadas por la maestra Leticia Gallardo.

Entre los cinco talleres que fueron ofrecidos durante el encuentro, la composición colectiva fue uno de los momentos de colaboración creativa, pero ¿qué es la composición colectiva?:

A song as a sonic and literary manifestation is life's soundscape, a unique, cathartic momento as well as a powerful political tool. A song can also be an important historical text. A person's testimonio (testimony), life views, triumphs, aphorisms, and struggles can be expressed in song lyrics. In this way, song lyrics can transmit ways of knowing and theorizing about life. It can also be viewed as alternative ways of creating knowledge. When practiced in community, songwriting can be a powerful exercise in consensus building and collective knowledge production (Martha González, 2014).

Como manifestación sónica y literaria, la canción es el paisaje sonoro de la vida, un recuerdo igual que una herramienta política poderosa. Una canción también puede ser un texto histórico importante. El testimonio de una persona, perspectivas de la vida, triunfos, aforismos y luchas se pueden expresar en letras de canciones. De esta manera, esas letras pueden transmitir formas de conocer y teorizar la vida. También se pueden considerar como una forma alternativa de crear conocimiento. Cuando se practica en comunidad, la composición musical puede ser un ejercicio poderoso en la creación de consenso y la producción de conocimiento colectivo (Martha González, 2014).

Todas las participantes en el encuentro leen música y tocan instrumentos. Sin embargo, cuando se les preguntó si habían escrito composiciones en forma individual o en colaboración con otros, respondieron con silencio. Escribir canciones colectivamente no exige un conocimiento previo musical. Lo que sí requiere es la participación de todas para compartir sus experiencias y preocupaciones, de manera que sea posible “crear conocimiento y empoderar [a las participantes] a través de la producción de una canción”. Para este taller, yo empleé la metodología de *Collective Songwriting/composición colectiva* desarrollada por la exmonja católica, activista y cantante Rosa Marta Zárate, en colaboración con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y trabajada luego por la doctora Martha González y Quetzal Flores.



Primer Encuentro de Mujeres Músicos Indígenas en el Cecam de Santa María Tlahuitoltepec Mixe. }
Foto: cortesía de la autora, 2018. }

El primer taller, sobre la identidad, contribuyó a crear la confianza necesaria entre las mujeres mientras dialogaban sobre sus experiencias como músicos dentro de las bandas tradicionalmente masculinas. Estos temas generaron conversaciones en las que participantes de todas las edades y de varias comunidades empezaron a identificar luchas en común. La directora Jessica y la doctora Xóchitl facilitaron la conversación inicial para identificar temas para la canción, aunque luego su rol cambió al de secretarías para transcribir las palabras exactas de las participantes. Las más jóvenes tomaron la iniciativa de escribir el coro y las primeras dos estrofas. Mientras tanto, las maestras apoyaron a las jóvenes en la creación de un total de cuatro estrofas.

Después del trabajo colectivo de componer la letra de la canción, con la iniciativa de las integrantes del taller, las participantes decidieron dividirse: unas iban a ensayar la letra y la melodía y las otras deseaban trabajar con el ritmo y la armonía que iban a llevar sus instrumentos musicales. Este intercambio fue muy interesante, pues algunas de las participantes eran compositoras, mientras que otras eran intérpretes de sus instrumentos; otras más, directoras y maestras de lenguaje musical y solfeo, por lo que la composición colectiva se enriqueció con los aportes y habilidades de cada una de ellas.

A continuación, mostraré la letra compuesta de manera colectiva por este grupo de mujeres:

Mujeres

A

Nos dijeron que no podemos.
Y demostramos que sí.
No tenemos que ser perfectas.
Siempre daré lo mejor de mí.

B

Agradecemos a las que abrieron el paso.
Y a las que vendrán después.
La ayuda que nos brindamos
tocando juntas como mujer.

Coro:

¿Qué hacemos en una banda?
Tocamos como mujer.
Tocamos con alegría.
Tocamos con muchas ganas.
¿Qué hacemos en una banda?
Tocamos entre amigas.
Tocamos con mucho amor.
Con todo el corazón.

C

Que nada ni nadie apague
los sueños que tienes hoy.
Que sea tu pista de vuelo.
Y no de un mal aterrizaje.

D

Vamos tejiendo redes
de apoyo y fortaleza.
Abriendo nuevos caminos
repletos de música y letra.

Finalmente, se hizo un ensayo general de la canción dirigido por Jessica Hernandez, se incorporaron percusiones y algunas maestras y estudiantes comenzaron a hacer pequeños arreglos instrumentales, dejando la tarea de hacer uno más completo posteriormente, señal de que estos encuentros tendrían continuidad en el futuro.

Conclusión

El encuentro y los talleres en Santa María Tlahuitoltepec Mixe crearon un espacio seguro para que las mujeres dialogaran. Dentro de estas pláticas, las mujeres, jóvenes y madres, compartieron sus experiencias y desahogos, activamente escuchamos a nuestras compañeras y lloramos de dolor, pero al mismo tiempo había más lágrimas de alegría por las redes y las visiones que estábamos tejiendo.

Este encuentro estuvo y sigue estando basado en un feminismo orgánico, en el contexto de los pueblos indígenas y sus vidas cotidianas, y como objetivos y resultados están los siguientes:

- Los talleres estaban enfocados en las necesidades de las participantes.
- En lo que ayudamos (la maestra Jay, Mercedes y la autora) fue en abrir un diálogo y marcar su genealogía de mujeres indígenas y mujeres músicos: combatir la competencia entre pares, verse como compañeras de lucha y ubicarse en un proceso más largo en el que consiguieran mayores derechos y espacios.
- Establecer espacios seguros para dialogar y crear/restaurar vínculos sanos y sólidos entre mujeres.
- Llevar a cabo actividades para compartir conocimiento musical, ideas sobre su identidad.
- Se registró un crecimiento en distintos niveles y se le dio seguimiento.
- Fueron posibles el trabajo y el activismo transfronterizo/transnacional en la producción de nuevos materiales con la colaboración de mujeres oaxaqueñas de segunda generación y profesores activistas.

El proyecto considera el siguiente desarrollo:

- Inicio 2018: encuentro.
- Seguimiento 2019: productos como discos (canción) y artículo (aportación académica).
- Proyección 2020: encuentro en California con las mujeres migrantes/indígenas que no pueden viajar a México por falta de documentos o recursos.~

Referencias

- Aguirre, María Esther (2005), “Los conservatorios de música: historias olvidadas”, *Correo del Maestro*, núm. 104, pp. 48-52, <<http://www.correodelmaestro.com/pruebas/anteriores/2005/enero/artistas104.html>>, consultado el 11 de febrero de 2019.
- Alegre, Lizette (2015), “Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca”, tesis de doctorado en Música-Etnomusicología, México, Facultad de Música-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands/La frontera: the new mestiza*, San Francisco, Spinsters/AuntLute.
- Aquino, Alejandra (2013), “La comunalidad como epistemología del Sur. Aportes y retos”, *Cuadernos del Sur. Revista de Ciencias Sociales*, año 18, núm. 34, pp. 7-20.
- Blackwell, M., F. Boj López y L. Urrieta (2017), “Special Issue: Critical Latinx Indigenticities”, en *Latino Studies*, vol. 15, núm. 2, pp. 126-ss., <<https://doi.org/10.1057/s41276-017-0064-0>>h>.
- Chávez, Vivian (2012), *Cultural Humility in Community. Based Participatory Research & Education*, <<https://www.youtube.com/watch?v=9cEXQND0HqM>> (video).
- Chávez, Xóchitl C. (2021), “La Sierra Juárez en Riverside: the Inaugural Oaxacan Philharmonic Bands Audition on a University Campus”, en Solimar Otero y Mitzi Auanda Martínez Rivera (eds.), *Theorizing Folklore from the Margins: Critical and Ethical Approaches (Activist Encounters in Folklore and Ethnomusicology)*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Chávez, Xóchitl C. (2017), “Booming Bands of Los Angeles: Gender and the Practice of Transnational Zapotec Philharmonic Brass Bands”, en Josh Kun (ed.), *The Tide Was Always High: the Music of Latin America in Los Angeles*, Los Ángeles, University of California Press.
- Delgado Bernal, Dolores, Lindsay Pérez Huber y María C. Malagón (2018), “Bridging Theories to Name and Claim a Critical Race Feminista Methodology”, en Jessica T. DeCuir-Gunby, Thandeka K. Chapman y Paul A. Schutz (eds.), *Understanding Critical Race Research Methods and Methodologies: Lessons from the Field*, Londres, Routledge/ProQuest Ebook Central.
- Díaz, Floriberto (2007), *Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënää'ny - ayuujk mēk'ajtën*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial (DGPFE)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Díaz, Floriberto (2004), “Comunidad y comunalidad”, *Lecturas del seminario: Diálogos en la Acción*, segunda etapa, México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPPI)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), pp. 365-376.
- Díaz, Floriberto (2001), “Comunidad y comunalidad”, *La Jornada Semanal*, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/03/11/sem-comunidad.html>>, 11 de marzo, consultado el 29 de agosto de 2015.

- Foronda, Cynthia, Diana-Lyn Baptiste, Maren M. Reinholdt y Kevin Ousman (2015), "Cultural Humility: a Concept Analysis", *Journal of Transcultural Nursing*, vol. 26, núm 3, junio, pp. 210-217.
- Gonnet, Daniel (2015), "Aprendiendo música en el encuentro. La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada", tesis de maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso)/Universidad Autónoma de Madrid.
- González, Martha E. (2014), "Mixing in the Kitchen: Entre Mujeres (Among Women) Translocal Music Dialogues", en Amber E. Kinser, Kryn Freehling-Burton y Terri Hawkes (eds.), *Performing Motherhood: Artistic, Activist and Everyday Enactments*, Bradford, Demeter.
- Holguín Mendoza, Claudia (en prensa), "Beyond Registers of Formality and Other Categories of Stigmatization: Style, Awareness and Agency in SHL Education", en Melissa A. Bowles (ed.), *Outcomes of University Spanish Heritage Language Instruction in the United States*, Washington, Georgetown University Press.
- Holguín, Pilar (2017), "La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad", *Revista Internacional de Educación Musical*, núm. 4, pp. 149-156.
- Lugones, María (2011), "Methodological Notes Toward a Decolonial Feminism", en Ada María Isasi-Díaz y Eduardo Mendieta (eds.), *Decolonizing Epistemologies: Latina/o Theology and Philosophy*, <<http://ebookcentral.proquest.com>>.
- Lugones, María (2010), "Toward a Decolonial Feminism", *Hypatia*, vol. 25, núm. 4, pp. 742-759, <10.1111/j.1527-2001.2010.01137.x>.
- Martínez, Jaime (2003), *Comunalidad y desarrollo*, México, Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPI)-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Moraga, Cherrie y Gloria Anzaldúa (eds.) (2015), *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color*, 4a. ed., Albany, NY, State University of New York.
- Navarrete, Sergio (2015), "Educación musical intercultural a tercer nivel en Oaxaca, México", ponencia para la I Conferencia Internacional sobre México, Centroamérica y el Caribe, 18-22 de junio, citado con permiso del autor.
- Navarrete, Sergio (2013), *Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca. Diversidad y educación musical sustentables*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)/Gobierno del Estado de Oaxaca.
- Paredes, Américo (1977), "On Ethnographic Work among Minority Groups: a Folklorist's Perspective", *New Scholar*, núm. 6, pp. 1-32.
- Payán, Mercedes (2017), "Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulapam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca", tesis de maestría en Música-Etnomusicología, México, Facultad de Música-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

- Quijano, Aníbal, (2014), *Des/colonialidad y bien vivir. Un nuevo debate en América Latina*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Rosabal-Coto, Guillermo (2016), “Music Learning in Costa Rica: a Postcolonial Institutional Ethnography”, *Studia Musica*, núm. 68, pp. 85-90.
- Rosabal-Coto, Guillermo (2013), “La herida colonial en los orígenes de la educación musical escolar costarricense”, *Revista Estudios*, núm. 27, pp. 278-295.
- Small, Christopher (1998), *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*, Hanover, University Press of New England.
- Stanton, Burke (2018), “Musicking in the Borders: Toward Decolonizing Methodologies”, *Philosophy of Music Education Review*, vol. 26, núm. 1, pp. 4-23, <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/philmusieducrevi.26.1.02>>.
- Tervalon, Melanie y Jan Murray-García (1998), “Cultural Humility Versus Cultural Competence: a Critical Distinction in Defining Physician Training Outcomes in Multicultural Education”, *Journal of Health Care for the Poor and Underserved*, vol. 9, núm. 2, mayo, pp. 117-125.
- Tomlinson, Bárbara y George Lipsitz (2013), “American Studies as Accompaniment”, *American Quarterly*, vol. 65, núm. 1, pp. 1-30.
- Tucker, Sherri (2000), *Swing Shift: “All-Girl” Bands of the 1940s*, Durham, Duke University Press.
- Zentella, Ana Celia (2017), “Limpia, fija y da esplendor”: Challenging the Symbolic Violence of the Royal Spanish Academy”, *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, vol. 1, núm. 2, pp. 21-42.

CAPÍTULO IV

De trama en trama: los talleres

La valoración estética de las artesanas sobre sus tejidos en los Altos de Chiapas

*Alma Isunza Bizuet*¹

*Silvia López López*²

Se examina aquí la valoración o apreciación estética que hacen las artesanas de sus prendas, con base en el conocimiento de los elementos o aspectos de sus tejidos y bordados que ellas consideran hermosos.³ Para tal fin exploramos los orígenes de la figura del rombo en los diseños textiles de los Altos de Chiapas y, por último, mostramos la mirada de mujeres jóvenes de esta región que, desde la poesía, le confieren un sentido al trabajo textil de las artesanas. El propósito es mostrar en tres hitos de la historia de los diseños textiles la permanencia, siempre polivalente, del significado simbólico.

Se encontró un buen acervo de libros y artículos sobre arte y artesanía textil (Eli Bartra, 2015; Walter F. Morris, 1987, 1993, 1994, 2011; Christine Eber y “Antonia”, 2014; Patricia M. Greenfield, 2004 y Alla Kolpakova, 2018, entre otros).

Se observa que entre los estudios sobre la elaboración artesanal de las mujeres de las regiones indígenas de Chiapas están aquellos que desde la arqueología se interesan por los orígenes de los diseños y sus elementos.

¹ Doctora en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), profesora investigadora de la Escuela de Gestión y Autodesarrollo Indígena, Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH). Correo-e: alisunza@prodigy.net.mx

² Licenciada en Gestión y Autodesarrollo Indígena por la Universidad Autónoma de Chiapas; coordinadora de campo en Impacto Textil A.C., en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Correo-e: s.l.l.123@hotmail.com

³ ¿Cuál es el vocablo en lengua tsotsil para expresar lo bello, lo hermoso, lo que impresiona por bonito de un tejido o de un bordado? y ¿de qué maneras se aprecia y se establecen las características de la belleza de una prenda o de un tejido? Fueron las preguntas iniciales.

Varios se enfocan en las características y el diseño de las prendas, se interesan por la textualidad presente en los tejidos, el conocimiento de los significados de las figuras que las mujeres tejen o bordan sobre sus lienzos o bien, por la valoración estética de las obras.⁴

Se trata de apreciaciones escritas por arqueólogos/as, antropólogos/as e historiadores/as, especialistas que incorporan los puntos de vista de artesanas contemporáneas acerca del significado de las figuras y sus diseños, pero no se encontró un texto que exprese las cualidades de la apreciación estética que las propias artesanas confieren a sus obras o a las ajenas.

Presentamos un breve bosquejo sobre la figura del rombo que está muy presente en sus bordados y otras expresiones artísticas asociadas con el tejido en vocablos tsotsiles de Chamula:

- La belleza como expresión de lo “bien hecho” o *lek meltsanbil*
- Bonito, hermoso, bello: *alak' sba, k'upil sba, t'ujbil sba*
- Bien, bien bonito: *lek lek sba*

A través de las entrevistas hechas a trece artesanas originarias de los Altos de Chiapas,⁵ se recogieron sus opiniones acerca de la valoración de usar la vestimenta propia de sus lugares de origen; los elementos que toman en cuenta al valorar la belleza de las prendas textiles y los significados de las figuras que plasman en sus tejidos.

Para el análisis se tomaron como referentes las propuestas de arqueólogos/as e historiadores/as del arte, quienes buscaban la relación entre el origen de las decoraciones textiles y el arte. Desde las diversas teorías desarrolladas durante el siglo XX se consideró la clasificación de los usos de las decoraciones planteada por Alla Kolpakova (2018, pp. 21-22) a partir de diversos criterios iconográficos: *a) biológico*, expresa la influencia del sentimiento estético; *b) mágico*, expresa la influencia de las creencias religiosas; aunque Ariel Golán (1994) y O.Y. Artemova (1988) consideran que el contenido mágico alude a la protección de la persona contra “espíritus malignos” o para “atraer felicidad y prosperidad” (Kolpakova, 2018, p. 22); *c) comunicativo*, expresa la necesidad de vínculo informativo (Ivanov, 1963; Ugrinovich, 1982, citados en Kolpakova, 2018); sin embargo, las valoraciones dichas por las artesanas acerca de sus bordados manifiestan una fuerte asociación entre lo estético y la

⁴ En este análisis no se toman en cuenta las investigaciones sobre las artesanas en el ámbito económico, de género e identitario.

⁵ Originarias de los municipios de Chamula, Zinacantán, Larráinzar, Chenalhó, Pantelhó, Mitontic, Santiago el Pinar, San Juan Cancuc y Huixtán, entrevistas realizadas entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre de 2019.

calidad de la prenda, y enuncian sus criterios. El tema del significado de las figuras bordadas fue ampliamente tratado por las artesanas creadoras a través de las trece entrevistas. Todas las enunciaciones recogidas se agruparon con los siguientes criterios:

a) Biológico

Valoración estética movilizada por el entorno natural

Xunca, artesana de 34 años, nos comenta que “los trajes de ahora [tienen] bordados de flores y [Zinacantán] es reconocido por sus diseños y colores, hombres y mujeres cambian cada seis meses tanto de colores como de dibujos, ahora este lugar es reconocido como la cuna de las flores”.⁶

Lo expresado por María de la Luz, oriunda de Huixtán ilustra la asociación entre los colores de las flores bordadas y la orientación cosmológica. Tanto los elementos del cosmos como los de la naturaleza están evocados en las figuras que las artesanas de Huixtán recrean en sus bordados, son elementos que aún conservan vigencia entre ellas.

b) Mágico

Valoración estética basada en las creencias

Maruch, de veintinueve años, es una artesana experta de San Juan Cancuc; lo demuestra cuando nos comparte “que el huipil de Cancuc, porque es largo, se puede usar como vestido; el brocado y la combinación de los colores son bonitos [...] Por ejemplo, los cuadritos del brocado significan camino al inframundo y el rombo significa cielo, tierra y unidad [...] El color morado es *ch’oliw*, es el color de las flores de la montaña y el rojo es el color del maíz rojo”.

La artesana experta de Pantelhó, Anastasia P., de 34 años, aprecia que “lo bonito son los rayos, escaleras y brocados que son tradicionales de Pantelhó, todos estos diseños se usan en blusas, servilletas, rebozos, entre otros. Por ejemplo, la rana con corona en la cabeza es

⁶ Xunca, al mencionar a Zinacantán como “cuna de las flores”, implícitamente se refiere al auge de la floricultura comercial de invernaderos, que inició en la década de 1980 (Martínez, 2015). Sin embargo, la diversificación de los motivos florales también se debió a la introducción de “patrones” impresos de flores que comenzaron a venderse en San Cristóbal de Las Casas en los años noventa. Greenfield (2004) observó en Zinacantán que el uso de patrones en los nuevos diseños de bordados por las jóvenes erosionó la autoridad de las artesanas mayores, que no dominaban esa técnica; en realidad, los dos factores confluyeron en la gran diversidad de motivos florales que constantemente incorporan en sus bordados utilizando patrones que ellas personalizan.

muy importante para nosotras, son los santos en el cielo, se usa más en prendas ceremoniales”. Su gusto está por el uso de los colores tradicionales: blanco, rojo, verde, amarillo y café, porque son los colores que usaban las abuelas.

María de la Luz, artesana experta de Huixtán, de 38 años, dice lo que le gusta y valora de su traje: “es la nagua bordada con flores, la faja hecha en telar de cintura, blusas bordadas con flores [...] Las flores significan alegría y naturaleza que está presente en nosotras, y los cuatro colores comunes que se usan representan los cuatro puntos cardinales [...] el color rojo, verde, amarillo y azul”.

Juana, oriunda de Santiago el Pinar, cuenta que su papá fue mayordomo en el pasado y “él sabía que el Apóstol Santiago tiene sentada en alguna parte una serpiente de coral [...] entonces, pues, la gente eligió utilizar esos símbolos [colores rojo, negro y blanco] para honrarla y respetarla porque es algo significativo para los que creen, por eso el cuello y el bordado [de las blusas] que usamos las mujeres y la faja que usan los hombres son de colores negro, blanco y rojo”.

Podemos observar que los significados de las figuras y los colores que emplean en sus textiles, hoy en día, tienen sentido simbólico cosmológico, religioso, vegetal y animal; las artesanas le confieren gran importancia al reconocimiento de los significados originales o ancestrales, incluso los aprenden de especialistas.

c) Comunicativo

Valoración estética como “calidad”

La estética de sus diseños la aprecian en lo “bien bordado”, “que tenga brillo, con dibujos nuevos de tortuga, mariposa, corazón, hormiga, uva, ciempiés, entre otros; buena combinación de color, la tela hecha con hilo de estambre, apertura de cuello no muy abierto...”, dice María, artesana de 54 años, oriunda de Mitontic.

Liliana, artesana joven de veinticinco años, también de Mitontic, aprecia el buen bordado “con puntadas bien contadas y no *jovi tambil* (bordar por tanteo), mucho bordado, con hilos brillantes, con bordado ancho en la parte inferior de la blusa, la tela bien tejida, consistente y con cuello bien enrollado [...] la faja bien resistente, bien tejida, gruesa [...] y que sea tejido con técnica de urdido *ts’ot*, con cordón trenzado largo y buenos colores en amarillo, verde, vino o negro”.

Para Rosa, de sesenta años, originaria de Larráinzar, la mejor prenda “el *luchol k’uil* (la más bonita y valiosa) es hecha sólo para autoridades y personas con cargo. Una prenda bien hecha se ve en su buena combinación de color, en los rellenos de los bordados, buenos brocados y con tela bien blanca”.

La apreciación estética de Maruch es, además del valor de los significados, “la calidad del trabajo, la buena elaboración de los brocados para que se pague a un precio justo”. Su gusto es por el uso de los colores tradicionales: blanco, rojo, verde, amarillo y café, “porque son los colores que usaban nuestras abuelas y que las prendas tengan la medida exacta, sin nudos, buenos acabados y lavado”.

Xunca aprecia mucho ir con la moda en los colores, además, la vestimenta “con buena terminación [acabados], hechas con los mejores hilos, una pieza única especial hecha por una mujer artesana de la comunidad de Zinacantán”.

Dos jóvenes artesanas de Chenalhó presentan puntos de vista estrechamente guiados por el cálculo económico, entre bordar para vender y comprar su vestimenta, dice María S., de cuarenta años: “últimamente me he dedicado a bordar y a comercializar mi nagua, me he conformado con comprar [la tela] hecha en telar de pedal, por metros, y mis blusas bordadas a máquina; analizándolo bien, ya me da igual si lo compro o lo hago. Porque si las hago me quita tiempo y no gano dinero, y si compro, el tiempo que tengo lo dedico a bordar y gano más”.

En resumen, la valoración estética se basa en la calidad de los tejidos y los bordados, bajo el criterio de lo “bien hecho”, se revisan la consistencia y la firmeza del tejido, la precisión matemática del bordado, la textura y la simetría de la prenda, y una buena combinación de colores; este último aspecto fue importante tanto para las jóvenes innovadoras que introducen nuevos colores como para aquellas que aprecian las combinaciones tradicionales; entre las artesanas jóvenes fue notoria también la relación entre calidad y precio de la prenda.

Valoración estética de índole comunicativa

Para Angelina, oriunda de Chamula, “las blusas que son bordadas en máquina pierden todo el significado, pero si son bordadas a mano siento que tienen ‘carga’, por ejemplo, quién la haya bordado, en qué estado de ánimo se encontraba, si lo hizo con el corazón o desanimada, ahí se demuestra todo en el bordado”; por ello prefiere hacer su propia vestimenta: “lo diseño con mis ideas, es cuando se vuelve muy importante, lo siento bonito y lo porto con amor, y la mayor parte de mis trajes son de mis propias ideas”.

María Sántiz, de cuarenta años, asegura que portar su indumentaria “es importante porque me cubre y me representa, no sé del significado que tiene, porque mis padres me enseñaron a vestirme con el traje de Chamula [...] ahora ha venido cambiando en las generaciones, antes me acuerdo de que mi madre me contaba que las blusas eran huipiles con brocados, [...] fajas y blusas teñidas con tintes naturales”.

En Chamula, las artesanas expertas creen que las prendas bien elaboradas, en telar de cintura y bordadas, “están hechas con amor porque si se hace rápido y por interés, se ve el descuido de la calidad”.

“Me gustan esos colores, negro, blanco y rojo —comenta Rosa—, yo creo que tienen una combinación brillante y son colores llamativos y también muchas personas piensan que rojo es como la sangre y el fuego [...], el blanco es el color de la luz y me gusta mucho la combinación”.

“Lo bonito para mí es que [la vestimenta] está hecha por mujeres, ahí está la historia de Santiago el Pinar, la historia de la mujer, sus emociones y sentimientos, al momento de hacer y tejer. Todas las prendas traen una historia [...] siempre se siente en el corazón, al igual se hace pensando en los clientes que compran, que sea de su agrado”, expresa Juana.

Los tejidos comunican emociones y sentimientos, además de indicar jerarquías sociales y de prestigio, también nos hablan de varias “historias”.

Valoración del atuendo y del vestir el traje

Angelina, María y Liliana, de Mitontic, expresaron que su vestimenta “es una forma de distinguir mi identidad, así, las demás reconocen de dónde soy [...] Me significa la vida y mucha sabiduría”.

Estela S., de 34 años, usa su vestimenta tradicional “porque mantiene la sabiduría de los abuelos, desde mi niñez aprendí a respetar mi traje”. Manuela S., de 45 años, aprecia mucho su traje y “sabe que no se va a perder, porque lo vamos enseñando de generación en generación”. Comenta que “prácticamente en el Pinar se está perdiendo el telar de cintura [...] llama la atención que muchos jóvenes han dejado de usar [la vestimenta tradicional] [...] por los medios de comunicación que están poniendo la moda [...] para mí, lo bonito lo veo porque es hecho a mano por las mujeres, también sé que lo hacen con mucho amor y para ganar un dinero de por medio”.

Observamos que las artesanas entrevistadas valoran el traje porque les otorga distinción e identificación de su lugar de origen, su atuendo es portador de historia y sabiduría. Aun cuando muchas jóvenes han dejado de aprender a tejer en telar de cintura es notable la incipiente incorporación de varones al tejido con telar de cintura, al mismo tiempo que algunos jóvenes ya no usan su vestimenta típica o la reservan solamente para las fiestas tradicionales. Las artesanas entrevistadas no manifestaron algún contenido mágico que plasmaran en sus textiles.

Significado de las figuras bordadas

“Los huipiles originarios (de Chamula), como los que usan las *me’ martomas* (mayordomas) que vienen de nuestros antepasados prehispánicos, éstos para mí tienen mucho significado y ponerlo es como si estuviera lleno de signos, de pasado”, comentó Angelina, de 36 años; ella aprendió los significados “que [el antropólogo] Walter F. Morris me enseñó [como] la figura

lukaxte' que significa el *sot chon* (el cascabel de la serpiente) y que Chamula tenía su propio brocado original, pero no sé cuál es su significado [...], y que fueron ideas de nuestros antepasados". En Mitontic "todas las blusas tienen el mismo bordado de *me' luch*", sólo combinan con otras figuras de la parte inferior y superior de la blusa para completar el bordado, es lo que hasta ahora se ha mantenido. El *me' luch* en español significa "mamá bordado" y en esa figura se representa una cabeza, estómago, pie, manos, uñas y sus hijos (figura 1). Y en los costados de la blusa va el *k'ob luch*, "mano de bordado", porque sólo es una parte del bordado *me' luch*. "Ya no recuerdo tanto —comenta Angelina—, sólo me contaban que desde hace 180 años había diferentes variedades de brocados, ahora ya se han perdido, ya no usamos eso, inclusive el bordado de nuestras tocas era de menos bordado, ahora ya lo aumentaron".



FIGURA 1
Mé luch "Mamá bordado" (bordado madre).
 Foto: Silvia López López.

Rosa, de sesenta años y originaria de Larráinzar, dice desconocer cuáles eran los significados anteriores de los diseños: "sólo sé que ahora nosotras usamos el *bats'i luch* que quiere decir 'bordado original', sólo varía el tamaño, grande o chico, antes usaban más el *jxanvil luch* 'bordado guía' entre otros bordados".

Manuela distingue el diseño de brocado que utilizan a diario en Larráinzar: "es la forma *muk' ta luch* 'brocado grande', en donde tiene un corazón, estómago, cabeza y doce brazos" (figura 2).



FIGURA 2
Muk' ta luch (brocado grande).
 Foto: Alma Isunza.

Iconografía de la figura del rombo en los diseños textiles de los Altos de Chiapas

Existen diversas hipótesis acerca de los orígenes de la figura del rombo en los diseños textiles, su significado simbólico primigenio y su prevalencia en las diversas etapas culturales (civilizatorias) de los pueblos originarios; permiten, además, adentrarnos en el terreno de la imaginación simbólica para intentar comprender el significado del rombo en el Paleolítico.

Para esto nos apoyamos en un importante trabajo dedicado al análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas, que resume más de diez años de trabajo de la rusa Alla Kolpakova, filóloga e historiadora del arte textil maya.⁷ Ella profundiza en el diseño del rombo dentro de un amplio marco de observación sobre el papel, es decir, el para qué de los textiles en la religión de los mayas antiguos y modernos, así como el significado que tenían y cuáles significados se conservaron hasta hoy.

Kolpakova encontró que el rombo es uno de los ornamentos más arcaicos en el mundo, las arqueólogas y los arqueólogos ubican la aparición del rombo en el Paleolítico Superior (Golan, 1994, pp. 10, 85) y las hipótesis al respecto sugieren que esta figura se inspiró en la dentina de los colmillos del mamut, los antiguos cazadores la relacionaron con la fuerza, el vigor y la suerte en la cacería, según la paleontóloga Valentina Bibikova (1965); años más tarde, Boris Rybakov (1981) propuso que “dichas decoraciones se vinculan con la abundancia, el bienestar y la ‘prosperidad’ en general, por ser un elemento inherente al mamut, la principal fuente de prosperidad” (Kolpakova, 2018, p. 46). En las regiones de Rusia, desde la antigüedad se encontró que el rombo era el símbolo de los campos de cultivo de granos, un símbolo de descendencia feliz, y por ello era un ornamento común en los textiles, en utensilios de cocina y herramientas (Muronova, 2008).⁸

La hipótesis de Rybakov acierta en afirmar el vínculo de las decoraciones romboidales con la abundancia, la prosperidad y el bienestar del grupo; todas estas experiencias vitales se “encarnaron” en el mamut como fuente, y así fue el nacimiento de un símbolo manifiesto en el rombo y en el reconocimiento de la universalidad de este símbolo. ¿Cómo llega esta figura a los huipiles mayas de los Altos de Chiapas?

Mirambell (2000) y Yuri Berezkin (2002) sugieren que, debido a la antigüedad de la imagen del rombo, es posible que los grupos humanos que cruzaron el estrecho de Bering ya lo conocieran, puesto que estos primeros grupos migrantes eran poseedores de elementos culturales (Kolpakova, 2018, p. 46).

Con el descubrimiento y el desarrollo de la agricultura en el Neolítico, el diseño del rombo fue proyectado en la forma de las parcelas de cultivo; para las arqueólogas y los

⁷ Kolpakova, 2018.

⁸ Muronova, 2008.

arqueólogos esta proyección mostraba una “asimilación” de la idea de la fertilidad de la tierra, por el nacimiento cíclico de nuevas plantas, y de la mujer por su capacidad de generar nueva vida humana (Golan, 1994; Kolpakova, 2018, p. 47).

Se retoma la interpretación de Rybakov para adentrarnos en el terreno propiamente simbólico: el rombo como símbolo generatriz que desde el Paleolítico trascendió como evocación de prosperidad y bienestar del grupo, asimilando este sentido en la figura del rombo (isomorfismo) como significado de fertilidad asociado a la tierra y a la mujer.

Las características propias del símbolo son su resonancia y su carácter polivalente de apertura a nuevas interpretaciones como producto de la imaginación simbólica, la cual opera con isomorfismos y agrega nuevos significados. La resonancia simbólica fue motivada por el anhelo de prosperidad y bienestar. Tiempo después es evocada en la fertilidad de la tierra y de la mujer.

En el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad del significante y el significado en el seno de un dinamismo organizador, y por ello la imagen difiere totalmente de lo arbitrario del signo. Pradines observa en el pensamiento que no hay más contenido que el orden de las imágenes. Puede decirse, entonces, que el símbolo no pertenece al dominio de la semiología, sino que es incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más de un sentido artificialmente dado, pero cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia (Bachelard, *La poética del espacio*, citado en Durand, 1982, pp. 25-26).

Es necesario traer aquí algunas aportaciones de la obra de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1982), respecto al “Régimen nocturno” de la imagen, al identificar las categorías vitales de la representación simbólica, que sería la dominante digestiva, reflejo de la nutrición (tragamiento, descenso digestivo expresado simbólicamente) (Durand, 1982, p. 46):

El “Régimen nocturno” se subdivide en dominantes digestiva y cíclica; la dominante digestiva subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores del contenido y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia. La dominante cíclica agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como la industria textil, los símbolos naturales y artificiales de retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos. Todo esto dentro de una concepción simbólica de la imaginación que postula el semantismo de las imágenes, del hecho de que no son signos,⁹ pero contienen materialmente en cierta forma su sentido (Durand, 1982, p. 52; Isunza, 2004, p. 14).

⁹ La noción de signo que toma Durand es un sentido general, sin querer darle su sentido preciso de algo arbitrario, de señal contingente de un significado. No emplea los términos de “emblema” o “alegoría”.

Lo anterior permite comprender que los tejidos contienen representaciones de los símbolos originados de la alimentación, la tierra, el cultivo de las plantas, como se verá líneas abajo con el análisis de los diseños textiles a partir de rombos. En la iconografía mesoamericana la idea naturalista plantea otras fuentes inspiradoras de la figura del rombo; éste se encuentra en el diseño natural de la piel de las serpientes, en las escamas de los caimanes (Broda, 1991); también entre los mayas este arte característico de la piel de reptiles y peces se interpreta mediante una reja romboidal. La piel del llamado “monstruo terrestre” también está representada por una reja, cuya imagen se observa desde el Preclásico hasta el Postclásico. Dicho personaje mítico está ampliamente presente en el arte mesoamericano y, según investigaciones, es un híbrido en el que predominan los rasgos del reptil, de sapos, cocodrilos y tortugas, los cuales en ocasiones personifican a la propia tierra (Baudez, 2007; Thompson, 1997; Broda, 1991; Kolpakova, 2018, p. 44). Lo que se muestra, desde nuestro punto de vista, es la constelación simbólica de imágenes que representa el esquema telúrico y femenino de la fecundidad y la fertilidad. El estudio de Kolpakova nos dice que los primeros restos de textiles que aparecieron en el territorio mexicano provienen de alrededor del 9000-7000 a.C. Ya en el Preclásico, la elaboración de la vestimenta entró en la vida cotidiana como algo indispensable, como cualquier otro oficio (Kolpakova, 2018, p. 28).

La elaboración de textiles estaba estrechamente vinculada con el mundo de la mujer, incluso el surgimiento del tejido como trabajo estaba relacionado con las labores femeninas (Shnirelmann, 1988, p. 90). Imágenes de mujeres mayas tejiendo abundan en el arte del Clásico (200-900 d.C.) y Postclásico (900-1521 d.C.), entre ellas, en los códices (Kolpakova, 2018).

A través del tiempo los diseños van cambiando y también su significado. Miguel Covarrubias (1961) y Ariel Golan (1994) coinciden en que en la mayoría de las etnias los significados mágicos y religiosos originales fueron olvidados, pero la imagen gráfica del diseño persistió, o bien se seguían utilizando sin conocer su significado, o les conferían uno nuevo. Ilustraremos con el ejemplo de la interpretación iconográfica de Kolpakova (2018, p. 61) del rombo con punto:

antes que nada, hay que decir que este diseño es de gran antigüedad, por ejemplo, se encuentra en Francia (Paleolítico) y en Irán (5000 años a.C.). En cuanto a Mesoamérica podemos encontrarlos en diversos materiales arqueológicos como cerámica, pintura rupestre y sellos a partir del periodo Preclásico; en los periodos posteriores son un motivo muy común de diseños en las vestimentas las representaciones con reja con puntos en cada celda. En cuanto a su significado, si el rombo simbolizaba la parcela, entonces los puntos en el centro del rombo representaban las semillas sembradas en ella (Golan, 1994, p. 86). Al parecer así lo consideraban también los antiguos mayas, ya que, según Yuri Knorozov, un círculo pequeño puede representar la semilla, la gota, el orificio e incluso el ojo. (Knorozov, 1963, 264).

Alfredo López Austin aporta un dato interesante sobre el proceso de fertilización de la tierra: “Acompañando a las lluvias, también invadían el mundo los ‘corazones’ de las especies vegetales, y a las fuerzas de la germinación y el crecimiento de las milpas se unían las semillas sembradas [...] los invisibles ‘corazones’ de las plantas, el agua y las fuerzas de las diosas productoras” (López Austin, 1998, p. 13).

Por lo tanto, el origen gráfico del rombo en tanto diseño es muy amplio: desde los colmillos de mamut y el dibujo natural de los reptiles hasta la red, objeto creado por los humanos (Kolpakova, 2018, p. 45).

Según Miller y Taube, “La tierra también era imaginada como un campo llano de cuatro lados con las cuatro direcciones correspondiendo a cada uno de los lados. Entre los mayas este modelo es comparado metafóricamente con el campo cuadrangular de maíz” (Miller y Taube, 2004, pp. 83-84).

Esa idea cuatripartita aún se conserva entre los indígenas tsotsiles de Zinacantán, en donde las milpas presentan altares de cruz que marcan las esquinas y el centro del campo (Vogt, 1993, p. 91). Diego de Landa señaló que en las aldeas mayas se hacían montones de piedra en las cuatro partes del pueblo (1986, p. 63). Los mayas de Yucatán y de San Juan Cancuc también hacen referencia a las cuatro esquinas de la tierra-mundo (Gabriel, 2013, p. 280; Figuerola, 2010, p. 109) que bien podrían manifestarse en el rombo, sería un diagrama cósmico compuesto por el centro y las cuatro esquinas de la Tierra (Kolpakova, 2018, pp. 45-48).

Asimismo, Kolpakova afirma que las tejedoras contemporáneas conservaron algunos de los significados antiguos: el zigzag como serpiente o “camino de la serpiente”; el rombo y la cruz dentro del rombo como la representación de la semilla en la tierra; los nombres de “Santo”, “Señor de la Tierra”, “Padre-Madre” y “Nuestra sagrada Madre” para las figuras antropomorfas (Kolpakova, 2018, pp. 115-117) (figuras 3 y 4).

Las artesanas de los Altos de Chiapas tienen una trayectoria antiquísima, en su urdimbre han diseñado distintas tramas según los hilos de la historia. En cuanto a los materiales, han usado el algodón y fibras similares, además de la lana que los españoles introdujeron trayendo borregos a esta región, con lo que las mujeres la incorporaron en la vestimenta familiar. La década de 1970 significó la entrada de los hilos sintéticos (acrílicos), que tenían una gran variedad de colores, arribaron también las plantillas o patrones con los que las jóvenes artesanas comenzaron a bordar toda una variedad de flores (Greenfield, 2004).



} FIGURA 3
} Rombo, Verónica de Chenalhó.
} Foto: Alma Isunza.



} FIGURA 4
} Diseños de rombos,
} Manuela de Chenalhó.
} Foto: Alma Isunza.

Para cerrar presentamos dos poemas de una destacada poeta, originaria de San Juan Chamula, Enriqueta Lunez, quien alude al tejido:¹⁰

<p>Tsi'jil, tsna'un ti skuxlejale k'un k'un li akuxa-e tspaj sba ta smukulil chluch batel pak'benaletik, tstik'be skaptak, li sk'obtake chnichimtas lo'iletik, ja' jech tsjal batel li k'ak' aletike.</p>	<p>Con silencio profano, hila y desmiente la vida sin quejarse, la aguja se inserta en su piel borda una cicatriz, hace grecas y en cadeneta, cuenta la historia de unas manos que tejen los días.</p>
<p>Petsel ta banomil batem xch'ulel ta sjolob stuke lek no'ox cha'isba, mu sna' mi ta namal lumetik oy tsimilsbaik mi oy boch'o chcham ta vi'nal. Mu sna' me oy África xchi'uk Irak.</p>	<p>Hincada ella sueña en su telar, no sabe de las guerras que existen en el mundo, ni cuántos son los que mueren de hambre. Desconoce de África e Irak.~</p>

Referencias

- Artemova, O.Y. (1988), "Evolución de la conciencia social: arte", en Y. Bromley, *Historia de la sociedad primitiva, época de formación de clase*, Moscú, Nauka, pp. 376-416 (en ruso).
- Bartra, Eli (2015), "Apuntes sobre feminismo y arte popular", en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (coords.), *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), pp. 21-29.
- Baudez, Claude F. (2007), "Los dioses mayas, una aparición tardía", *Arqueología Mexicana*, vol. xv, núm. 88, pp. 32-41.
- Berezkin, Yuri E. (2002), "Mitología de los aborígenes de América: resultados del estudio estadístico de la distribución territorial de los motivos", en *Historia y semiótica de las culturas indígenas de América*, Moscú, Nauka, pp. 259-347 (en ruso).
- Bibikova, Valentina (1965), "Sobre el origen del ornamento paleolítico de Mezin", *Arqueología Soviética*, vol. IX, núm. 1, pp. 3-8 (en ruso).

¹⁰ Lunez, 2013.

- Broda, Johanna (1991), “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros”, en Melanie Tervalon y Jan Murray-García, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Históricas (IIH)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 461-500.
- Covarrubias, Miguel (1961), *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte indígena americano. América del Norte: Alaska, Canadá, los Estados Unidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Durand, Gilbert (2000), *La imaginación simbólica*, trad. de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu [1a. fr. 1964].
- Durand, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, versión castellana de Mauro Armíño [1a. fr. 1969]. Obra publicada también por el Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Eber, Christine y “Antonia” (2014), *Pasar bien por la tierra: el tejido vivo de una mujer maya-tzotzil de Chiapas*, trad. de Mayra Valtierra, Austin, University of Texas, <www.weaving-for-justice.org>, consultado el 23 de agosto de 2019.
- Figueroa Pujol, Helios (2010), *Los hombres, los dioses y las palabras en la comunidad San Juan Evangelista Cancuc en Chiapas*, México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales (Cephcis)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (Serie Monografías, núm. 12).
- Gabriel, Marienne (2013), “A los cuatro ángulos de la tierra, a los cuatro ángulos del cielo y de las nubes. Las deidades direccionales mayas”, en Alejandro Shesheña Hernández (coord.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), pp. 279-312.
- Golan, Ariel (1994), *Mito y símbolo*, Moscú, Ruslit.
- Greenfield, Patricia Marks (2004), *Tejedoras: generaciones reunidas. Evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas*, San Cristóbal de las Casas, México, Sna jtz’ibajom, Cultura de los indios mayas/Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social/Fray Bartolomé de Las Casas/Universidad Católica de Chile.
- Isunza Bizuet, Alma (2004), “El régimen diurno y nocturno de la imagen: la arquetipología de Gilbert Durand”, ponencia presentada en el X Congreso Latinoamericano sobre Religión y Etnicidad. Pluralismo Religioso y Transformaciones Sociales, San Cristóbal de las Casas, México, Asociación Latinoamericana de Estudios Religiosos, 5 al 9 de julio de 2004.
- Knorozov, Yuri (1963), *La escritura de los indígenas mayas*, Moscú/Leningrado, Academia de Ciencias de la URSS, (en ruso).
- Kolpakova, Alla (2018), *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes.
- Landa, Diego de (1986), *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa.

- López Austin, Alfredo (1998), “La parte femenina del cosmos”, *Arqueología Mexicana*, vol. 5, núm. 29, pp. 6-13.
- Lunez, Enriqueta (2013), *Sk'ej Jme'tik u. Cantos de luna*, trad. de Enriqueta Lunez, illus. de Joel Rendón, México, Pluralia.
- Martínez Pérez, Mariano (2015), “Reconversión productiva y desarrollo territorial: la floricultura en Zinacantán, Chiapas”, tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanísticas, San Cristóbal de Las Casas, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach).
- Miller, Mary Ellen y Karl Taube (2004), *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames & Hudson.
- Mirambell Silva, Lorena (2000), “Los primeros pobladores del actual territorio mexicano”, en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia antigua de México*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/Miguel Ángel Porrúa, pp. 223-254.
- Morris, Walter F. (2011), *Guía textil de los Altos de Chiapas*, Loveland, Trhums/Na Bolom.
- Morris, Walter F. (1994), “Textiles de Chiapas. La colección Pellizi”, *Arqueología Mexicana*, núm. 8, pp. 45-49.
- Morris, Walter F. (1993), “Simbolismo de un huipil ceremonial”, *Artes de México. Textiles Chiapas*, núm. 19, pp. 65-74.
- Morris, Walter F. (1987), *Presencia maya*, Tuxtla Gutiérrez, México, Gobierno del Estado de Chiapas.
- Morris, Walter F. (1984), *Mil años de tejido en Chiapas*, México, Instituto de Artesanía Chiapaneca.
- Morris, Walter F. (coord.) (2006), *Diseño e iconografía de Chiapas: geometrías de la imaginación*, Tuxtla Gutiérrez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (Coneculta).
- Muronova, N.N. (2008), “El uso de adornos rómbicos de la región de Arkhangelsk en prendas de punto modernas”, <<https://jiwoman.ru/es/the-rhombus-pendant-in-the-circle-is-meaningful-rhombus-encyclopedia-of-symbolism-and-heraldry.html>>, consultado el 5 de septiembre de 2019.
- Rybakov, Boris A. (1981), *El paganismo de los eslavos antiguos*, Moscú, Nauka.
- Shnirelmann, Viktor A. (1988), “Las premisas de producción de la descomposición de la sociedad primitiva”, en *Historia de la sociedad primitiva. La época de formación de clases*, Moscú, Nauka, pp. 5-139 (en ruso).
- Thompson, J. Eric S. (1997), *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI.
- Vogt, Evon Z. (1993), *Ofrendas para los dioses*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Brasileras de la selva amazónica: tejiendo vidas a través de la artesanía¹

*Amanda Motta Castro*²

*El patriarcado da señales en el mundo entero
de que aún está vivo y se encuentra bien.*
Castells, 1999, p. 278

Cuestiones iniciales



Selva, Amazonas, Brasil.
Foto: acervo de la
investigadora, 2015.³

¹ Una primera versión de este texto fue publicada como parte del resultado de la investigación con mujeres de la Floresta Nacional (Flona) de Tefé en 2018. Ver Castro, 2018.

² Profesora del Programa de Pos-Graduación en Educación (PPGEDU) de la Universidad Federal de Rio Grande (FURG). Con la mirada en América Latina, se ha enfocado en los siguientes temas de investigación: feminismo, educación popular y procesos de exclusión social. Correo-e: motta.amanda@gmail.com

³ Todas las fotos fueron tomadas por la autora del texto. Las mujeres de la Flona que aparecen en las fotos dieron su consentimiento para la publicación.

Pienso que todas las personas deberían viajar a la Amazonía, aunque sea una sola vez. Hay algo mágico en la selva, en los ríos y en la inmensidad de vida que encontramos en la Amazonía, y en especial aquí, en el Estado de Amazonas. Sobrevolar la selva es algo increíble: agua, vegetación y ríos como carreteras cortas o largas forman una estética singular.

En este texto haré referencia a un punto muy específico de la selva: la pequeña ciudad de Tefé. Para llegar a ella tenemos dos opciones: ir volando, por medio de la restringida y cara red aérea en la que operan apenas dos compañías, o navegando por ríos que forman las principales vías de acceso al municipio y sus alrededores.

Al arribar a la ciudad es común ver un gran número de viajeros extranjeros. Esas incontables personas de diferentes países (principalmente de Estados Unidos y de Europa) llegan al clima húmedo y caliente de Tefé para conocer de cerca la selva mundialmente famosa. Esas personas no desembarcan solas: traen consigo sus cámaras fotográficas, celulares y equipos con tecnología de punta, además de sombreros y mucho protector solar. Es el lugar de la famosa castañera, de la onza pintada, del boto color de rosa,⁴ hoteles en la selva (ya pensados para extranjeros, con tarifas exorbitantes, en dólares) y de la abundante vida que existe dentro de la selva, por todas estas cosas en ocasiones puede pasar desapercibido que en la selva hay personas.⁵

La insistencia de los movimientos sociales que actúan en esa región es señalar que más allá de las bellezas de la Amazonía, que son innumerables, existe de hecho una lucha. Lucha por tierra, escuela, salud, trabajo y por el derecho al buen vivir. Esta región carece, sobre todo, de políticas públicas para garantizar el acceso y el mantenimiento de derechos básicos que, sistemáticamente, han sido negados a esas poblaciones, principalmente en este momento en que Brasil pasa por tiempos de muchos retrocesos debido al gobierno de extrema derecha, en el poder desde enero de 2019.

Ese lugar donde se vive entre la magia de la selva y la necesidad de acceso a bienes primarios es la razón de los escritos aquí presentados, que aspiran a motivar a la lectora y al lector a conocer las experiencias de personas que viven dentro de la mayor selva del mundo. No obstante, dejo claro que no relato aquí la experiencia de todas las personas, la mirada fue especialmente dirigida al conocimiento de las mujeres y sus vivencias como creadoras de manualidades. Una experiencia que conlleva una pedagogía, una pedagogía subyacente. Sobre ese proceso, Danilo Streck afirma que:

⁴ La castañera es un ave palmípeda, la onza pintada es el felino conocido como jaguar en otras latitudes, el boto es un delfín de agua dulce que tiene como hábitat esa región amazónica.

⁵ Frase enarbolada por los movimientos sociales que luchan por la preservación de la selva, pero también de las personas que allí viven.

Sobrevivir en esas condiciones es un arte y requiere estrategias pedagógicas con un nivel de sofisticación igual o mayor que aquellas que se encuentran en los manuales didácticos de la pedagogía hegemónica. Es una pedagogía de la cual poco se sabe, porque se genera en lo clandestino, muchas veces fuera del ámbito legal o de la formalidad oficial, entre las necesidades de alimentarse y curarse, en fin, vivir (Streck, 2006, p. 5).

En 2014 fui invitada a participar en el I Seminario Nacional de Mujeres, en el municipio de Tefé, donde tuve mi primer contacto con las mujeres extractivistas de la Floresta Nacional (Flona) de Tefé.⁶

En 2015 salí de Río Grande del Sur para trabajar como profesora investigadora en la Universidad del Estado del Amazonas (UEA). En este año, riquísimo en experiencias y nuevos aprendizajes, tuve el privilegio de trabajar con las mujeres a través de proyectos de investigación y extensión en la Flona. Fue un camino sin retorno. Aun cuando regresé a Río Grande del Sur en 2016 la colaboración continuó y seguí participando en los proyectos de investigación en los cuales me involucré durante el tiempo en que viví en la selva. Trabajar con las mujeres de la selva es una experiencia riquísima y extraordinaria, la fuerza con que ellas trabajan, cuidan de sus hijos e hijas y enfrentan las dificultades es una lección de resiliencia cotidiana.

Este texto tiene como punto de partida dos encuentros de formación realizados con las mujeres de la Flona, dentro del proyecto Organización Productiva en Vista al Incentivo Agroecológico,⁷ y el objetivo principal es discutir sobre la artesanía y los saberes de las mujeres de la selva.

⁶ La Flona de Tefé fue creada en 1989 en la región del Medio Solimones en el estado del Amazonas, mediante el Decreto núm. 97629. Su extensa superficie abarca 1020 000 hectáreas y está dividida entre los municipios de Tefé (47.3%), Alvarães (36.7%), Carauari (4.5%) y Juruá (11.5%), todos pertenecientes al estado de Amazonas. Sus límites hidrográficos son: al norte, el río Bauana; al sur, el río Curumitá de Baixo; al oeste, el río Andirá; y al este, el río Tefé (Ibama, 1989). En la Flona de Tefé viven 359 familias, agrupadas en treinta comunidades que se localizan en las bocas de los tres principales ríos: 124 familias viven en once villas a lo largo del río Tefé, otras 74 se sitúan en ocho poblados en el río Bauana; y 161 más forman once agrupamientos en el río Curumitá de Baixo, con un estimado de 2154 habitantes. Fuente: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), <<http://www.icmbio.gov.br/portal/unidadesdeconservacao/biomas-brasileiros/amazonia/unidades-de-conservacao-amazonia/1953-flona-de-tefe>>, consultado en octubre de 2018.

⁷ Proyecto financiado por el Ministerio de Desarrollo Agrario (MDA). Su objetivo principal es apoyar, fortalecer y capacitar mujeres del Medio Solimones, que actúan en grupos productivos agroextractivistas de la selva, desarrollando acciones dirigidas a la promoción y la transición agroecológica por medio de la propuesta de Organización Productiva de Mujeres Extractivistas, iniciativa vinculada al Programa de Organización Productiva de Mujeres Rurales.

Las primeras preguntas que les hice a las mujeres fueron:

- a. ¿Cuáles son las artesanías que ustedes saben hacer?
- b. ¿Con quiénes aprendieron ustedes?
- c. ¿Para ustedes artesanía es trabajo?
- d. ¿Ustedes piensan que pueden ganar dinero con ese trabajo?

Las metodologías utilizadas con las mujeres del proyecto fueron aula expositiva dialogada sobre artesanía y feminismo; y también talleres sobre los tipos de artesanías que ellas sabían hacer.

Los encuentros duraron cuatro horas aproximadamente y fueron muy placenteros, pues algunas retomaban saberes de la infancia, otras potencializaron sus conocimientos como posibilidad de hacerlos rentables, además de tener momentos para compartir, cuestión que está en el epígrafe de este texto y que es muy importante tanto para el feminismo como para la educación popular, ya que compartir favorece que nuevos saberes sean construidos, se reconozcan valores y se refuerce la pluralidad colectiva de las personas y de las comunidades.

Artesanía en la cotidianidad común y corriente de las mujeres de la Flona



Formación con las mujeres de la Flona, Amazonas, Brasil. }
Foto: acervo de la investigadora, 2016. }

Como ya fue expuesto (Castro, 2015b), el concepto de cotidiano ordinario manifestado por la feminista Ivone Gebara (2008) busca discutir el día a día de las mujeres.

En el *Diccionario Aurelio de la Lengua Portuguesa*, el vocablo “ordinario” como adjetivo significa: 1) Vulgar; 2) De baja condición; 3) Grosero; 4) Mal educado; 5) Soez. En sustantivo femenino encontramos que esa palabra indica: 1) De todos los días; 2) Frecuente; 3) Oraciones dichas por los sacerdotes en todas las misas; 4) Paso de marcha; 5) (música) composición destinada a la marcha regular de las tropas; 6) Mujer malcriada.

De acuerdo con esas definiciones, podemos verificar que Gebara (2008) busca una palabra que no tiene *glamour*. Ella busca algo cotidiano a partir de una palabra que a veces es hasta grosera, vulgar o de baja condición. Su intención es crear el concepto de la epistemología de la vida ordinaria que corresponde, según la propia autora, a la epistemología de todas/os nosotras/os. Entender y filtrar los conocimientos ordinarios, producidos en la clandestinidad de las instituciones formales que han sido, hasta hoy, una búsqueda constante del feminismo.

Un cotidiano marcado y pisoteado por la sociedad patriarcal. Aquí entiendo que resulta pertinente retomar el concepto de patriarcado, infelizmente retirado muchas veces de los estudios de género. Según Saffioti, podemos comprender el patriarcado como “un pacto masculino para garantizar la opresión de las mujeres” (Saffioti, 2004, p. 111).

Ivone Gebara (2007, p. 19) explica que “sociedad patriarcal significa que la manera por la cual somos educados es marcada por concepciones que valorizan un referencial teórico masculino más que el femenino”. Y Neuma Aguiar señala que “el patriarcado se pauta por la dominación de lo público sobre lo privado” (Aguiar, 2000, p. 1).

Siendo así, históricamente lo que es producido por las mujeres en lo cotidiano privado es evaluado como de menor valor social, especialmente si lo comparamos con lo que es producido por los hombres en los espacios públicos. En las palabras de una de las mujeres, durante el encuentro, se percibe esta desvalorización: “Nosotras hacemos, pero nosotras no sabemos que es trabajo, sabemos hacerlo, porque aprendemos a hacerlo y a seguir haciéndolo cuando es necesario” (Fátima, expresado en 2016).

Artesanía: para muchas personas significa sólo decoración y recuerdos de viajes; para otras, recuerdos de infancia, memorias que traen de sus madres y abuelas haciendo preciosidades con las manos. Sin embargo, para otras personas la artesanía además es trabajo para la sobrevivencia diaria, tanto personal como familiar.

La artesanía es una producción típicamente femenina. Los libros de historia nos traen imágenes de las mujeres en el mundo realizando trabajos manuales. Ese trabajo manual como “atributo femenino” viene desde tiempos antiguos. En sus orígenes, la doctrina de la iglesia católica generalmente consideraba el tiempo libre como una tentación y el placer como una invitación a la indolencia.

Ese temor se aplicaba principalmente a las mujeres. Eva encarnaba la tentación, una distracción al hombre de su trabajo. Los patriarcas de la iglesia católica consideraban a las mujeres especialmente predisuestas a la actividad sexual si no tenían nada para ocupar sus manos. Este prejuicio dio origen a una práctica: la tentación femenina podía ser combatida a través de la artesanía (principalmente aquellas que se realizan con agujas), manteniendo permanentemente ocupadas las manos de las mujeres (Sennett, 2009).

Utilizar las manualidades como remedio para la ociosidad femenina es una idea que se remonta a uno de los primeros patriarcas, Jerónimo. Como es costumbre con los prejuicios que maduran con el tiempo, esa propensión sexual también se convierte, al inicio de la Edad Media, en un motivo de honra.

El tiempo ha pasado y actualmente las mujeres “se ganan la vida” o son el refuerzo del presupuesto familiar con su trabajo de manualidades.

Para Saffioti, “en todas las épocas y lugares la mujer contribuyó para la subsistencia de sus familias y para crear la riqueza social” (2013, p. 61), eso quiere decir que las mujeres siempre trabajaron y que continúan trabajando, aun cuando las desigualdades entre los sexos propicien colocar a las mujeres en profunda desventaja en muchos lugares, incluido el mundo del trabajo.

Al afirmar que las mujeres siempre trabajan (Saffioti, 2013; Perrot, 2007) podemos asegurar también que ellas tuvieron un proceso de enseñanza y aprendizaje desarrollado en la cotidianidad. Muchos conocimientos ligados al mundo del trabajo están en las manos de las mujeres y son transmitidos de generación en generación.

Probablemente podemos citar mucho sobre el conocimiento que poseen las mujeres, desde la manipulación de hierbas, recetas de cocina, economía, saber de ginecología y obstetricia, como las propias parteras que durante siglos han sido responsables de los nacimientos.

En el caso de la Flona, aun hoy en día son las parteras quienes atienden los nacimientos y dan las enseñanzas relacionadas con la instrucción de niñas y niños, y también las de la creación de la propia artesanía. Aquí podemos reflexionar en que las actividades atribuidas a nosotras como mujeres por la sociedad patriarcal dieron lugar a una producción de alta calidad. La foto siguiente muestra a la partera Irene Leandro de Oliveira presentando orgullosa su identificación como tal; ella nos cuenta que ha conducido más de trescientos partos en aquella región.

Todo este conocimiento va pasando, a través del tiempo, por las manos de las mujeres. No obstante, aun siendo fundamental para nuestra sobrevivencia, se queda al margen y es socialmente invisibilizado, pues es un conocimiento “no formal”, que viene de lo cotidiano, y que está muy vinculado al mundo de lo privado:

Los valores y los sentidos atribuidos a lo femenino y a lo masculino tampoco permanecieron iguales. Las niñas y mujeres continuaron siendo las principales responsables por el trabajo doméstico. La gratuidad del trabajo desempeñado por las mujeres en el ámbito doméstico fue definida como centro del patriarcado, explotación matriz, que hace posible otras formas de explotación. De ahí surge la comprensión de que en la familia, en nuestra sociedad, las mujeres son dominadas para que su trabajo pueda ser explotado y su trabajo es explotado (Biroli, 2018, p. 66).



Partera Irene Leandro de Oliveira
y Amanda Motta Castro,
Amazonas, Brasil.
Foto: acervo de la investigadora, 2015.

De este modo el conocimiento de las mujeres es devaluado, porque el trabajo y los procesos de enseñanza y aprendizaje de las mujeres estuvieron históricamente vinculados al mundo privado, en el cual las mujeres se mantuvieron por un largo periodo.

Según Prisca Kergoat (2011), a fines del siglo XIX surgió la noción de “oficio de mujer”. En este momento se definió el oficio de mujer alrededor de sus entonces llamadas cualidades “naturales e innatas”: el cuidado al otro, el amor y la maternidad.

La desvalorización del trabajo femenino estaría ligada a la falta de necesidad de aprendizaje y de calificación (Kergoat, 2011). Marcela Lagarde (2011) también lo advierte al afirmar que la desvalorización del trabajo de las mujeres ocurre debido a que la sociedad acoge la idea de que ellas tienen como última y principal misión la maternidad, esto es, asumir el cuidado de sus hijos como tarea básica y prioritaria. Aimée Vega Montiel (2007) argumenta

que el trabajo femenino se entiende socialmente como aquel que debe ser realizado “por amor”. Esas ideas, transmitidas a través de generaciones, convierten la artesanía en un trabajo sin valor, tanto por ser cosa de mujer, como ser un trabajo realizado con las manos.

De acuerdo con Richard Sennett, “la cabeza y la mano no son separadas sólo intelectualmente, sino también socialmente” (Sennett, 2009, p. 57). Esa separación histórica llevó a los hombres a quedarse con el trabajo “de la cabeza” y las mujeres con el trabajo “de las manos”, pues en el imaginario popular el trabajo manual es menos complejo y exige menos calificación (Kergoat, 2011).

Para el feminismo, lo privado es político, y el trabajo diario de hacer ese movimiento —politizar lo privado— es una de las formas de revertir la marginalización del trabajo desarrollado por las mujeres. Para las mujeres de la selva lo privado está muy presente: tener muchos hijos e hijas y quedarse calladas en casa haciendo el trabajo doméstico es algo que ellas entienden como “dado”.

Señalo que gracias a la entrada de la religión cristiana el patriarcado se acentuó, pues aparece una voz más que asegura que el lugar de la mujer es la casa y en silencio. La voz del pastor tiene su eco con largo alcance y reafirma los lugares socialmente destinados a las mujeres, y es eso lo que el feminismo viene denunciando a lo largo del tiempo. Por lo tanto, están también muy presentes los relatos de abusos sexuales, violencia y malos tratos.

Además de ello, la función reproductiva ha sido profundamente reafirmada por las iglesias de la región. Abundan mujeres que han tenido muchos más hijos por el “invento” religioso que las considera más virtuosas en la medida en que tienen más hijos que cuidar; esa dinámica, relatada por las mujeres, nos hace recordar que “la desigualdad, lejos de ser natural, es impuesta por la tradición cultural, por las estructuras de poder, por los agentes actuantes en la trama de las relaciones sociales” (Saffioti, 2004, p. 75).

El proceso de enseñanza-aprendizaje de las mujeres y el rescate de la artesanía

Michel de Certeau (2000), en su libro *La invención de lo cotidiano*, explica que la vida cotidiana no es un tema muy noble para las ciencias humanas, y sólo hace pocos años que lo cotidiano logró captar atención. El autor destaca que teóricos/as del campo de las ciencias humanas, de varias corrientes, no percibieron la vida cotidiana como un espacio repleto de invenciones. Tampoco que la teorización, a partir de lo cotidiano, lleva a una producción cultural anónima, desarrollada con la creatividad de personas comunes, y que las narrativas de lo cotidiano de las personas están más próximas que la intensidad de la vida real:

El saber de la comunidad, aquello que todos conocen de alguna manera; el saber propio de los hombres y de las mujeres, de los niños y niñas, de adolescentes, jóvenes, adultos y viejos, el saber de guerreros y esposas; el saber qué hacen el artesano, el sacerdote, el hechicero, el navegador y otros tantos especialistas engloba, por tanto, situaciones pedagógicas interpersonales, familiares y comunitarias, donde aún no surgieron técnicas pedagógicas escolares, acompañadas de sus profesionales de aplicación exclusiva [...] todas las situaciones entre personas, y entre personas y naturaleza —situaciones siempre mediadas por las reglas, símbolos y valores de la cultura del grupo— tienen, en menor o mayor escala, su dimensión pedagógica (Brandão, 2007, p. 20).

En diversos lugares y espacios la educación está presente en la vida de mujeres y hombres, y nos acompaña durante toda la vida. Por mucho tiempo la educación fue pensada en la lógica tradicional. Freire (2001) lo denuncia e intenta romper con esa lógica. Para él, la educación es siempre un acto político y defiende que el acto educativo sea pautado en la formación crítica, lo que ocurre por medio de la problematización, de la lectura del mundo, con el objetivo de llevarlo a lo que denomina proceso de concientización. Una educación que se da en la relación entre hombres y mujeres, mediados por el mundo. “Es una cosa buena de recordar, porque fue mi abuela quien me enseñó ¿sabes? Hago coladores, escobas, tejo la paja y voy haciendo cosas, es una cosa buena de pensar, nosotros tenemos que echar pa'lante” (Edina, expresado en 2016).

Se observa en el trabajo desarrollado por mujeres de la Flona una actividad pedagógica y cultural que fue enseñada por las manos de las mujeres: “aprendí con mi suegra, ella me fue enseñando, hoy hago muchas cosas del *buriti*,⁸ es bueno porque yo no me aprieto. La mujer tiene que saber hacer las cosas, y nosotras no tenemos cómo comprar, entonces la forma es hacerlas por nuestros propios medios” (Fátima, expresado en 2017).

Uno de los principales papeles reservados a la educación consiste en potencializar en la humanidad su capacidad de trazar caminos para su propio desarrollo. Escuchar a las mujeres hablar sobre sus trabajos artesanales y pensar junto con ellas las posibilidades de ganar dinero con ese trabajo, y también intercambiar unas con las otras para el abastecimiento de sus casas, fue un momento bonito, pues según ellas fue el fortalecimiento de sus saberes y también de sus relaciones. Después de esos encuentros ellas continuaron reuniéndose para, en conjunto, realizar las artesanías; poder intercambiar, en tiempos de capitalismo salvaje, es tal vez, una utopía:

⁸ Hojas de una palmera típica de la región.

La utopía feminista es, pues, una utopía que no es monopolio de las mujeres. La utopía de compartir, del reconocimiento de los valores de cada uno, tanto de hombres como de las mujeres. Es la utopía de la pluralidad de los discursos a partir de la pluralidad de las culturas y de las personas (Gebara, 2000, p. 114)

De manera que la reflexión del trabajo con las mujeres de la Flona estuvo íntimamente ligado a la educación popular y a los estudios feministas, pues ambos contribuyen para reflexionar en el conocimiento producido por las mujeres, a través de la denuncia y del anuncio desarrollados por Paulo Freire en *Pedagogía del oprimido* (2001), en la que resalta:

Utopía es la unidad de denuncia y anuncio. La acción problematizadora junto a individuos y grupos que tengan en el horizonte la humanización de los hombres [sic], y al mismo tiempo en que se denuncia una realidad deshumanizante y los instrumentos ideológicos de su mantenimiento, anuncia una realidad transformadora y mantiene acceso al sueño de una vida más humana (Freire, 2001, p. 70).

A partir de esta enseñanza, procuramos visibilizar lo invisible y, mediante la denuncia de que la sociedad patriarcal minimiza el conocimiento de las mujeres, buscamos el reconocimiento de la artesanía como un hilo conductor que liga a un conocimiento complejo y estético. Además, esa reflexión lleva a la comprensión, en la práctica, de que no existen saberes mayores, más importantes o significativos, y sí saberes diferentes (Freire, 2001), y que su jerarquía fue construida socialmente.

Fue inmenso el placer y la alegría de las mujeres que al construir escobas, cestos para comida, coladores y otros utensilios, además de alimentos (pan, jaleas, galletas, jugos, dulces) pudieron valorizar y usar en sus casas lo que ellas mismas producían artesanalmente.

Consideraciones finales: ¡la lucha sigue!



II Seminario Nacional de las Mujeres, Tefé, Amazonas, Brasil. Foto: acervo de la investigadora, 2017.

En la obra *Elogio de la diferencia: el feminismo emergente*, la autora Rosiska Darcy de Oliveira, afirma que:

De los *ismos* de nuestro tiempo, el feminismo es, tal vez, el más utópico, el más perturbador, el más alegre y el más triste de los proyectos del futuro. Respuesta a los desencuentros de una época, la que duele más hondo y de manera más secreta, la más épica, tal vez la más sentida (Oliveira, 2012, p. 69).

Pensar en las mujeres es hablar sobre un silenciamiento histórico, pues a lo largo de la historia las mujeres estuvieron en un lugar periférico. La utopía de igualdad entre los sexos sigue aún después de la dura jornada perseguida por las mujeres en la trayectoria del feminismo. Es impresionante ver y escuchar que los marcadores de la identidad y de cómo ser hombre o mujer y de cuáles son sus trabajos, están bien vivos en la mente y en las reflexiones de las mujeres en el medio de la floresta:

La identidad social de la mujer, así como la del hombre, es construida a través de la atribución de distintos papeles, que la sociedad espera ver cumplidos por las diferentes categorías de sexo. La sociedad delimita, con bastante precisión, los campos en que pueden operar las mujeres, de la misma forma como escoge los terrenos en que puede actuar el hombre (Saffioti, 2004, p. 8).

En su libro *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano afirma que: “es condición esencial escuchar las voces jamás escuchadas [...] de las mujeres, de los negros, de los indios [...] pertenecemos a naciones que nacieron mutiladas [...] ellas tienen cultura, conocimiento y literatura que también fueron mutilados” (Galeano, 2010, p. 45).

El feminismo existe porque nuestra voz, nuestros escritos y experiencias han sido tratados con negligencia. Las mujeres han sido silenciadas e invisibilizadas por la sociedad patriarcal. Aun así, las mujeres continúan formando parte de ese todo!

La contribución del feminismo para la visibilidad del trabajo y de los procesos de enseñanza-aprendizaje desarrollada por las mujeres en el campo de la artesanía es fundamental. Por lo que es grande el deseo de que ese proyecto continúe con las formaciones para que las mujeres de la Flona retomen y perfeccionen sus conocimientos. Principalmente porque “el feminismo se pauta en las premisas de que lo cotidiano es histórico y lo personal es político” (Dorlin, 2009, p. 15).

Así, rescatar la artesanía en la vida de las mujeres como una potencia de conocimiento, trabajo y rentabilidad es volver al pasado y hablar tanto del presente como del pasado, eso porque las mujeres han escrito sus historias de varias maneras, una de ellas es por medio del arte complejo de la artesanía.

Al final de los talleres muchas ideas surgieron entre las mujeres, sobre todo para la creación de formas de venta de los productos hechos por ellas, tanto que en el II Seminario Nacional de las Mujeres: Agroecología y Buen Vivir, realizado en Tefé en 2017, muchas mujeres estaban allí con sus productos, confeccionados a mano, para poder venderlos. Eso muestra que el proyecto produjo resultados positivos, pues fue un factor que desencadenó su autoorganización a fin de obtener rentabilidad a partir de sus conocimientos manuales.~

Referencias

- Aguiar, Neuma (2000), "Patriarcado, sociedade e patrimonialismo", *Sociedade e Estado*, vol. 15, núm. 2, junio-diciembre, pp. 303-330.
- Biroli, Flávia (2018), *Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil*, São Paulo, Boitempo.
- Brandão, Carlos Rodrigues (2007), *O que é educação*, São Paulo, Brasiliense.
- Castells, Manuel (1999), *O poder da identidade*, São Paulo, Paz e Terra.
- Castro, Amanda Motta (2018), "Mulheres da Flona: tecendo vidas através do artesanato", en Rita de Cássia Fraga y Aildo da Silva (eds.), *Mulheres, organização e produção agroecológica: Floresta Nacional de Tefé*, Curitiba, CRV, pp. 33-44.
- Castro, Amanda Motta (2015a), "Fios, tramas, cores, repassos e inventabilidade: a formação de tecelãs em Resende Costa, MG.", tesis de doctorado en Educación, Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas, São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Castro, Amanda Motta (2015b), "Os repassos nos teares manuais: a inventabilidade das tecedoras de Minas Gerais", en Eli Bartra (coord.), *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco (UAM-X), pp. 137-148.
- Castro, Amanda Motta (2014), *Reafirmações do Feminino no Movimento Pentecostal: implicações no cotidiano 'ordinário' de tecelãs*, São Paulo, Novas Edições Acadêmicas.
- Certeau, Michel de (2000), *A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Vozes.
- Dorlin, Elsa (2009), *Sexo, gênero y sexualidades: introducción a la teoría feminista*, Buenos Aires, Claves.
- Freire, Paulo (2001), *Pedagogia do oprimido*, 45a. ed., São Paulo, Paz e Terra.
- Galeano, Eduardo (2010), *As veias abertas da América Latina*, São Paulo, L&PM.

- Gebara, Ivone (2008), "As epistemologias teológicas e suas consequências", en Eliane Neuenfeldt, Karen Bergsch y Mara Parlow (coords.), *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares*, II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião, São Leopoldo, Sinodal.
- Gebara Ivone (2007), *O que é teologia feminista*, São Paulo, Brasiliense.
- Gebara, Ivone (2000), *A mobilidade da senzala feminina: mulheres nordestinas, vida melhor e feminismo*, São Paulo, Pia Sociedade Filhas de São Paulo.
- Hierro, Graciela (2007), *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, México, Torres.
- Hierro, Graciela (2003), *Ética de la libertad*, México, Torres.
- Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) (1989), Decreto 97 629, 10 de abril.
- Kergoat, Prisca (2011), "Ofício", en Helena Hirata y Francoise Laborie (coords.), *Dicionário crítico do feminismo*, São Paulo, Unesp.
- Lagarde, Marcela (2011), *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Oliveira, Rosiska Darcy de (2012), *Elogio de la diferencia: el feminismo emergente*, Río de Janeiro, Rocco.
- Perrot, Michelle (2007), *Minha história sobre as mulheres*, São Paulo, Contexto.
- Saffioti, Heleieth (2013), *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, São Paulo, Expressão Popular.
- Saffioti, Heleieth (2004), *Gênero, patriarcado, violência*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- Saffioti, Heleieth (1987), *O poder do macho*, São Paulo, Editora Moderna.
- Sennett, Richard (2009), *O artífice*, Río de Janeiro, Record.
- Streck, Danilo (2006), "A educação popular e a (re)construção do público. Há fogo sob as brasas?", *Revista Brasileira de Educação*, vol. 11, núm. 32, mayo-agosto, pp. 272-284.
- Vega Montiel, Aimée (2007), "Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico", *Política y Cultura*, núm. 28, otoño, pp. 173-193.

Tikijkiti Tonemilis, una estrategia de las mujeres artesanas de Cuetzalan, Puebla

Cecilia Guadalupe Ramón Franco¹

“La Masehual”

Tikijkiti Tonemilis es el nombre en idioma náhuatl que las mujeres de la organización *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani*, o Mujeres Indígenas que se Apoyan, dieron a su Encuentro Intercultural anual, que se ha convertido ya en uno de sus proyectos más importantes, en 2019 cumplió cinco ediciones y significa en español “Tejiendo nuestras vidas”.

Para hablar de él, comentaremos antes un poco más de esta organización de mujeres artesanas nahuas, una de las más grandes y consolidadas en México. Cuenta con aproximadamente cien socias, de seis comunidades² del municipio de Cuetzalan del Progreso³ y con más de treinta años de historia.

“La Masehual”, como la llamaremos, porque así la llaman las mismas socias, comenzó a organizarse a mediados de la década de los ochenta, sobre todo debido a que ya no se podía vivir bien del campo; es decir, a que el trabajo del hombre, el único considerado hasta entonces como proveedor, ya no alcanzaba para el sostenimiento familiar. Fue en aquel momento que las mujeres buscaron alternativas para sobrevivir, y encontraron una en el arte popular. Al valorarlo como tal, como la herencia milenaria que es, con el costo intangible e inherente a él, entablaron además una lucha para obtener un pago justo por sus creaciones, rechazando el que les daban los “coyotes” o acaparadores y el de los turistas regateros. No fue fácil. Ellas mismas lo cuentan en su libro *Hilando nuestras historias*:

¹ Promotora de arte popular independiente. Correo-e: ceciliarfranco@gmail.com

² San Andrés Tzicuilan, San Miguel Tzinacapan, Cuauhtamazaco, Pepexta, Xiloxochico de Rafael Ávila Camacho y Chicueyaco.

³ Cuetzalan del Progreso es uno de los 217 municipios del estado de Puebla; se ubica a casi cinco horas de la Ciudad de México, en el centro oriente del país.

Cuando decidimos organizarnos, tuvimos problemas en la familia y en la comunidad, porque no era costumbre que las mujeres participáramos en reuniones ni que saliéramos a capacitarnos, por lo que este cambio provocó malestar; éramos muy criticadas y se veía como que estábamos faltando a nuestras obligaciones; sin embargo, al empezar a aportar económicamente, pudimos convencer a nuestros esposos y/o a nuestras familias de que era importante continuar con la organización (*Masehual*, 2016, p. 13).

La organización se concretó gracias al apoyo de Susana Mejía, Marta Mercado y Fidel Payán, en ese entonces, estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), quienes estaban realizando su servicio social en otra organización de Cuetzalan, la *Tosepan Titataniske*. Con el apoyo y asesoría de estas personas, la *Masehual* comenzó a conformarse con perspectiva de género, ya que en el proceso de orientarlas para formar la sociedad, al mismo tiempo les impartieron talleres y pláticas para que conocieran sobre sus derechos como mujeres indígenas.

Fue en 1992 cuando por fin lograron la conformación de la Sociedad de Solidaridad Social —figura legal que se conserva actualmente—, cuyas acciones de desarrollo se dan a través de proyectos de bienestar, educación, capacitación y proyectos económico-productivos. Desde entonces, la *Masehual* ha tenido muchos logros gracias a estrategias que las socias mismas imaginan, platican y construyen de a poco. Actualmente, sus cuatro grandes proyectos son:

- La elaboración y venta de artesanías⁴
- El hotel *Taselotzin* y su restaurante *Takualoyan*⁵
- La elaboración de productos de herbolaria tradicional⁶
- El Encuentro *Tikijiti Tonemilis* (Tejiendo nuestras vidas)

⁴ Las socias de la organización se reparten la creación de productos por comunidades; es decir, cada comunidad se “especializa” en uno de los tres rubros: textiles de telar de cintura, textiles con bordado pepenado o cestería de fibra natural de jonote (con estructuras de madera de bambú o bejuco). Esto favorece que el acopio de piezas y, con él, los ingresos de las socias sean equitativos hasta cierto punto. La venta de piezas se realiza, principalmente, por medio del hotel *Taselotzin*, a través de sus administradoras, mediante dos mecanismos.

El primero es cuando las administradoras reciben pedidos de clientes específicos que reparten entre las compañeras. El segundo es el acopio de piezas para tener a la venta en la misma tienda del hotel *Taselotzin* (ahí, los huéspedes son los principales compradores). Se paga lo correspondiente a las compañeras socias y se reserva un pequeño porcentaje para un fondo común, que llega a ocuparse para gastos inesperados de cualquiera de ellas, como fallecimiento de familiares o préstamos sin intereses para situaciones emergentes.

⁵ El hotel *Taselotzin* fue inaugurado el 27 de septiembre de 1997; se encuentra a diez minutos a pie del centro de la ciudad de Cuetzalan. Actualmente cuenta con quince habitaciones, dos cabañas, un restaurante y un albergue o dormitorio colectivo; su capacidad total es de unas noventa personas, <<http://taselotzin.mex.tl/frameset.php?url=/intro.html>>.

⁶ Se comenzó a trabajar alrededor de 1997. Hoy se elaboran tinturas (entre otras, de tlalchichinola, llantén, calahuala, zapote blanco, borraja, flor de azahar), jabones (de sábila, manzanilla, limón, tepezcohuite, romero),

El Tejiendo

Entrando en materia, decimos que este encuentro *Tikijkiti Tonemilis* es una estrategia porque, de su primer año a la fecha, ha crecido tanto en la participación de las socias como en la cantidad de asistentes —sobre todo, mujeres—, lo cual ha aportado un impacto positivo a toda la organización.

Pero primero hay que decir que *Tikijkiti Tonemilis* —el Tejiendo, como lo llaman para acortar en español— era un anhelo que tenían las mujeres de la *Masehual* desde mucho antes de su primera edición en 2015. Era una inquietud que les surgía cada vez que las visitaban para conocer la organización, cuando impartían alguna plática sobre ella a estudiantes en el hotel o en otros lados. El interés de las compañeras era extender el servicio de hospedaje en los hogares de las socias (*Masehual*, 2016, p. 72), para que ahí compartieran más experiencias, que nos parecen experiencias de sororidad. Sí, de *sororidad*. La mayoría de ellas quizá no lo expresan así, pero es esto lo que practican: la sororidad como “experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política” (Lagarde, 2012, p. 560); todo desde y hacia el arte popular.

Para seguir con un poco de la historia de este encuentro —lo creemos importante porque demuestra el carácter y fundamentos en que se sostiene—, un grupo de estudiantes de los que visitaban a la organización estaba a cargo de la profesora Margarita Tovar,⁷ quien volvió después para realizar una investigación de campo, durante la cual se fueron detectando diferentes problemáticas que las compañeras socias de la *Masehual* le compartían. Como parte de los compromisos de la profesora con la organización, acordaron que ella apoyaría o daría impulso a este propósito que tenían en mente.

Así nació la idea de echar a andar este proyecto, con la intención de compartir las experiencias de la organización. La propuesta fue presentada de manera escrita ante la Asamblea General de socias y fue aprobada por mayoría, el 31 de enero de 2015, en votación a mano alzada. Después de esto, se tuvieron reuniones con los grupos de cada comunidad para exponer más a detalle el itinerario del encuentro y las formas de difusión, hasta que se hizo la primera convocatoria por medio de carteles en diversas instituciones, universidades y por redes sociales.

Con la mención de este recorrido queremos subrayar que toda decisión con respecto a este proyecto se ha discutido y realizado de manera conjunta, entre todas las socias de la

jarabe para la tos, unción para diversos dolores, pomadas contra piquetes de insectos, de árnica y hierba del golpe, y vino contra el susto.

⁷ Margarita Tovar es doctora en Psicología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente, profesora de tiempo completo en la Facultad de Medicina y Psicología de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), México. Sus líneas de investigación son los estudios sobre masculinidad, la investigación feminista y la psicología social comunitaria.

Masehual, es decir, con apoyo de personas externas como la doctora Tovar y los voluntarios sucedáneos, pero siempre con ideas y autorizaciones de la propia organización. Tejiendo Nuestras Vidas tiene tres objetivos:

- Intercambiar experiencias y dar a conocer la forma en que viven las socias de la *Masehual*.
- Contar la historia de la organización y mostrar la forma de hacer sus artesanías.
- Que los visitantes conozcan los lugares cercanos a donde viven las socias, es decir, su contexto.

En cuanto al público al que está dirigido, las socias invitan a todas las personas que quieran convivir con ellas durante una semana, para aprender sobre su cultura y su organización. Esto último es lo que diferencia esta iniciativa de otras propuestas de turismo rural o ecoturísticas que existen en el municipio: las compañeras de la *Masehual* quieren que las personas conozcamos, por una parte, sus tradiciones y costumbres, sí, pero también la historia de su conformación como sociedad, la lucha que esto implicó y que aún enfrentan, cada día, como mujeres nahuas en busca de ingresos justos por la elaboración de sus piezas de artesanía y arte popular.

Así, en el encuentro tenemos la oportunidad de vivir varios días en casa de una de las socias, comer, dormir en sus hogares, convivir; platicar con sus familiares y amistades sobre su trabajo e historia; conocemos y aprendemos de ellas, pero también se trata de un intercambio en el que ellas pueden tomar de nosotros las experiencias que compartamos. Al final, se trata de fortalecer las buenas relaciones humanas.

Sobre esto, nos pareció importante compartir la visión que de este encuentro se han formado otras asistentes. En el caso de Belem Baza,⁸ estudiante universitaria, quien ha participado del segundo al quinto encuentros, nos comentó:

En cada encuentro siempre aprendo algo, por mínimo que sea, una palabra en náhuatl, el nombre de una flor, planta o alimento, una manera de tejer distinta, pero especialmente, siempre me traigo una historia de vida, una nueva amiga, una red de confianza hacia mí, es como sentirse en casa, entre familia.

En cada encuentro descubro que la fuerza de la mujer es poderosa, esperanzadora y crucial para lograr grandes cambios, pues puede construir otras realidades, buscar otros caminos, justamente para esas realidades que se viven a diario, de violencia, por ejemplo.

Me es muy emotivo en cada encuentro, observar que todas las compañeras [de la *Masehual*] que participan, están dispuestas a compartir contigo su vida, porque no solamente te

⁸ Adscrita a la licenciatura en Gestión Cultural, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

hospedan en sus hogares, sino que te están brindando toda la confianza que tienen. Crean contigo un vínculo muy fuerte de amor que te abraza, es eso que ahora llamamos como sororidad.⁹

María Islas, psicoterapeuta, es otra persona que ha asistido en tres ocasiones intermitentes al encuentro. Ella nos compartió que del evento lo que primero le impresionó fue:

su relación con el tiempo, con cómo hacer las cosas, cómo llevarlas a cabo; tal cual, es otro ritmo, tanto para resolver, para producir. También la importancia que le dan a de dónde vienen, a su comunidad, a su lugar de origen, a su relación con su entorno, al medio ambiente [...] cómo todo lo que hacen depende mucho del día, del clima. El papel que tienen por ejemplo el comer, cosas básicas, como el dormir, el descanso, el papel que tiene esto para ellas y que sus tiempos libres entre todo eso son [los que ocupan] para bordar, para producir. Es una relación muy directa con lo básico de la vida, con sostener la vida.

[Me impresiona también] la importancia que le dan a las que iniciaron, a las que ya no están, al pasado. Cómo se organizaron entre ellas y recuperaron el poder, en el sentido de ganar dinero, producir sus cosas. [Por eso es] especial reservar un tiempo, la misma época del año para celebrar algo [...] lo mismo cada vez, pero lo disfrutaron. Eso me ha hecho regresar al encuentro. Y visitarlas aparte, fuera del encuentro es porque se hace una amistad, es una manera de conectar con mujeres originarias [...] que siento que realmente son amigas; para mí es como una manera de cuidar una relación de amistad y seguir aprendiendo.

Por nuestra parte, hemos tenido la gran fortuna de acudir desde el primer encuentro, cada año. En esa primera ocasión, nuestro interés era conocer la forma de hacer artesanías de las compañeras nahuas de Cuetzalan, pero a partir de entonces hemos tenido la oportunidad de ver cómo se manifiestan esos lazos de sororidad, no sólo entre las compañeras, también entre quienes luego de conocerlas continuamos con el acercamiento de otras formas posibles —no siempre exitosas, no siempre perdurables— que intentamos que redunden en el logro de la vida digna que ellas buscan.

Una problemática que ellas nos compartieron desde el primer encuentro es que, aunque su artesanía sí se vende en el hotel *Taselotzin*, no siempre es suficiente para todas, por lo que constantemente están en búsqueda de otros puntos de comercialización, como ferias o eventos a los que puedan asistir. Sin embargo, muchas veces éstos suceden ya sea en lugares desconocidos, desfavorables o donde no tienen cómo hospedarse, lo cual genera gastos extras y, algunas veces, malas experiencias.

Haber compartido esto en el encuentro nos permitió colaborar de forma voluntaria para buscar soluciones o alternativas a estos problemas, para apoyar en lo que podamos a

⁹ Belem Baza, comunicación personal, 7 de agosto de 2019.

la organización; tácitamente, nuestra labor como colectivo se ha formado alrededor de la *Masehual* trabajando para ellas con una perspectiva solidaria, no empresarial.¹⁰ Por supuesto, no somos los únicos, como hemos dicho y como se verá más adelante.

Impacto del encuentro en el arte de la *Masehual*

Además del apoyo solidario, hemos visto cómo estas relaciones de sororidad se manifiestan en la creatividad de las socias de la *Masehual*, quizá imperceptible o sutilmente, pero se nota porque luego de estos intercambios en el encuentro ellas plasman en su arte —ya sea en el bordado, en el tejido textil o de fibras naturales— nuevas piezas, formas o gamas cromáticas innovadoras, estilos novedosos que nadie les dicta, sólo su imaginación y su saber-hacer.



Morral elaborado por Gudelia Ramos; bordado a mano en técnica de pepenado, con hilo acrílico sobre tela cuadrillé, con figura de virgencitas; creado por encargo para María Islas, pero sin que ésta le especificara ningún elemento a la autora.



Bolso elaborado por Filomena Flores; tejido a mano con figura del penacho de la danza de los Quetzales; creado de manera autónoma para innovar (la figura que se teje para estas piezas normalmente es una especie de telaraña concéntrica).

¹⁰ Por ejemplo, ofrecemos hospedaje cuando tienen eventos en la ciudad, o buscamos donde lo necesiten, si está en nuestras manos; asimismo, procuramos encontrarles espacios seguros y dignos para sus ventas (y la presentación de su libro, desde que éste existe).

Es verdad que quizá lo hacen, por un lado, para satisfacer una demanda comercial, un interés económico, sin una intención de hacer o no arte; pero, por otro, es claro que lo hacen sin traicionar sus saberes. Buscan y crean esas innovaciones de manera que su valor intrínseco de arte permanece. Lo ven como algo bello, que les da orgullo hacer y que les da satisfacción, porque lo hacen por sí mismas, tal vez impulsadas por agentes externos, pero sin su intervención directa.

Además, gracias a Tejiendo Nuestras Vidas se dan otros fenómenos interesantes, como la construcción de subproyectos, que a su vez generan la reflexión entre las socias. Pueden ser algo en apariencia simple, como la propuesta de un taller de bordado o de tejido, como los que se han impartido a lo largo de estos cinco años, junto con expoventas en nuevos lugares, conseguidos u organizados por medio de los asistentes al encuentro. Otros fenómenos son más complejos, como la compilación de su trayectoria en el libro *Hilando nuestras historias* (2016), que se hizo en colaboración solidaria con varios de los asistentes al primer encuentro; o como el juego didáctico *Memoria nahua* (2018), en el que plasmaron la iconografía identitaria de una de sus comunidades, gracias al apoyo de la maestra Carmen Zapata,¹¹ asistente al tercer encuentro; o como el proyecto *Hilvanando cartografías*, que favorece la promoción de su patrimonio cultural y que se realizó con el apoyo de Belem Baza, a quien ya hemos mencionado.



Chamaki, flor endémica, es utilizada ritualmente, sobre todo para adornar los altares y arcos de las fiestas.



Bordado de blusa elaborada en técnica de pepenado, hilo perlé de algodón sobre tela manta, con iconografía de flor de chamaki, que se retomó a partir de las reflexiones del proyecto *Memoria nahua*.

¹¹ Docente de la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Social de la Facultad de Estudios Superiores (FES) Cuautitlán-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Todo esto ha logrado que ellas vuelvan la mirada hacia sí mismas, que recuperen algunos saberes un tanto olvidados (los de las madres y las abuelas) y que trasciendan el *hacer*, para poseer ese *saber-hacer*, siempre desde la sororidad y la solidaridad.

También es verdad que, por la difusión que este encuentro le ha dado a la *Masehual*, hay cada vez más casos de personas que asisten a “conocer” la organización por intereses personales de explotación laboral y extractivismo epistémico (o académico); pero ésta ya es materia de otros textos.

Con todo, consideramos que Tejiendo Nuestras Vidas es una estrategia que ha dado y dará resultados para la supervivencia del arte popular de las artesanas de *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani*, quienes sin necesidad de feminismos ni de teoría, ni de política, nos dan una lección de cómo caminar hacia una vida digna, y eso nos basta para seguir trabajando juntas.~

Referencias

- Bordadoras del Comité Local de Xiloxochico (2018), *Memoria nahua. Xiloxochico, Cuetzalan, Puebla*. [Incluye: juego didáctico de memorama; corto documental *Bordados que hablan, Sierra Norte Poblana*: <<https://youtu.be/wk2dJzhrB1k>> y breviario *Destejer la flor*, sobre la iconografía del bordado pepenado de la comunidad], México, autoras/Facultad de Estudios Superiores (FES) Cuautitlán-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), consultado el 28 mayo de 2020.
- De Certeau, Michel (1999), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana (UIA).
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2012), “Pacto entre mujeres. Sororidad”, en Marcela Lagarde y de los Ríos, *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*, México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Masehual Siuamej Mosenyolchicauani (Hilando nuestras historias). El camino recorrido hacia una vida digna* (2016), México, autoras.
- Poot Grajales, Eloísa, Ruth Belem Baza Roldán y Daniel Jonathan Flores Vilchis (coords.) (s.f.), *Hilvanando cartografías*. [Proyecto estudiantil. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)], <<https://www.tejedorascuetzalanuacm.com.mx>>.
- Vega Montiel, Aimée (2007), “Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico”, *Política y Cultura*, núm. 28, otoño, pp. 173-193.

CAPÍTULO V

De la casa al trabajo... el artesanado

Malacates, hilos y paciencia: reflexiones en torno al proceso de adaptación de la tradición textil en la Sierra de Zongolica

*Diana Isabel Mejía Lozada*¹

La Sierra de Zongolica es un macizo montañoso ubicado entre los estados de Veracruz y Puebla. En la llamada zona fría se encuentra población de origen étnico nahua que habita ahí desde tiempos previos a la conquista española. Los nahuas de la Sierra de Zongolica adaptaron cosmovisiones y prácticas culturales en un interesante sincretismo que otorga una parte muy importante al sentido que poseen las actuales actividades de sus habitantes. En este trabajo hablaremos de los cambios de un elemento ornamental de la indumentaria indígena conocido como *tlahpial* y de cómo pasó de ser un elemento con significado dentro de la indumentaria femenina de la zona fría de Zongolica a ornato-mercancía que posibilita ingresos económicos suficientes a sus creadoras para sostener a los grupos familiares involucrados. Centrarse en el uso del *tlahpial* como ornato-mercancía permite advertir una faceta que no puede dejarse a un lado cuando se estudia el tema de arte popular y artesanía: el papel del creador —en este caso: creadora— del objeto y el proceso de diálogo que entabla con el sistema del cual forma parte.

Las mujeres artesanas que elaboran y comercializan los *tlahpiales* se encuentran insertas en un sistema de significados propio donde ser mujer implica saber tejer.

La actividad textil de la zona fría de Zongolica no se realiza únicamente como forma de obtención de recursos económicos, de hecho, aún hoy, puedo afirmar que no se considera como tal; sin embargo, resulta importante dar cuenta de cómo se está produciendo un cambio en la carga de sentido de *ser mujer* en la zona de estudio referida, pues actualmente esa carga (“la que es mujer, sabe tejer”) está poco a poco adicionando la referencia *artesana*, debido a factores diversos donde destaca el papel de la mujer como proveedora de recursos para mantener a la familia (dada la elevada tasa de migración masculina al norte

¹Facultad de Antropología, Universidad Veracruzana (UV), Xalapa, Veracruz. Correo-e: dimelo99@hotmail.com

del país y a Estados Unidos) dentro de un sistema económico que precariza su situación de mujer indígena sola que procura sustento económico para su familia —extensa en la mayoría de los casos— que incluye suegros, hijos e hijas, y repercute en su entorno familiar y social. En lo sucesivo llamaremos “mujeres solas” a las mujeres nahuas quienes elaboran los *tlahpiales*.

A los procesos de flexibilización laboral o desregulación del mercado de trabajo: baja de salarios, abaratamiento del despido, ausencia de indemnizaciones, falta de coberturas sociales, contratación temporal... se añaden la inseguridad, la incertidumbre y la falta de garantía de condiciones socioeconómicas mínimas y suficientes para una supervivencia digna que afecta a los trabajadores.

Tlahpial o tlapiali

La palabra *tlahpial* es la pronunciación actual de la palabra *tlapiali*, guardado o tesoro: *teokuitlapiali*. En los códices coloniales, especialmente en el Florentino, o en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, fray Bernardino de Sahagún muestra la indumentaria de las mujeres nahuas del altiplano, que utilizaban ornamentos para el cabello, con los que se ataban la punta de las trenzas y las anudaban sobre la cabeza, a la altura de la frente una vez que la joven estaba ya casada. En el contexto actual de la zona abordada, los *tlahpiales* son cada vez menos utilizados en la indumentaria femenina debido principalmente al uso de ropa occidental y también cabello corto. Sin embargo, para fiestas de la comunidad como cargos, mayordomía, boda o bautizo, sí son utilizados como parte del atuendo femenino conocido como “tradicional” fuera de la esfera de sentidos propia y como parte del *tzotzol* (ropa) dentro de esta última.

Si bien el uso del *tlahpial* se reserva ahora al atuendo utilizado en fiestas de las comunidades, guarda aún importante carga de sentido en el interior de las comunidades serranas, pues es un marcador de identidad por el color, el material y la forma de uso. En el exterior, el *tlahpial* es un objeto de ornato que al ser descontextualizado se transformó en ornato-mercancía encasillado como “esto es una artesanía que sirve de adorno para la bolsa, para amarrar la cortina, para llavero o para regalar de recuerdo”. Pero antes de analizar este proceso de resignificación, veamos cómo es que se crea un *tlahpial* dentro de su propia esfera de sentidos.

Malacate, hilos y paciencia

La producción de piezas de lana en la zona serrana se lleva a cabo utilizando la técnica de telar de cintura heredada de la época precortesiana. Durante esta época se manejaban las fibras duras, las pieles de animales y las cortezas de árboles, utilizando un telar de urdimbre colgante tejida con los dedos, el cual dio paso al telar de cintura. Éste debe su nombre a la forma en que la tejedora lo ajusta por un extremo a su cintura con un ceñidor o *mecapal* de cuero, lana o algodón, y el extremo contrario lo ata a un árbol. La estructura básica del telar de cintura prehispánico consiste en un tendido de hebras en dirección longitudinal (urdimbre) que se entrecruza con otros hilos atravesados en ángulo recto (trama), los cuales son llevados por una lanzadera a la que los mexicas llamaron *xoxopaxtli*.

Aunque el telar de cintura es un artefacto sencillo permite lograr tejidos complejos, franjas y cuadros, que dependen tanto de la disposición de la urdimbre como de la trama. La longitud del tejido realizado en este telar depende de la distancia que separa cada uno de los palos localizados entre la tejedora y el árbol; el ancho del tejido se determina por la cantidad de hilos de urdimbre que haya en el telar; es decir, mientras más hilos tensados, más ancha será la tela. El tejido se aprieta con una tablilla de madera pesada y afilada con la que la tejedora jala con fuerza hacia ella, éste es el implemento con más fino acabado y el más apreciado por la tejedora.

En la actualidad, el uso de la técnica del telar de cintura obedece a la lógica interna de una tradición importante que confiere identidad étnica a los habitantes de la sierra. Tejer en telar de cintura también forma parte de la configuración de un rol específico para la mujer serrana, que le confiere atributos especialmente deseados y necesarios para trasponer los límites socialmente establecidos en el ciclo de vida indígena. El proceso seguido para obtener una manga, una cotorina, un rebozo o un *tlahpial* implica varios pasos que conectan a los habitantes de la comunidad. En ocasiones la lana se compra a mujeres de otros pueblos o a personas de la misma comunidad que se dedican exclusivamente a ello; es raro encontrar quien se autoabastezca de lana para sus piezas. La secuencia lógica es reunir una cierta cantidad de dinero para comprar un volumen considerable de lana, la cual habrá de repartirse entre varias mujeres para su proceso final. Tehuipando y Soledad Atzompa, por ejemplo, se consideran pueblos productores de lana, que se vende a Tlaquilpa y Atlahuilco. El primero produce prendas mayores de consumo interior y venta a intermediarios; y el segundo, generalmente prendas menores.

La actividad textil en la zona fría forma parte de la vida cotidiana de los núcleos domésticos indígenas. La cría de borregos, aunque no está generalizada en todos los pueblos, es una actividad femenina e infantil relacionada con los límites del espacio privado, espacio que ensancha los linderos del hogar debido a la liga que existe entre el ámbito privado y aquellas actividades consideradas propias de las mujeres. Los niños y las niñas pequeños/as

se incluyen en este espacio por el nexo con la madre, pero desenvolviéndose en actividades diferentes; por ejemplo, mientras las niñas ayudan a la madre a separar los granos de maíz o a desenredar la lana para el tejido, los niños se encargan de dar de comer a los animales, de ahí que, en los primeros años de su desarrollo, los procesos de socialización femenina tengan un fuerte anclaje con la manufactura de textiles.

Hasta los seis años en promedio, los infantes acompañan a sus madres en todos los momentos del día, asimilando los roles y las actitudes transmitidas por sus agentes socializantes (Berger y Luckmann, 1998) a través de la reproducción de los principios sociales que a ellos mismos les inculcaron, en un proceso continuo de resignificación en el que los cambios introducidos a las dinámicas de vida cotidiana se adaptan y/o transforman para hacerlos parte del esquema de la cultura propia del grupo indígena.

La niña aprende que sus espacios de vida permitidos serán aquéllos relacionados con la casa y con las actividades que la madre desempeña. Los niños aprenden de igual forma que las niñas hacen las cosas de “adentro de la casa” y ellos las cosas “de afuera”. Muchas familias serranas consideran que cuando sus hijos e hijas ya están en edad de asistir al jardín de niños, alrededor de los cinco años, es un buen momento para que los varones comiencen a ir a la escuela; las niñas, por el contrario, deberán permanecer en el hogar para aprender las tareas que en un futuro próximo habrán de hacerlas “buenas mujeres”. A los siete años, es común que los niños y las niñas de familias que han salido en alguna ocasión del pueblo o han tenido contacto con grupos mestizos, vayan a la escuela primaria; el cuarto grado es por lo general la meta más alta para las mujeres y el sexto para los varones. Las familias que no han salido nunca de sus comunidades o tienen escaso contacto con grupos mestizos no consideran bueno que las niñas salgan de sus espacios domésticos para asistir a la escuela; si han de hacerlo, deberán contar con algún hermano varón que también asista.

El barrio y el pueblo, ensanchamiento de los límites del espacio privado femenino, se vuelven permitidos para la mujer sólo en ciertas instancias. Aunque la escuela esté en los límites del barrio y del pueblo no se considera parte del espacio propio, es un espacio público al que sólo los niños pueden acceder libremente; actividades como la ayuda en el cultivo de la milpa, la recolección de leña y el pastoreo son consideradas tareas que habrán de cumplir los niños; sin embargo, dado que para ellos se reserva el privilegio de asistir a la escuela, algunas veces, las niñas pequeñas toman este sitio acompañadas de la madre. De los siete a los doce o trece años, la niña estará todo el tiempo bajo la tutela y vigilancia de la madre,² quien habrá de dirigirla en el adecuado desempeño de todas las labores domésticas, destacándose la enseñanza del tejido.

² Sobre una dinámica semejante presente en grupos de cultura ranchera, puede consultarse el interesante trabajo de Marta Chávez Torres, 1998.

A partir de los tres años, las niñas comienzan a ser incluidas en la actividad textil. La madre da una bolita de lana sin cardar y le muestra cómo debe separarla con sus pequeños dedos, para que se “entretenga”. Alrededor de los cuatro o cinco años, la niña aprende a lavar la lana recién esquilada con raíz de amole, para quitar el exceso de grasa y a enjuagarla varias veces para dejarla libre de lanolina. A partir de este primer aprendizaje, se le entrenará en el uso del malacate hasta lograr obtener una madeja de hilo de lana. Tejer implica largas horas de aprendizaje y no siempre se logra dominarlo en los primeros intentos, ya que aun cuando la técnica pareciera sencilla, hacerla bien es bastante difícil, pues además de la destreza necesaria para dominar el malacate y moldear la hebra es necesario tener en cuenta las condiciones climáticas, ya que si hace demasiado calor la hebra no “corre”; y si por el contrario, está muy húmedo el ambiente, la hebra se “embola” (se enreda y no se forma). Para algunas tejedoras el estado de ánimo también es factor en el éxito de obtener una buena madeja de hilo: si se está triste, el malacate “no habla”.

A los seis años la niña ya posee el conocimiento suficiente para hacer sus primeros textiles: los *tlahpiales*. Una vez que se tiene el hilo, se hacen pequeñas motas de lana de otro color generalmente, las cuales serán incorporadas al hilo base mediante el hilado de un par de fibras sueltas a ambos lados de la mota de lana. Esta tarea se repite formando racimos de motas —a la manera tradicional— o innovando formas y combinaciones. En las zonas más altas de la sierra, los colores que utilizan para sus adornos son de color borrego, es decir, blanco, negro o café (*iztak, tliliwik o cahwenshtik*), tonalidades que se usan desde tiempos prehispánicos, según consta en los textos de los cronistas coloniales. A partir de unas cuantas décadas atrás, por el auge de las organizaciones de artesanas se comenzó a aplicar el color obtenido de plantas en las fibras de lana, así como también se usaron otras fibras sintéticas para la creación de *tlahpiales*. Sin embargo, su elaboración sigue siendo una tarea propia de niñas pequeñas, aunque actualmente también la realicen mujeres adultas, ya sea para venderlas a una intermediaria o para realizar la actividad comercial ellas mismas, como veremos más adelante.

El aprendizaje de la técnica requerida para manejar el telar de cintura requiere destreza, paciencia y mucha entrega. Alrededor de los diez años, las niñas comienzan a familiarizarse con el uso del telar; una vez que han adquirido la habilidad suficiente para comenzar con el oficio, se les permite acercarse a los telares de sus madres y al proceso del urdido para que aprendan mediante el ejemplo que ven. Cuando las niñas han alcanzado la práctica suficiente para poseer su propio telar están en edad de convertirse en jovencitas casaderas, aproximadamente a los trece o catorce años. Entonces habrán de comenzar su primera pieza, la cual casi siempre consiste en un lío nuevo para ellas mismas. Una vez que la joven ya ha sido pedida y dada en matrimonio, con fecha fijada para la ceremonia, deberá comenzar a tejer la cobija que llevará para su nuevo hogar, para así demostrarle a su futura suegra que sabe tejer y que por lo tanto es una buena mujer para su hijo.

El niño del mismo rango de edad no estará bajo la vigilancia materna sino paterna, o de algún varón de la familia, es frecuente que en caso de faltar el padre sea el hermano de la madre quien le enseñe a trabajar. Esta división del mundo, expresada en la manera en que la cultura propia pauta la conducta de los miembros del grupo, transmite un conjunto de significados en torno al saber, el deber y la identidad que por fuerza deben ser sometidos a procesos de semiosis —generación de significados— para interpretar toda la gama de mensajes de la cultura ajena que entran a la cultura propia, principalmente a través de los medios de comunicación masiva como la televisión y la radio, así como de la mano de los individuos que han dejado sus comunidades en busca de trabajo.

La separación entre el espacio público y el privado, equiparable al ámbito masculino y al femenino, es una característica propia de la cultura indígena que obedece a una división del trabajo basada en relaciones de jerarquía hombre/mujer sustentadas en el tipo de organización patriarcal existente en las familias de la zona fría. Tal situación se expresa en universos simbólicos codificados a partir del manejo de elementos significativos que configuran el horizonte de expectativas de la cultura indígena; la manera en que se construyen estas cadenas de sentido obedece no sólo a la resignificación de elementos ajenos para hacerlos parte de la cultura propia, sino a procesos de semiosis necesarios para dotar de sentido a prácticas culturales sin un sitio específico dentro de la semiósfera indígena. Debido a este hecho, la diferenciación del trabajo femenino e infantil ha mantenido vigentes ciertas actividades como la textil, en el contexto de cambio económico y social en que se encuentran inmersas la mayoría de comunidades serranas.

Es también en esta dinámica de cambio que la mujer desempeña un papel fundamental para la cohesión de la cultura propia del grupo indígena: ella será la encargada de aceptar o no la inclusión de elementos de la cultura ajena³ y, por lo tanto, de marcar la pauta en cuanto a la posible incorporación de significados a los procesos de semiosis. En la zona fría serrana el uso del traje tradicional para las mujeres forma parte de los atributos femeninos; portar esta indumentaria indica que la mujer sabe tejer y por lo tanto es buena mujer; sin embargo, el sentido del uso del traje indígena no posee significación, sólo en el universo de elementos simbólicos, su anclaje en las prácticas económicas de subsistencia que implementan las mujeres indígenas también forma parte del proceso de semiosis. La actividad textil serrana se desarrolló a partir de la lana por ser una fibra bastante adecuada para hacer frente a las condiciones climáticas de la montaña; la cría de borregos fue desarrollándose discretamente en las comunidades, dando forma a una cadena de intercambios económicos que se mantiene hasta nuestros días. Este reconocimiento de productores y consumidores fue creando vínculos que poco a poco dieron origen a relaciones de

³ Un interesante trabajo sobre este particular puede encontrarse en el artículo de Maria da Glória Marroni, 2003.

jerarquía entre comunidades, sin embargo, se destacan aquéllas dedicadas a transformar la lana en prendas como las de mayor importancia. A pesar de haber vivido mejores momentos, la producción actual de lana se reconoce como propia de Soledad Atzompa, Astacinga y Tehuipango, mientras que como comunidades tejedoras se tiene por un lado a Tlaquilpa y por otro a Atzompa y Atlahuilco; Tlaquilpa es reconocido como un pueblo de tradición tejedora, Atzompa y Atlahuilco como aquéllos en donde se han dado los mayores impulsos al tejido. Zacamilola merece mención aparte, ya que en toda la sierra se le reconoce como el sitio productor de fajas de algodón.

Al iniciar la intervención de grupos externos para organizar cooperativas de tejedoras (en la década de los ochenta del siglo XX fue el extinto Instituto Nacional Indigenista —INI—) las mujeres solas comenzaron a comercializar sus prendas a través de intermediarios y se tuvo un auge significativo en la venta de prendas. Se dio inicio también a procesos que buscaban lograr una mejor calidad en el acabado de las piezas mayores (entendida como poner forros para que la lana no pique o lograr una línea sin nudos). También se comenzó el tejido a gancho de monederos, gorros, zapatos de niño y en telar de cintura de bolsas, morrales y cojines (Atlahuilco y Tlaquilpa).

En los primeros diez años del nuevo siglo, la actividad textil tuvo un *impasse*. Las mujeres solas tuvieron que enfrentarse a situaciones de vida complejas, pues las tasas de migración masculina aumentaron en esta época debido a los contratos de trabajo legal como jornaleros agrícolas en Estados Unidos. Sin que pueda afirmarse que se vivió una mejoría, sí puede decirse que hubo al menos un espacio de “menos dificultad” en esa década. Sin embargo, alrededor de 2004, las situaciones de vida de las mujeres solas se complicaron de manera significativa al darse el auge de la fabricación de muebles de madera, con la consecuente deforestación en la sierra. Muchos de los maridos que regresaban de Estados Unidos, y que ya no eran contratados, comenzaron a dedicarse a la elaboración de muebles con la madera de los bosques de Tlaquilpa, Atzompa y Atlahuilco, la mayoría se empleaba en la zona como madereros o carpinteros, y los menos como productores y vendedores. Para comercializar los productos se movilizaron a las ciudades cercanas a la sierra, como Orizaba, Ciudad Mendoza, Río Blanco o Córdoba, y pronto también a la capital del estado de Veracruz, Xalapa, y sus alrededores.

Para 2005, a causa de la migración masculina y de la precarización de espacios laborales para mujeres solas (trabajadoras del hogar en las ciudades cercanas ya mencionadas) se dio una situación importantísima en la vida serrana: el incremento de la violencia ligada al narcotráfico. En estos años, la forma de vida relativamente segura que se tenía en las comunidades indígenas se vio trastocada por el aumento en la llegada de personas ajenas a la zona, dedicadas a actividades ilícitas como búsqueda de rutas de trasiego de droga. Aumento lento pero inexorable.

Las mujeres solas con hijos en edad escolar comenzaron a buscar salir de la comunidad, no sólo para alejarse de la violencia sino para tener una forma de procurarse sustento a través de trabajo asalariado; pero la mayoría de las veces dichas salidas les acarrearón más problemas que beneficios, si consideramos que dentro del espacio serrano la mujer no debe salir del ámbito del hogar, de la esfera del conocimiento privado. A quienes salían ya no se les consideraba como mujeres de la comunidad, los tratos eran distintos hacia ellas cuando regresaban. Aun así, hubo quienes decidieron unirse a parientes varones —hermanos, cuñados, hijos— para ir a las ciudades a vender los muebles y ellas, a vender piezas de lana.

Pueblos mágicos como estrategia comercial

Coatepec y Xico —ambos pueblos mágicos— son los lugares donde se asentaron las tejedoras-vendedoras-mujeres solas aproximadamente en 2010. A Coatepec, ciudad productora de café y también pueblo mágico, según el programa nacional de la Secretaría de Turismo (Sectur), llegaron estas mujeres solas generalmente siguiendo a su parentela política masculina, dedicada a la venta de muebles de madera en varias calles del lugar. En el centro de Coatepec las mujeres mencionadas ofrecen *tlahpiales* y muñecos de lana, ya sea tejidos por ellas mismas o elaborados por otras mujeres de las comunidades serranas.

La elaboración de estas piezas consideradas como artesanía en el espacio de sentido ajeno al grupo, brinda recursos económicos suficientes para que las mujeres solas puedan solventar su vida en la ciudad elegida para vender y también para enviar dinero a la familia que dejaron en la sierra. Por esta razón considero que el estudio de estas piezas permite, por una parte, acceder a la estrategia de supervivencia seguida por mujeres solas dentro de contextos precarios de existencia, donde la tradición textil permanece a partir de procesos de adición. Y por otro lado, analizar un caso de creación en el que basándose en un objeto con sentido propio dentro de la cultura nahua se crea otro “mismo” objeto, pero con sentido distinto, exterior e interiormente, siguiendo pautas que hablan de un proceso en el cual el conocimiento femenino está logrando traspasar las fronteras del ámbito privativo de las mujeres —el espacio doméstico— para insertarse en el espacio público desde un conocimiento doméstico exclusivamente femenino que puede entenderse a partir del concepto de género. En la zona fría de la Sierra de Zongolica, si se es mujer entonces se debe saber tejer; sin embargo, ahora el conocimiento doméstico como base en la identidad de género femenina se está transformando. Está incursionando en ámbitos de conocimiento público masculino en tres espacios específicos: saber viajar sola, saber vender sola, saber negociar sola para ser intermediaria entre otras mujeres tejedoras y los posibles clientes.

El manejo del idioma es definitivamente una herramienta que permite la penetración mencionada, y además el conocimiento que da la experiencia para manejar los precios según el tipo de turista. Estrategia que se sabe, es utilizada como recurso de mercado en contextos de economía global; sin embargo, en el contexto propio del grupo étnico productor no se considera una pauta, puesto que allí se teje —por caso el *tlahpial*— con una carga de sentido ritual que excluye el manejo de precios arriba mencionado. El *tlahpial* es tesoro, es atributo femenino, es regalo.

Las mujeres solas que venden *tlahpiales* en ese pueblo mágico encontraron que ofrecer esta prenda con una carga de sentido distinta a la propia podía rendirles beneficios económicos mayores que si los ofrecían como adorno para las trenzas: “pos vi que como no tenían trenza, pos cómo lo iban a comprar, mejor algo que usen y lo lleven”. Los *tlahpiales* se convirtieron en llaveros, amarracortinas, cinturones, collares, adorno de bolsa y juguete (*tlahpiales* miniatura), pero principalmente en artesanía-mercancía. Los precios varían de acuerdo con la cantidad de lana invertida y el uso de colorantes naturales o artificiales. Los *tlahpiales*, en su esfera de sentidos propia, tienen un costo aproximado de 55 a 65 pesos (Zongolica, en día de mercado) y de 40 a 75 pesos (Tlaquilpa, Atzompa, elaborados exproseso). En Coatepec, los adornos según la longitud, material y cantidad de lana (y según el cliente) cuestan aproximadamente: adorno-amarracortina (100 a 300 pesos), adorno-cinturón (150 a 120 o más), collares (70 a 120 o más), adorno de bolsa (30 a 80), juguete (55 a 100). Las ventas de la semana permiten a la mujer sola-artesana-vendedora regresar a la sierra una o dos veces por semana para ver a sus hijos, quienes se han quedado en los internados escolares de primaria, secundaria y bachillerato rurales. Cuando no “sube” a ver a sus hijos, éstos regresan al hogar y son atendidos generalmente por una tía (hermana de la madre). Dichos ingresos permiten además el pago de un cuarto para dormir, la comida y el refresco. La venta no la realizan caminando en la vía pública, pues está prohibida en la ciudad-pueblo mágico, sino a las puertas de un negocio local de venta de materiales de construcción establecido, donde los dueños ayudan a estas mujeres a cambio de un pago mínimo por permitirles vender en la entrada del negocio. Esto ha evitado que el crimen organizado les cobre piso o que el municipio les confisque la mercancía.

La venta de estos objetos elaborados artesanalmente les brinda una fuente de ingresos que no tendrían en su pueblo. Resulta interesante que no haya más mujeres solas vendiendo en la zona este tipo de adornos; ante la duda, obtuve la respuesta siguiente “pos no sé, no lo han querido venir, no las dejan las que tienen su marido [...] no creo que otras vienen...”.

El hecho de transformar su bagaje de sentido no encierra en sí mismo un problema, puesto que es una estrategia que se ha seguido en muchos grupos originarios para comercializar objetos elaborados de manera artesanal. La problemática de investigación importante es la adición de elementos del ámbito del conocimiento público en la esfera del conocimiento femenino. Como menciona Londa Schiebinger (2015), “hoy es difícil

sacudirnos las nociones que confinan al conocimiento femenino al ámbito doméstico, debido a que están fuertemente construidas en la estructura de las sociedades modernas (y en la ciencia) y tales ideas otorgan poder”.

Los procesos de adición, sustracción, adaptación o transformación permiten que las tradiciones se mantengan vigentes. El uso del *tlahpial* en las comunidades serranas continúa vigente, y su salida de la cultura propia en vez de desaparecerlo le ha dado fuerza y permanencia en su interior. Continuar con la etnografía del *tlahpial* nos permitirá conocer un poco más de la riqueza cultural de los grupos originarios de nuestro país, y específicamente sobre sus mujeres creadoras. Sirva entonces el presente texto como una pequeña contribución a los estudios sobre mujeres, artesanía y saberes tradicionales de nuestro país.~

Referencias

- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann (1998), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Chávez Torres, Marta (1998), *Mujeres de rancho, de metate y de corral*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.
- Marroni, María da Gloria (2003), “Los cambios en la sociedad rural y el trabajo doméstico en Atlixco, Puebla, 1940-1990”, en Heather Fowler-Salamini y Mary Kay Vaughan (eds.), *Mujeres del campo mexicano, 1850-1990*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán (Colmich)/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSH)-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), pp. 323-342.
- Schiebinger, Londa (2015), *Understanding Gender in Research*, <<https://www.youtube.com/watch?v=GAOLxEpHrwQ>> [trad. Diana Isabel Mejía Lozada].

AtelieReferência:

experiencia, conocimiento técnico y artesanas¹

*Edla Eggert*²

La producción artesanal se realiza en todo el mundo. Todavía permanece, y continuará mientras exista sensibilidad hacia la cultura popular y —desafortunadamente— también mientras haya pobreza y exclusión en el mundo. La producción artesanal se ejecuta, en gran medida, por las manos, los cuerpos, la creatividad y el conocimiento de las mujeres. Este artículo teje una urdimbre de hilos, narra encuentros y conversaciones tejidas a través de manos ágiles que manejan lanzaderas y producen piezas hechas en telares de peine liso. Este telar es básicamente el más utilizado en la región sur de Brasil, emplea un hilo grueso y no tiene pedales. Es considerado simple, todo hecho de madera, fácil de manejar y se fabrica en pequeños talleres artesanales.

Mi lenguaje en este texto tiene una relación directa con las técnicas y los materiales de tejido. Y en este caso, por ejemplo, la urdimbre se convierte en la base para pensar en un concepto de *AtelieReferência*,³ que maduró en el tiempo en que esta investigación se llevó a cabo en el taller de tejido Vera Junqueira, donde detecté algunas características únicas del trabajo artesanal. En otras palabras, en este taller identifiqué un dominio del conocimiento técnico donde las artesanas y los artesanos de otros lugares de Brasil buscan información, consejos y referencias para hacer sus tejidos con mayor calidad. Describí y analicé estas experiencias en varios artículos publicados durante estos casi doce años de investigación (Eggert, 2008, 2011, 2012; Eggert y Paixão, 2011; Eggert, Silva, Motta y Brum, 2011) y, por lo tanto, al presentar este concepto de *AtelieReferência* busco contribuir a la trama de lo que

¹ Traducido del portugués por Graciela Cornaglia, <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/alvorada/panorama>>.

² Profesora de la Escuela de Humanidades, Pontificia Universidade Católica de Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil. Becaria e investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq). Este proyecto de investigación es financiado por el CNPq y por la PUCRS.

Correo-e: edla.eggert@gmail.com

³ Taller Referencia.

he observado y estudiado, que es comprender el proceso como el producto de aprender haciendo. Es en la pedagogía, como área del conocimiento que estudia los procesos educativos, donde busco mi sensibilidad para la realización de los argumentos abordados a lo largo del documento.

Este texto se presenta en la primera persona del singular y en la primera persona del plural: yo soy *nós cheia de nós*.⁴ Estoy llena de “nudos” tejidos por la convivencia cómplice, también de los “nudos” expuestos por la crítica feminista en la producción del conocimiento. El enfoque de un campo de investigación en un taller nos desafía a pensar en el trabajo artesanal invisible de las mujeres.

Y una de las preguntas para poder crear o incluso forzar el ejercicio analítico es “¿cómo nos vemos en el trabajo de las artesanas?”. Nosotras nos vemos a través del trabajo de ellas. Nuestro “hacer-pensar” se relacionó con el “hacer-pensar” de ellas, porque pensamos en el trabajo de ellas y en nuestro trabajo, y tal vez, nosotras ganamos de nuevo la mejor parte: poder entender más profundamente nuestros proyectos de conocimiento y de vida. De todo eso, tenemos *sentipensares* que produjeron nuevas percepciones, necesarias para seguir adelante y llegar a conceptos como los que deseamos aportar en este trabajo, y al decir *AtelieReferência* quiero pensar en formas de hacer visible la tecnología artesanal de las mujeres artesanas.

Una primera parte de este texto se presentó en el IV Coloquio de Feminismo y Arte Popular, en la Ciudad de México, en octubre de 2019, y fue concluido para su publicación en 2020. Por lo tanto, tiene la característica del proceso artesanal en la producción de palabras, en la misma proporción que el de la producción artesanal de telas que observé en el taller en el acto de tejer. Mezclo quién investiga y quién participó en la investigación, y durante todo este proceso, así como la historia del taller de Vera Junqueira, algunas artesanas e investigadoras se conocieron y formaron un tejido más cohesivo. Mi deseo es que sigamos encontrándonos. Esta investigación tuvo al menos cuatro partes que se desarrollaron a través de proyectos financiados por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq, siglas conservadas de su denominación hasta 1974: Consejo Nacional de Investigación —Pesquisa, en portugués—). En cada nuevo momento se hicieron acuerdos entre la investigadora y las participantes de la investigación, creándose vínculos junto con los compromisos asumidos.

⁴ Aquí se hace un juego de palabras: yo soy *nós cheia de nós* (“yo soy nosotras llena de nudos”). Las palabras nosotros y nudos en portugués se escriben de la misma manera.

El contexto de la investigación

Las artesanas con quienes investigué y que me recibieron junto con mis estudiantes de la maestría y del doctorado en Educación se encuentran en la periferia de Porto Alegre, específicamente en la ciudad de Alvorada, en el estado de Rio Grande do Sul, que limita con Uruguay y Argentina. De 2008 a 2018 acompañamos las producciones artesanales en este lugar. Desde que iniciamos las reuniones, les presenté la propuesta de investigación participante, y compartí también nociones sobre estudios feministas que señalan desdoblamientos metodológicos (Bartra, 2008), que en algunos aspectos serán analizados en este texto. Además, identifiqué junto con ellas que hay personas que investigan historias invisibles sobre la experiencia del trabajo realizado especialmente por mujeres, historias que narraré desde mi punto de vista en algunos momentos de este texto.



} Ubicación de la ciudad de Alvorada en el estado de Rio Grande do Sul, Brasil.

Alvorada se estableció como municipio en 1965, un año después del golpe militar de 1964. Según los últimos datos del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE, 2010),⁵ la población era de 195 673 habitantes con una estimación de 211 352 para 2020. La Fundación de Economía y Estadística del Estado de Rio Grande do Sul reportó en 2018 un total de 212 901 habitantes, es decir, la estimación del IBGE fue superada. Esto demuestra que sigue aumentando el número de personas que vienen de otros lugares en los alrededores de Porto Alegre,⁶ capital del estado. Según el IBGE, la tasa promedio de mortalidad infantil es de 10 a 11 por cada 1 000 nacimientos vivos y, “en comparación con todos los municipios del estado, está en la posición 189 de 497”.

El Programa de Artesanía Brasileño (PAB)⁷ fue instituido en 1991 y es un órgano que acompañó y ayudó en la creación de la Ley Federal Núm. 13180, que hizo visible la actividad económica de las personas que trabajan con artesanías. Esta ley fue promulgada el 22 de octubre de 2015, pero había esperado más de diez años para ser legislada. En 2018, a pesar de la inestable situación económica y política, el Gobierno Federal reasignó el PAB al Ministerio de Industria, Comercio Exterior y Servicios. También publicó el 11 de junio de 2018, la Ordenanza Núm. 1 007, que instituye el Programa de Artesanía Brasileño, crea la Comisión Nacional de Artesanía y dispone sobre la base conceptual de la artesanía brasileña.⁸ Y es con base en el trabajo de estos organismos que tenemos la información de que alrededor de 80% del número de personas que producen artesanías son mujeres. Casi 90% del total vive en zona urbana, y realiza sus actividades en su propio domicilio. De las artesanas y los artesanos, 52% perciben menos de un salario mínimo nacional, y 42% entre uno y cinco salarios.

Del comercio de esta producción, 49% se realiza en casa, 22% en mercados y 14% en calles o plazas. Estos datos generales pueden relacionarse fácilmente con la experiencia de producción de las artesanas en la ciudad de Alvorada. Nuestra mirada se centra en la producción que realizan las mujeres en el campo de la artesanía y, en este caso, en el tejido artesanal.

Las características locales del taller⁹ son las de un lugar de trabajo que se ubica en la parte trasera de una casa, con los telares, con un lugar para la exhibición y venta del material.

⁵ <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/alvorada/panorama>>.

⁶ <http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/resumo/pg-municipios_detalhe.php!municipio=Alvorada>.

⁷ <<http://www.artesanatobrasileiro.gov.br/pagina/1>>.

⁸ <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/kujrw0TzC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>.

⁹ Ver Eggert, 2017.

Existe otra habitación en donde están los tanques en los que se tiñe la producción. En un terreno contiguo hay un cobertizo con los telares más grandes, y actualmente ahí se producen las piezas que les son encargadas esporádicamente.¹⁰

El lugar social de quienes investigan no pasa desapercibido cuando tenemos la impronta de la educación popular y del feminismo que influyen en nuestra visión del mundo.

Las historias de vida, la experiencia narrada y pensada, entendida como el fundamento, y finalmente la sistematización que insta al aprendizaje y estructura la percepción de las cosas, generando la conciencia del contexto, son los elementos que impregnan nuestro pensamiento tanto en la investigación en el taller como en la docencia.

La pedagogía que se teje en el taller

Entiendo que llegamos a las producciones textiles y textuales de maneras muy diferentes: las artesanas exponen sus piezas en mercados y nosotras presentamos textos, producción de videos sobre cómo trabajar los textiles en congresos, aulas, así como publicaciones en libros y revistas académicas sobre conceptos y análisis de los procesos pedagógicos experimentados en el entorno del taller. No es un ambiente escolar; sin embargo, es un lugar de aprendizajes múltiples del mundo adulto en una situación laboral. Y es el segundo hilo de la trama de mi texto: pensar en la pedagogía creada en este lugar de trabajo.

El proceso de trabajar con las manos, pensar y conversar sobre asuntos de la vida cotidiana simultáneamente, fue uno de los aspectos que observé. Hay una pedagogía que ocurre en estos lugares de trabajo donde las mujeres producen juntas. Algo que no parece pretencioso, pero que se estructura en un trabajo que desenreda, extiende, teje y al final entrega una prenda terminada. Simultáneamente, la tensión de hacerlo bien, de producir lo suficiente para alcanzar la meta del mes, compararse con la colega de al lado, repite en gran medida las mismas experiencias de cualquier trabajo en un espacio instituido con mayor reconocimiento que en un simple taller.

A esa simultaneidad de saberes en pedagogía los llamamos experienciales o prácticos, porque se desarrollan en el trabajo diario. Y en los estudios feministas pienso

¹⁰ En los diez años que seguí el trabajo de las artesanas en el taller Vera Junqueira, noté diferentes situaciones de producción. En 2008, cuando llegué allí, Brasil estaba viviendo una economía interna bastante satisfactoria, aunque el mundo, y especialmente Estados Unidos, estaba pasando por una crisis inmobiliaria que expuso uno de los muchos momentos de las crisis del capitalismo. Según las artesanas, hasta 2008 había alrededor de veinte tejedoras produciendo piezas especialmente ordenadas por un comprador de Italia y otros compradores de la región de Porto Alegre. A partir de ese año los pedidos disminuyeron y las ventas cayeron a la mitad. Desde entonces el número de artesanas se ha reducido, hasta el punto de que en la actualidad hay solamente dos tejedoras, que manejan escasos pedidos y viven de otros trabajos.

—con Ivone Gebara (2015)— que esta producción es un legado del conocimiento de las mujeres a través de una “epistemología de la vida ordinaria”.

Richard Sennett (2009) afirma que la autoridad de quien ejerce un oficio artesanal deriva del hecho de identificar lo que otros no perciben, porque quien hace sabe lo que otros no saben. En no decir cómo se hace una pieza está implícito su hacer-pensar, pues es automático. Es lo que llamamos conocimiento tácito. Y en el caso del trabajo artesanal realizado por mujeres, poco reconocido; cuando en una investigación como la que desarrollé se les pregunta sobre la forma en que lo hacen, al relatar sobre su acción procesan mentalmente ese hacer y establecen su significado e importancia originando así un pensar colectivo que genera y potencializa el reconocimiento.

En la investigación empírica feminista tenemos el compromiso de hacer visibles a otras mujeres a través de sistematizaciones de lo que observamos sobre la experiencia de ellas, con eso fomentamos y relacionamos nuestras percepciones acerca del modo en que producimos el conocimiento. De cierta manera, es también un legado de la educación popular; es decir, llevar el saber popular a la academia. Por esta razón, analizar en nuestra investigación lo que significa un *AtelieReferência* es el resultado de los diálogos realizados con las artesanas del taller Vera Junqueira.

Caroline Marin (2019) analiza que la autoconciencia feminista conduce a la acción política, a partir de los pequeños cambios que pueden introducirse tanto en la vida diaria individual como en la organización y participación en grupos de mujeres que comparten un interés específico. Como una epistemología de la vida cotidiana (Gebara, 2015) provocamos la visión del mundo patriarcal con otras experiencias. La existencia de las mujeres es una masa de datos dispares y, por esta razón, la experiencia de cada mujer y de todas las mujeres genera una nueva red de significados. “¡Conceptualizar es politizar!”, como dice María Antonia García de León (2011, p. 106), y la pedagogía en espacios de trabajo, como un taller, es un campo investigativo para dar (re)conocimiento y visibilidad a lo producido por las mujeres. A medida que sistematizamos este conocimiento con ellas, vamos produciendo otro reconocimiento de nosotras mismas.

Los detalles que transforman un taller en un *AtelieReferência*

Al comienzo de esta trama investigativa, en 2008, yo era una investigadora curiosa que buscaba comprender lo que estaba sucediendo en los procesos de un taller de tejido en telar en comparación con la experiencia de hacer y pensar en un aula. Y cuando me encontré con las artesanas, ellas tenían curiosidad de saber por qué una profesora universitaria estaba en un

lugar como ése: un taller que realiza un trabajo poco reconocido y que a veces ni siquiera ellas lo valoraban como trabajo profesional. Un lugar para aprender y enseñar, donde hay sellos específicos que distinguen un quehacer artesanal.

Ahora contaré algunas observaciones que hice al describir y analizar un poco más la experiencia del taller. Haré una relación entre lo que hicieron y dijeron algunas de las tejedoras con las que conversé, pero cuando aborde mis reflexiones no especificaré quién dijo qué, porque las expondría a mis puntos de vista, porque la pieza que está aquí es mi texto. Llamaré a cada artesana a través de algunas asociaciones que he hecho durante mis visitas.

Hay una *artesana enigma* que está dentro de nosotras, pero se “presentifica”¹¹ en la experiencia de una de ellas, en la cual me inspiro para escribir lo que sigue.¹²

Todas las mujeres nos movemos hacia muchos lados y, a menudo, no conseguimos estructurar nuestros deseos de aprender y, en consecuencia, de cambiar. Somos mujeres que experimentamos la agonía de la vida cotidiana que parece entretejernos hasta el punto de que no podemos movernos en dirección a ningún cambio, pese a que queremos hacerlo y deseamos que suceda, pero no lo conseguimos. La *artesana enigma*, según las historias que escuché, hace tiempo vivía muy cerca del taller pero actualmente su casa queda en una de las localidades más precarias y peligrosas de la ciudad de Alvorada. Ninguna de las colegas que convivían diariamente en el taller entendió por qué ella se fue a vivir a ese lugar. Y en gran medida, nosotras, universitarias de clase media, ino tenemos la más mínima noción de lo que son la precariedad, la violencia y la expropiación! En nuestros pensamientos nos preguntábamos por qué ella decidió vivir en un lugar como ése, tan carente. ¿Por qué perdió la posibilidad de dar un salto en su calidad de vida, cuando parecía que estaba tan cerca de hacerlo? En otra de nuestras visitas, unos meses después, supe que ella estaba embarazada. Nuevamente mi reacción, clase media universitaria, blanca y heterosexual, fue de lamento. Lo que para ella era el curso de la vida, para mí era sinónimo de más insuficiencia.

Especialmente en esta narrativa, es posible percibir la extensa trayectoria del concepto de concientización difundido a través de los textos de Paulo Freire. La conciencia por parte de la intelectual es como un fenómeno de lectura del mundo que se produce de maneras muy diferentes y en áreas compartimentadas de la vida de cada persona.

¹¹ Presentificar es un concepto que André Musskopf (2008) menciona en su tesis de doctorado: estar y ser presente, como acción de bondad de D**s y d@ ser humano.

¹² Esta investigación hizo que los documentos de consentimiento libre e informado se reafirmaran más de una vez durante estos diez años de visitas, conversaciones, pequeños cuestionarios y, en 2014, el tercer proyecto financiado por el Consejo Nacional de Investigación fue presentado al Comité de Ética de la Universidad con la que estaba vinculada.

Durante los años 2011 a 2014 pude llevar a cabo algunas experiencias de aproximación entre el taller y la escuela federal llamada Instituto Federal de Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Alvorada, que en ese momento se estaba por crear en el municipio. Y se estableció a través de políticas públicas integradas y, en este caso, mediante un curso con grupos locales que formaba parte del Programa Mujeres Mil (PMM).¹³ Procuramos la búsqueda de mujeres con un perfil de vulnerabilidad que vivían en los alrededores del lugar en el que se construyó el Instituto Federal. La propuesta era ofrecer un curso de tejido artesanal. Al hacer este movimiento con los barrios periféricos del municipio parecía que estábamos abriendo el camino para “el cambio”. El taller fue un hito para las artesanas al ofrecer un curso impartido por ellas. Ayudamos a planearlo, a preparar a las artesanas para que fueran las educadoras técnicas en tejido, y motivamos a las tres tejedoras para que enviaran su solicitud como profesoras de la Escuela Federal en fase de implantación. Fueron días de gran euforia, que ellas narraron como un fuerte desafío: enseñar a otras mujeres lo que sabían. Y también fue el momento de darse cuenta de cuánto sabían. Durante ese tiempo de dar clases entre los años 2014 y 2015, las tejedoras también vivieron la experiencia de estar vinculadas a una gran escuela federal, y esto también las hizo conocer las dificultades de la burocracia cuando, por ejemplo, tardaron en recibir el sueldo como monitoras porque el dinero destinado para este fin estaba atrasado. El Gobierno Federal tardó demasiado en pagar a las monitoras que trabajaron en el Programa de las Mujeres Mil. Las profesoras artesanas trabajaron sin recibir su salario durante todo el tiempo que impartieron el curso, es decir, tres meses. De esta manera, se desintegró otra vez la posibilidad del ritmo para “el cambio” que tanto deseábamos que sucediera.

Pero lo que nosotras entendimos como “el cambio”, visto desde el ángulo de la clase media blanca, de mujeres universitarias, para las profesoras artesanas era nuevamente lo que ya estaba previsto. La vida es muy precaria en la experiencia de ellas.

La búsqueda de una ruptura con la pobreza del circuito de la vida no se logra simplemente por el hecho de percibir que ésta la padecemos todos, porque la vivimos en diferentes proporciones. La angustia de no poder resolver las cosas que llegan a nuestras manos puede generar desintegración, porque no hay un aparato de apoyo más consistente que sea preventivo, que proporcione la posibilidad de decir: “yo tengo para dónde correr” cuando nos damos cuenta de que algo se va a desintegrar otra vez. Pero simultáneamente, y esto es sólo una sospecha, todas tenemos la percepción de estas cosas que suceden a nuestro alrededor. Es lo que analiza Ivone Gebara (2000) basándose en historias de mujeres

¹³ Ver Brasil, 2011; también en la tesis de doctorado de Gisele Heckler (2017), que estudia la pedagogía de este Programa Nacional de las Mujeres Mil: “dirigido a mujeres, especialmente a aquellas en situaciones de extrema pobreza y, de preferencia, beneficiarias de programas de asistencia, como Bolsa Familia, entre otras ayudas”. El Programa Bolsa Familia es del Gobierno Federal brasileño, destinado a familias de bajos ingresos.

pobres de las afueras de Recife, el corazón palpitante y consciente de las cosas que viven. Es la forma en que cada persona, cada mujer en este caso, logra transformar por sí misma lo que le sucede.

Esta constatación me lleva a los estudios de Alvaro Vieira Pinto (1960; 2005), quien conceptúa las “manualidades” como aquello que el ser humano produce porque necesita sobrevivir, interactuando *com seu entorno, no mundo em que se encontra, na realidade*,¹⁴ como explica Rodrigo Gonzatto (2018, p. 15). Para él, Vieira Pinto utiliza ese concepto para explicar cómo los seres humanos interactúan, a través de su entorno “manual”, es decir, con los objetos que tienen disponibles, a la mano. Y lo que hemos analizado es cómo cada trabajadora manual también es una persona que al ser inquirida para que narre lo que sabe saca a relucir su experiencia. Y también funciona así para quien opera con palabras más allá de las hebras de un taller de tejido (Gonzatto, Campagnaro, Merkle y Eggert, 2017).

Hay otra reflexión que hago para justificar por qué el *AtelieReferência* generó conciencias de sus especificidades, es consecuencia de la postura de la *artesana enigma*, que me desafió desde el primer día en que me presenté en el taller. Ella me colocó los pies sobre la tierra, ubicándome en el abismo que existía entre nosotras dos. Yo, protegida por el discurso y por todo aquello que se garantiza por ser blanca en Brasil, en contraste con su experiencia de ser mujer negra y de la periferia urbana. Su mirada absorta me hizo recluir en mi ingenuo intento de ayudar y, por lo tanto, me avergoncé de todas las mujeres blancas que vinieron antes que yo a este país racista. No tengo cómo salir de esta piel, pero soy consciente de todo esto. Y eso pesa más, para mí, investigadora, profesora en una universidad privada, confesional, en el sur de Brasil.

Sin embargo, ella fue generosa en cuanto a sus posibles juicios sobre mí, hacia los segmentos sociales que represento, pues me hizo sentir que su visión del mundo era mucho más inclusiva que la mía. En mi opinión, ella posee lo que Ivone Gebara destaca en sus textos, es decir, tiene la capacidad de incorporar en su postura de vida una visión más integral del mundo que conquistaron los movimientos sociales, como el feminismo, entre otros. Gebara (2000) llama a esto la popularización de las conquistas del movimiento feminista. Simultáneamente, esta forma de ser sólo suya la acerca a lo que contrasta directamente con la mayoría de las mujeres, es decir, se abre paso, persigue sus deseos, en una determinada situación. En un encuentro que desarrollamos en la Universidad de São Leopoldo (Rio Grande do Sul), ella reveló al grupo de tejedoras en el camino a Alvorada, que: *no tinha jeito, agora iria voltar a estudar!*¹⁵ Ese día aún no ha llegado, pero quién sabe si en un próximo encuentro con ella ese deseo ya esté en movimiento.

¹⁴ Con su entorno, en el mundo donde se encuentra, en la realidad.

¹⁵ No había otra forma, ¡ahora volvería a estudiar!

Otra tejedora que identifiqué como la *artesana virtuosa* trae una narrativa que, en los argumentos de Marcela Lagarde (2005), representa a la *madresposa*, una mujer que logra responder a los propósitos de mantener el patriarcado. Este encuadre es una experiencia de aprendizaje que nos obliga a “hacer las paces” con el poder patriarcal, paradójicamente, a veces aprovechando los logros feministas. Ella, después de muchas idas y venidas en su vida familiar, encontró en la religión pentecostal su refugio y consuelo. Pero no sólo eso, cuando encontró ese lugar su vida logró una reorganización. Durante todo el tiempo que convivió en el taller fue una mujer de testimonios y evangelización. Se las arregló para hacer eso en tiempos de crisis en el taller (falta de pedidos, y por lo tanto ifalta de trabajo y dinero!, entre los años 2008 y 2010), todas las mañanas las tejedoras se reunían en un círculo de oración con una breve reflexión hecha por ella. Años más tarde (2014 en adelante), seríamos testigos de que ella compartió que su exesposo regresó a su vida ícasi como un milagro! Simultáneamente, mantuvo su trabajo como tejedora, con interrupciones debidas a experiencias en otros empleos, tales como: laborar en una panadería o como trabajadora del hogar. Cuando volvió a ser tejedora, dijo que ésta era su “profesión”.

Observé que la *artesana enigmática* desarrollaba lo que estaba al alcance de su mano (la manualidad) de manera diferente a la forma en que la *artesana virtuosa* vivía su existencia. Creo que, en la vida de una, la iglesia y el discurso del pastor desarrollaron un acompañamiento y crearon una red alrededor de sus fieles. En el caso de la *enigmática* esto no es así, porque su elección no tuvo nada que ver con la religión neopentecostal, al menos hasta el momento en que la acompañé. Tengo la impresión de que en las clases populares las mujeres que no buscan a la iglesia neopentecostal, sino que demandan políticas públicas, componen y subsidian otras redes, como la que nosotras, como investigadoras en diferentes tiempos, hicimos posible.

En cierto modo, a los ojos de la sociedad, hay mujeres que van en busca de sus deseos, y la mayoría de las veces *quebram a cara com suas escolhas*¹⁶ porque pagan un alto precio al tener que asumir la responsabilidad de cuidar la vida de sus hijas e hijos y, mientras tanto, otras que también buscan sus deseos, pero llevan sus vidas para cumplir el papel que se les ha asignado, son discretas, temerosas de Dios, en el camino de la identificación con la madre buena y santa.

¹⁶ Se rompen la cara con sus elecciones. En portugués la expresión *quebrar a cara* se usa cuando las cosas no salen bien o no salen como esperamos.

Consideraciones finales

La estructuración de la idea *AtelieReferência* es un local de trabajo integrado por personas que conviven haciendo y pensando en ese espacio; se convierte en una referencia cuando hay conciencia de procesos específicos, de las técnicas desarrolladas que singularizan e identifican ese lugar.

Como investigadoras universitarias somos conscientes de que lo que hacemos a través de grupos de investigación no siempre llega a la periferia de las ciudades en las cuales vivimos. Y al mismo tiempo, sabemos que, de una forma u otra, hemos hecho algunas alianzas con personas y grupos organizados formal o informalmente. Y en estos grupos somos parte también de la otra parte, de lo que somos convocadas a conectar: hilos de la producción de conocimiento con la lucha política de la supervivencia diaria.

Al llevar a cabo este tipo de investigación en las ciencias de lo que es humano, entendemos que, cada vez más, la universidad tiene un compromiso con la producción y difusión del conocimiento, y nos dejamos capturar por el desafío de aproximarnos a la difícil realidad que TODAVÍA se encuentra en las capas de la población que vive en la periferia, porque TODAVÍA se encuentra al margen. Muchas veces la vida está al margen, a la deriva, sin perspectivas. En forma especial, nos acercamos a la realidad de la vida de las mujeres que TODAVÍA culturalmente cargan con la responsabilidad y el drama de los cuidados, solamente son reconocidas si tienen como condición y prioridad la “servidumbre voluntaria”. Uno de nuestros desafíos es deconstruir este aprendizaje cultural asimilado a lo largo de los siglos.

El taller es un lugar donde se busca aprender técnicas y conocimientos acreditados por la producción realizada en ese ambiente. Existe un saber reconocido y también disponibilidad por parte de las personas que están en el taller para enseñar a quienes buscan aprender las técnicas desarrolladas en el lugar. En el taller Vera Junqueira las referencias son las técnicas para teñir naturalmente y con bajo impacto ambiental el buen acabado de sus productos, el diseño y la creatividad de las piezas, la apertura que se brinda a las investigadoras universitarias, así como a las personas relacionadas con la producción textil.

Además, por la forma en que las técnicas son enseñadas, se aprende haciendo. Las artesanas tienen conciencia de lo importantes que son ellas.

En el *AtelieReferência* hacemos cosas, confeccionamos productos y desarrollamos tecnologías. Tenemos la percepción de que lo que está a mano es la capacidad de narrar sobre el “hacer-pensar”, que son simultáneos. Relacionamos diferentes conocimientos, desde los más artesanales que provienen de diferentes objetos, hasta la producción de escritos publicados en forma de artículos científicos o debates transformados en clases.

Este “estar a mano”, defendido por Álvaro Vieira Pinto (2005) y conceptualizado en la palabra “manualidades” que fue retomada y analizada por Rodrigo Gonzatto (2018), es la

actividad que queremos mantener productiva en nuestras vidas. Juntas, artesanas de hilos y de palabras, producimos la belleza de colores y texturas con tejidos que dan forma a piezas utilitarias y decorativas.

Producimos las mejores artesanías. Llevamos nuestras prendas a los mercados y a veces no creemos que nosotras las hicimos, de tan bonitas que se veían en la exposición.

La importancia de la estructura productiva que crearon las artesanas se hizo visible durante todo el proceso de investigación, ya que fue narrada, transcrita, leída, releída y discutida con el grupo de las tejedoras. Resumiendo, es una tecnología artesanal que tiene un ritmo desarrollado en el proceso productivo: son dos tejedoras responsables de preparar los hilos en la urdimbre de los telares y, en promedio, cuatro artesanas que tejen las piezas en el telar; una vez que las piezas están terminadas, una tejedora realiza el acabado de las piezas.

Todo proceso de investigación experimentado a través de metodologías participativas se lleva a cabo con la conciencia de que estamos produciendo un conocimiento comprometido políticamente con la experiencia de las mujeres. Éste proporciona una trama, es decir, una interpenetración, que es una de las técnicas producidas en la fabricación de tejidos con múltiples hilos.

La metáfora basada en la técnica de cruzar los hilos, la interpenetración, nos lleva reflexivamente a otro concepto: la interseccionalidad, porque en el taller confrontamos género, raza/etnia, generaciones, religiones que fueron siendo percibidas y destacadas hilo por hilo en lo cotidiano interpenetrado del taller. Los saberes de la experiencia vividos con las artesanas en el taller permitieron conceptualizar piezas teóricas de trabajo pedagógico e investigativo. Aprender haciendo es uno de los procesos experimentados en el transcurso de diez años de convivencia en el taller. El conocimiento técnico de las artesanas fue y es generador de la experiencia que enseña. Las tramas producidas entre las investigadoras y el lugar investigado crearon vínculos y complicidades. Abrimos posibilidades para otras alianzas, más allá de la producción académica.~

Referencias

- Brasil, *Dados do Censo* (2010), <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/alvorada/panorama>>, consultado el 10 de noviembre de 2020.
- Brasil, Ministério da Educação, *Programa Mulheres Mil* (2011), <<http://portal.mec.gov.br/programa-mulheres-mil>>, consultado el 11 de marzo de 2020.

- Bartra, Eli (2008), “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, *La Ventana*, vol. 3, núm. 28, diciembre, pp. 7-23, <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s1405-94362008000200003&lng=pt&nrm=iso>, consultado el 16 de marzo de 2020.
- Eggert, Edla (2017), “Women Weavers Recognizing their Craftwork”, *Gender a výzkum/Gender and Research*, vol. 18, pp. 78-95, <<http://https://www.genderonline.cz/en/issue/44-volume-18-number-2-2017-postcolonial-and-decolonial-thought-in-feminism/524>>, consultado el 4 marzo de 2020.
- Eggert, Edla (2016), “A produção de uma estética para o reconhecimento do trabalho artesanal de tecelãs”, *Interthesis*, vol. 13, pp. 222-238, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2016v13n3p222>>, consultado el 4 de marzo de 2020.
- Eggert, Edla (2012), “Processos invisibilizados de conhecimento de tecelãs e professoras-contribiuições para um debate na educação de jovens e adultos”, en Marcia Soares de Alvarenga (coord.), *Educação popular, movimentos sociais e formação de professores: outras questões, outros diálogos*, vol. 1, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (EduERJ), pp. 47-62.
- Eggert, Edla (2011), *Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*, Santa Cruz do Sul, Edunise.
- Eggert, Edla (2008), *Trabalho manual e debate temático tramando conhecimentos na simultaneidade*, II Congreso Latino Americano de Género e Religião, São Leopoldo, Sinodal.
- Eggert, Edla y Márcia Paixao (2011), “A hermenêutica feminista como suporte para pesquisar a experiência das mulheres”, en *Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*, Santa Cruz do Sul, Edunise.
- Eggert, Edla y Marcia Alves da Silva (coords.) (2009), *A tecelagem como metáfora das pedagogias docentes*, Pelotas, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).
- García de León, María Antonia (2011), *Cabeza moderna / Corazón patriarcal (un diagnóstico social de género)*, prólogo de Celia Amorós, Madrid, Anthropos.
- Gebara, Ivone (2015), “As epistemologias teológicas e suas consequências”, en Elaine Neunfeld, Karin Bergesh y Mara Parlow (coords.), *Epistemologia, violência e sexualidade*, São Leopoldo, Sinodal, pp. 31-50.
- Gebara, Ivone (2000), *Mobilidade da senzala feminina: mulheres nordestinas, vida melhor e feminismo*, São Paulo, Paulinas.
- Gonzatto, Rodrigo Freese (2018), “Usuários e produção da existência: contribuições de Álvaro Vieira Pinto e Paulo Freire à interação humano-computador”, tesis de doctorado en PPG en Tecnología y Sociedad (PPGTE), Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). <file:///C:/Users/Edla/Downloads/TESE_usuarios-IHC_Gonzatto_2018.pdf>, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Gonzatto, Rodrigo Freese, Sara Campagnaro, Luiz E. Merkle y Edla Eggert (2017), “Sobre o conceito de amaturalidade em Beauvoir e Vieira Pinto a partir de experiências de artesãs”, *Anais do XV Congresso de Filosofia Contemporânea da PUCPR-Fenomenologia da Vida*, Curitiba.

- Heckler, Gisele Lopes (2017), “A docência na educação de jovens e adultos: um estudo de caso a partir do programa mulheres mil no IFSUL-Câmpus Saporanga/RS”, tesis de doctorado en PPGEduc, São Leopoldo, Unisinos.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografía y Estadística) (2010), <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/alvorada.html>>, consultado el 30 de mayo de 2021.
- Lagarde, Marcela (2005), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Marin, Caroline (2019), “Outras epistemologias - múltiplas narrativas sobre sexo, gênero e papéis sociais”, *Intuitio*, vol. 12, núm. 1, e33205, <<https://doi.org/10.15448/1983-4012.2019.1.33205>>.
- Musskopf, André Sidnei (2008), “Via(da)gens teológicas - Itinerários para uma teología queer no Brasil”, tesis de doctorado, São Leopoldo, PPGTeología Faculdades EST.
- Sennett, Richard (2009), *O Artífice*, 2a. ed., Río de Janeiro, Record.
- Streck, Danilo Romeu, Edla Eggert, Emil Albert Sobottka, Telmo Adams y Cheron Z. Moretti (2011), “Research, Participation and Social Transformation: Notes on the Unfolding of a Research Practice”, *International Journal of Action Research*, vol. 7, pp. 175-195.
- Vieira Pinto, Álvaro (2005), *O conceito de tecnologia*, 2 vols., Río de Janeiro, Contraponto.
- Vieira Pinto, Álvaro (1960), *Consciência e realidade nacional*, 2 vols., Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura (MEC)/Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) (Textos Brasileiros de Filosofia, 1).

Moda y textil indígena: reflexiones sobre el caso purépecha de Michoacán, México

*Amalia Ramírez Garayzar*¹

En México, el tema de la identidad étnica en el discurso coloquial suele estar poblado de lugares comunes, conceptos y afirmaciones tendientes a asumir o a comprender nuestra diversidad cultural. Hemos aprendido de distintas fuentes que el origen de la diversidad cultural está en los pueblos indígenas, los que tienen como característica ser los depositarios de antiguas tradiciones y costumbres, que son el eslabón entre el pasado mesoamericano y el presente de toda la nación. Tal visión ha generado una serie de estereotipos sobre los pueblos indígenas que son difíciles de desarraigar, incluso cuando las leyes y el sistema educativo expresan el carácter pluricultural del país y el carácter dinámico de las culturas y las identidades.

La identidad étnica tiene en la indumentaria o sistema del vestido un elemento de diferenciación importante, que es común reconocer como intemporal. En este texto discutiremos algunos conceptos relacionados con la indumentaria indígena, lo cual nos brinda una oportunidad de reflexionar sobre la construcción de identidades, de los estereotipos y de la gestión o manejo de éstos; nos enfocaremos en el fenómeno de la moda femenina indígena, en particular en el pueblo purépecha de Michoacán.

El pueblo purépecha

El territorio purépecha se localiza en el estado de Michoacán (México), principalmente en los municipios del centro-norte del estado. Si bien no hay documentación histórica que lo señale, desde hace unos cuarenta años el *Purécherio* o *P'urhepecherhu* (denominación literal: territorio Purépecha) suele dividirse en cuatro subregiones, con base en una serie

¹ Profesora, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (UIIM). Correo-e: rgarayzar@yahoo.com

de rasgos principalmente de diversidad lingüística; en otras palabras, la lengua purépecha tiene por lo menos cuatro variantes vinculadas a sendas regiones, reconocidas por sus hablantes: *Japóndarhu* —región lacustre de Pátzcuaro—, *Eráxamani* —Cañada de los Once Pueblos—, *Juátarisi* —Sierra, también llamada Meseta— y la Ciénega de Zacapu (*Atlas de los pueblos indígenas de México*, 2015).

Al ser un pueblo indígena de un poco más de 220 000 individuos² es comprensible que, aun habiendo una identidad colectiva y una serie de rasgos culturales propios, también haya diversidad interna, no sólo en el plano lingüístico. En cuanto al vestido, por ejemplo, encontramos como características generales que los hombres visten de un modo que no los identifica como miembros del pueblo indígena, con excepción de ciertas ocasiones festivas y rituales en las que se potencia la identidad, entre las más notorias está la celebración del Año Nuevo Purépecha o *Kurhikuaeri K'uinchikua*.



Portadores de la bandera purépecha. Nahuatzen, Celebración del Año Nuevo, 2014. }
Foto: S. Sáenz. }

En dicha fiesta anual es muy común ver hombres ataviados con el tradicional gabán de lana³ y el sombrero de palma o paja. También se va extendiendo el uso de camisas borda-

² Indicadores socioeconómicos, *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*, 2015.

³ El gabán es una prenda de vestir masculina. Se trata de una pieza de tejido denso de lana, con forma rectangular (200 x 100 cm) con una abertura al centro para meter la cabeza. En otras regiones se le conoce como sarape, jorong o poncho.

das delicadamente, que muestran con orgullo el talento artesanal que abunda en la región. El uso de estas prendas de vestir lo podemos interpretar como *emblema* de identidad, y apreciamos que cada año se usan más de esta forma, lo que se presta para un análisis que no desarrollaremos aquí, pero que en principio se puede expresar de la siguiente manera: a menor uso cotidiano del gabán en la región (este tipo de uso ha disminuido en los últimos cuarenta años a decir de los especialistas en su producción: los gabaneros u *obrajeros*), mayor uso ritual o festivo vinculado con la identidad étnica. Por su parte, la camisa bordada, de la que no existe registro histórico, se va volviendo común lo mismo en el *Purécherio* que como producto comercial.

Estudios regionales sobre moda indígena

No podemos afirmar categóricamente que el tema de la moda indígena no ha tenido interés en el ámbito regional. En mis notas de campo de 1996 —para mi investigación de maestría sobre la producción y el uso del rebozo entre las mujeres purépechas—, señalé que identificaba dos variables importantes en la indumentaria de ellas: por un lado, una notoria diversidad comunitaria en cuanto a las tendencias del vestido; y por otro, una diferencia generacional en el interior de una comunidad; es decir, que las mujeres de la misma localidad, si bien compartían el *sistema* del traje, vestían con diferencias en los detalles, más profusos en las jóvenes que en las mujeres mayores.

Integré esas observaciones a la propuesta teórica de mi trabajo final, que se publicó varios años después y que referí como las variables de sustitución en la indumentaria, en la que se identificaron pautas de cambio en ciclos muy cortos, anuales; la costumbre del estreno como un indicador importante; la fiesta como elemento activador de la creatividad y de la personalidad, amén de las relaciones sociales y de pertenencia, entre otras (Ramírez, 2014, pp. 130-132).

Por su parte, Martha González Lázaro ha estudiado la moda purépecha, para lo cual eligió analizar una de las prendas del sistema indumentario de las mujeres en una localidad específica: el uso del *rollo* o enagua de la comunidad de Comachuén, municipio de Nahuatzen. Ella afirma que tradición y moda caben en el mismo universo cultural; que hay variaciones en el gusto de los trajes indígenas referidos como acentuación, diversificación, homogeneización, reemplazo, adiciones o yuxtaposiciones o desuso (González, 2015, p. 8).

Egresada igualmente de la Universidad Michoacana (Umich), Iris Calderón Téllez también elaboró un estudio sobre indumentaria femenina purépecha, en el que alude a su transformación en un periodo de tiempo (1970-2017) en la comunidad de Santiago Azajo, perteneciente a la subregión de la Ciénega de Zacapu. Propone que la transformación del

vestuario (no la llama propiamente “moda”) ha tenido un efecto positivo en la percepción de la identidad, al resignificarla. En su tesis, Calderón reconoce el papel de las agencias gubernamentales del estado para “fijar” un modelo de traje indígena a partir de la promoción de eventos con un carácter “cultural” de fondo turístico, como el concurso de indumentaria tradicional que se realiza anualmente en Uruapan. No obstante, nos dice que la moda en la indumentaria purépecha existe, sin tener que estar alineada necesariamente a los ciclos de la moda occidental o global, sino que tiene sus propios ciclos (Calderón, 2018, pp. 88-89).

El sistema del traje purépecha en tiempos de las redes sociales

Este apartado se desarrolla a partir de la observación del registro gráfico de mujeres purépechas ataviadas en distintos años del siglo XX y lo que va de éste, para lo cual hemos consultado colecciones fotográficas públicas y privadas a fin de tener un espectro de las características del atuendo femenino de esta región de Michoacán.

Vemos que el *sistema* del vestido purépecha —utilizando una categoría de Barthes—, visto como un esquema formal organizado, normativo y consagrado socialmente (Barthes, 1994, p. 13) conserva los mismos elementos desde por lo menos el último siglo: blusa (*wanenku*), enagua blanca o “de abajo”, enagua o “falda de encima” —la cual tiene como característica distintiva llevar un profuso tableado o plisado en la parte posterior (hay muchas formas de nombrar esta prenda, la más común es “rollo”)—, el delantal, al menos dos fajas que ajustan las enaguas a la cintura y el rebozo. A este sistema de siete prendas se le añade una más en muchas localidades: una blusa encima del *wanenku*, conocida comúnmente como “saco”.



Mujeres purépechas de Angahuan, 2018.

Cada una de las prendas mencionadas arriba se verá distinta de acuerdo con la época, región y ocasión: sus materiales, sus tamaños —ancho y largo—, su combinación cromática y, por supuesto, sus espacios de decoración. Así, podemos afirmar que el sistema persiste en tanto que no altera los elementos compositivos a manera de una gramática formal, mientras que el uso que permite elecciones particulares y también las sucesivas variaciones descritas arriba serían una suerte de habla o expresión individual (Barthes, 1994, p. 354). Dicha expresión se ve mediada por una cantidad de variables que, efectivamente, se entrecruzan con factores como el mercado, la economía, el estatus y el manejo de redes de comunicación que se extienden más allá del territorio; aquí es cuando entramos al espacio virtual, nos referimos a las redes sociales.

A continuación describiré algunas experiencias que me permitieron hacer una reflexión sobre cómo se gestiona el sistema indumentario entre mujeres jóvenes purépechas en la segunda década de este siglo.

Sin duda la llamada brecha tecnológica en la región de referencia es evidente, tanto en la deficiente cobertura de internet como en las desiguales capacidades de manejo eficaz de las llamadas TIC (tecnologías de información y comunicación), debido tal vez al rezago histórico en el grado de alfabetización y acceso a la escuela de los pueblos indígenas del país, en general. No obstante, hay dos redes sociales muy populares en el territorio purépecha: *Facebook* y *Whatsapp*, por lo menos entre los jóvenes. He confirmado lo anterior a partir de las preguntas realizadas a estudiantes de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (en los campus Kananguio y Pátzcuaro), quienes no sólo hacen un uso cotidiano de ambas redes entre ellos, sino que también son el medio más empleado para mantener el contacto con sus allegados, amigos y familiares.

Dichos espacios virtuales posibilitan la comunicación visual de una manera sin precedentes; compartir imágenes es una dinámica común en nuestro entorno. Así, algo que se está convirtiendo en costumbre entre jóvenes purépechas es actualizar las fotos de su *perfil* con frecuencia y más cuando se ha participado en una fiesta comunitaria, sea patronal o del ciclo vital. En ese tipo de ocasiones festivas es en las que se suele estrenar atuendo, lo cual amerita “subir” la foto. De la misma manera, los actuales dispositivos móviles, preponderantemente los teléfonos celulares, permiten el almacenamiento de cientos de imágenes, lo que sin duda es un factor que tiene impacto en la elección de “modelos” de prendas que pueden ser vistas en un contexto y enviarse digitalmente para inspirar la creación de prendas similares.

Recientemente presencié cómo una joven purépecha, en la ciudad de Pátzcuaro, sacó su teléfono celular para tomar fotos a una prenda de vestir, específicamente una blusa bordada o *wanunku*, que se exhibía en venta en un comercio. Esas fotos las compartió con un grupo de familiares y amigas de *Whatsapp*, indicando que esa pieza le había parecido muy bonita; quería saber si a ellas les gustaba también para, en tal caso, enviar la foto además a quien

podría bordarles los juegos,⁴ que debían estar listos para estrenar ropa en una determinada fiesta que se avecinaba de su comunidad. Mandar hacer esas prendas similares es una manera de planear una actividad lúdica y al mismo tiempo de fortalecer el lazo afectivo.

Conozco a otra joven que se dedica profesionalmente a bordar en punto de cruz. Ella es sumamente curiosa y creativa en lo concerniente a su oficio; es observadora y gusta de manipular prendas de vestir bordadas, para comprender la técnica o los diseños que le atraen. Le regocija entrar a los comercios de materiales textiles y encontrar colores y texturas de hilos con los que puede trabajar. Ella me ha confirmado que la mayor parte de sus trabajos son pedidos de mujeres jóvenes del ámbito comunitario o de las cercanas localidades. Hace unos cuatro años que empezó a bordar profesionalmente por su cuenta (más joven sólo ayudaba a su madre a trabajar en “entregos” de bordados que le pedían de la ciudad de Pátzcuaro) y señala que prácticamente todos sus pedidos de diseños especiales le son enviados a partir de imágenes por la plataforma de *Whatsapp*. Incluso reconoció que le es muy molesto cuando la fotografía no es nítida, pues debe esforzarse mucho para entender el patrón de bordados que le envían. Cuando eso ocurre: “ahora ya les digo que si no está clara la foto, no me hago responsable y que de todos modos me tienen que pagar por el trabajo”.

La anterior no es la única forma de utilizar los medios electrónicos en nuestro campo; a partir del acceso a éstos se vuelve más sencillo hacer pedidos de géneros textiles o materiales novedosos que no se venden en Michoacán o tal vez ni siquiera en México, sino que se encargan a parientes o conocidos que viven en ciudades grandes como la Ciudad de México y Guadalajara, o en Estados Unidos y que harán viaje a la comunidad. He ahí la oportunidad de allegarse las novedades. De tal manera habrá poca oportunidad de error, en tanto que quien accede a los grandes almacenes de materiales puede mantener una comunicación visual en “tiempo real” y la elección será de quien hace el pedido, de una forma que sin esta herramienta sería casi imposible.

Ahora bien, las redes sociales también tienen un papel de creciente importancia en el mercado del textil purépecha. Cada vez son más los productores y las productoras, así como quienes se dedican al comercio textil, que tienen su cuenta en la red social *Facebook*, la que les permite mostrar sus creaciones y sostener comunicación con interesados sobre precios, tallas y mecanismos de pago y envío. Creadoras con cuentas en *Facebook*, como

⁴ En el ámbito textil regional purépecha se nombra “juego” al conjunto de seis piezas rectangulares que conforman la parte decorada de las blusas. Consisten en un rectángulo para el área del pecho y otro idéntico para la espalda superior; dos para los hombros y otros dos para las mangas. Las bordadoras o los bordadores no necesariamente confeccionan las blusas, sino que se pueden hacer acuerdos sólo para realizar el bordado de punto de cruz y otra persona “armará” (confeccionará) la blusa. Hay que resaltar que quien se dedica profesionalmente al bordado puede tener un catálogo fotográfico de los diseños que sabe hacer, también puede aceptar que quien le encarga un juego de bordados para una blusa lleve su propio diseño o se lo envíe por alguna red social.

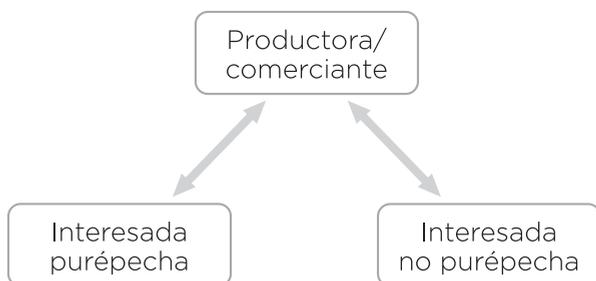
Huanengos Escamilla, Huanengos Comachuén, Rebosos (sic) Ahuiran, Camisas y Delantales en Punto de Cruz, Venta de Guanengos, y un largo etcétera, combinan sus mecanismos de venta: atienden clientes en sus talleres domésticos, en mercados como el que —desde hace, tal vez, siglos— se instala en la ciudad purépecha de Paracho los domingos, y *on line*. Continuamente *postean* (informan) sus recientes creaciones y lo más habitual es que los precios de sus obras no acompañen dichas imágenes, sino que brindan esa información por mensaje privado. Según una tejedora de Ahuirán, municipio de Paracho, ésa es una medida de seguridad que busca evitar que sus competidoras y conocidos conozcan los precios que ponen a sus textiles.

Se puede ver que las redes sociales están siendo empleadas en la generación de transformaciones en el sector artesanal textil, y también en las pautas de uso de la indumentaria femenina indígena, en lo cual el fenómeno de la moda sin duda se inserta.

Moda para mí, moda para ti

Leer los comentarios de los contactos de estas creadoras y comerciantes es muy interesante para comprender el fenómeno de la moda indígena tal como está circulando en las redes. Por cierto, ésa es otra posibilidad para la investigación y análisis de fenómenos vinculados con estas aplicaciones: es muy fácil acceder a *conversaciones* o diálogos que otros usuarios están teniendo, algo sin precedente en la práctica etnográfica. Para nuestros fines, nos centraremos en la circulación de imágenes y algunos datos que las acompañan, que nos indican los gustos y preferencias en el sistema de la indumentaria femenina.

A grandes rasgos, distinguimos tres tipos de participantes: la proveedora, que puede ser productora o la administradora del *perfil*, una mujer purépecha interesada en productos textiles, y una mujer no purépecha interesada también en productos textiles. Un esquema de lo anterior es el siguiente:



En general, las interacciones que se establecen entre la productora/comerciante y sus potenciales clientas o interesadas son diferenciadas, de tal modo que podemos afirmar que la moda más vanguardista, los diseños y materiales que más se alejan de lo conocido como “traje tradicional” interesan mayormente a las usuarias purépechas. Ponemos como ejemplo las novedosas blusas “de piedrita”, es decir, adornadas ya no con el bordado en punto de cruz, sino con materiales insertados como cuentas de cristal y plástico, lentejuelas, perlas artificiales, listones y aplicaciones varias.



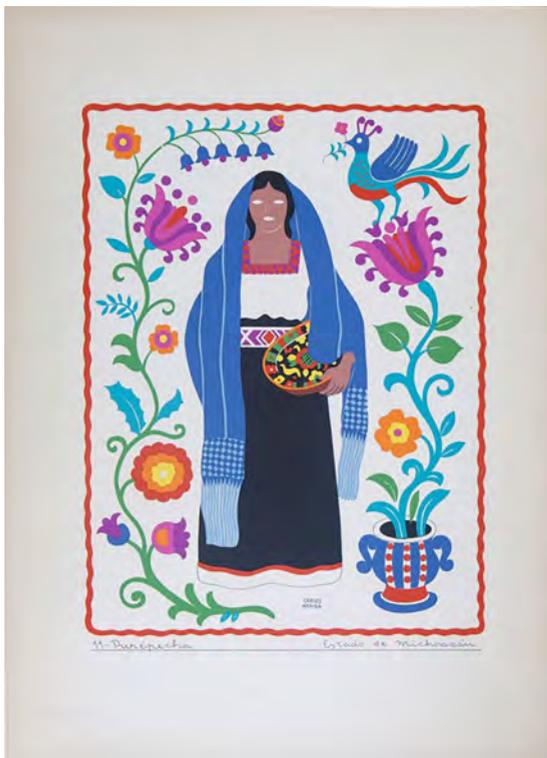
Captura de pantalla de página de venta de moda purépecha. *Wanenku* “de piedrita”, marzo 2020. }
<<https://www.facebook.com/Huanengos-maximo-657410397973301/>> }

Por su parte, aquellas productoras que ofrecen por los canales virtuales sus prendas textiles “tradicionales” tienen una proporción mayor de contactos de fuera de la región (aunque haya comentarios de aprecio por parte de usuarias purépechas, del tipo: “qué hermoso está ese rebozo”). Es frecuente que se refieran a esas prendas —*wanenku*, rebozos, delantales— como “diseño antiguo”, en directa alusión a que son prendas que tienen pocas modificaciones de acuerdo con un modelo “fijado” de traje tradicional.

En estas interacciones la interesada hace preguntas que no haría una compradora purépecha, por ejemplo, pedir información sobre la talla de una prenda o por el lugar de procedencia (es decir, no identifica el estilo o técnica particular de las comunidades); por su parte, la productora hace comentarios que no suele hacer a sus interlocutoras del ámbito purépecha. Es más explícita al brindar datos como las técnicas de manufactura (“es telar a mano”) o el tiempo de producción (“tarda dos meses en hacerlo”) para justificar el precio.

Es necesario señalar que para los efectos de este texto, tanto las usuarias de redes sociales, así como de las imágenes que circulan, han sido agrupadas de una manera bastante esquemática en unas cuantas categorías, con el fin de dar respaldo a los señalamientos

que se hacen. Evidentemente, la diversidad de usuarios puede proyectarse casi al infinito y habrá quien encuentre otras variables según los argumentos que presente. Lo que intentamos destacar es que podemos hablar de dos tendencias en las interacciones en el espacio virtual referido a los textiles indígenas, para lo cual no estamos usando categorías que hemos empleado en otros trabajos previos —*tradición y modernidad* (Ramírez, 2012)—; en esta ocasión las agrupamos como prendas de vanguardia o prendas clásicas, en relación con sus cualidades de distinción de usuarias: purépechas y no purépechas. Ambas categorías corresponden al campo de la moda.



Carlos Mérida, "Purépecha", de la carpeta *Trajes regionales mexicanos*, serigrafía, Museo de Arte Carrillo Gil, 1945.

Hemos visto que, desde una perspectiva semiótica, se puede entender el vestido o indumentaria como un código (al igual que el de la lengua, el del vestido es un sistema). Las prendas de vestir —y su estilo— funcionan como conectores entre personas: nos permiten identificarnos socialmente; he ahí su naturaleza social (Entwistle, 2000, p. 170). Al mismo tiempo, nos diferencian de otros, colectiva e individualmente, a partir de procesos en las dimensiones sincrónica y diacrónica (Simmel, 1904, p. 2), pero no solamente

respecto de la clase social, a la que alude el filósofo alemán; también usaremos su modelo para la distinción étnica. Pensamos, con Erner (2010, p. 87), que la moda no por fuerza fluye verticalmente, como lo proponen Simmel, Veblen y Bourdieu, sino que hay influencias “transversales” como las étnicas.

La moda es un fenómeno social históricamente situado (Bustingorry, 2015, p. 47). Por lo anterior, es importante comprender desde su historicidad las corrientes de cambio en el sistema indumentario indígena y reconocer que la tradición no es el único elemento que gobierna dicho sistema. Por eso la categoría binaria tradición/modernidad no resulta completamente útil para explicar la moda indígena, al ser consistente con la visión eurocéntrica y colonial que aduce que sólo las sociedades occidentales urbanas tienden al cambio, mientras que las sociedades no occidentales siguen pendientes de la conservación de valores culturales ancestrales.

De hecho, como ya vimos arriba, cuando se trata de prendas de vestuario hechas en el contexto indígena, pero para compradoras de fuera, lo que se resalta es “lo tradicional” de la técnica, el estilo, los materiales o la iconografía, dando preponderancia a lo clásico del “diseño antiguo”.

Observamos, por tanto, una contradicción entre la idea de intemporalidad del vestido “original” de un pueblo indígena ligado a sus valores inveterados y lo que ocurre en momentos culminantes de la convivialidad comunitaria, como las fiestas, en los que aparecen con vigor las vanguardias de la moda indígena. El sistema indumentario continuamente se desestabiliza pues, como dice Bustingorry: “Los *in* y los *out* en la moda expresan relaciones de fuerzas en el interior del campo” (2015, p. 55).

Hay un fenómeno de transmutación de las prendas de vestir según el caso, en el que, al diseñarse y usarse, se convierten en portadoras de valor, estatus y distinción social; no obstante, estos valores no necesariamente son los mismos dentro que fuera: en el ámbito purépecha son representados por las vanguardias, en los cuales los hilos y las telas industriales de colores contrastantes y brillantes, las aplicaciones, las iconografías con narrativas de “escena” son preferidos. Una gran cantidad de textiles hechos industrialmente se integra a los sistemas indumentarios indígenas.

Por el contrario, las prendas *para otras* tienden al clasicismo, con preferencia por las técnicas artesanales de producción y adorno de los textiles, como el tejido en telar de cintura y los bordados en punto de cruz, con iconografías preponderantemente geométricas y monocromas.

Atuendo, contexto y corporalidad de la usuaria se alinean “propiaemente” para los de dentro, en un tiempo y lugar (Lurie, 1994); vale la pena recordar lo que Bourdieu ha señalado respecto del *habitus* y de la diferencia, la cual se hace evidente cuando un actor intenta

incorporarse a un grupo al que no pertenece o al que se ha integrado de forma extemporánea, aunque sus capitales económico, social o cultural sean amplios (Bourdieu, 1984). Ser y vestir se corresponden.

De forma inversa, esa diferencia no es importante cuando se usa una prenda textil indígena fuera del campo. La lógica se puede transmutar en lo que Outka llama lo “auténtico mercantilizado”, refiriéndose a esa contradicción sostenida que permite a los consumidores estar conectados con un tipo de valores relacionados con lo auténtico y, al mismo tiempo, ser completamente modernos y, sí, tal conexión es potenciada por las productoras/comerciantes indígenas en sus interacciones virtuales: “los comerciantes siguen amando vendernos formas nostálgicas de bienes auténticos” (Outka, 2009, p. 4).

Nota final

El o la indígena (o purépecha en nuestro caso) es un contexto en el que ocurre la moda, en el que se están transformando los modelos tradicionales de producción, circulación, consumo y representación. Aquí sólo hemos hecho alusión al campo de la circulación a partir del uso de las redes sociales, pero sirva este ejemplo para reorientar la atención hacia la necesidad de profundizar el análisis de las prácticas contemporáneas del vestido y trascender la imagen fijada de la inamovilidad *quasi museística* del traje indígena en México.

El saber-hacer textil que tienen muchas mujeres purépechas se está destinando con gran vigor y creatividad a la producción de obras que compiten en los concursos promovidos por las políticas públicas de las instituciones de cultura y atención a los artesanos del país, o a las boutiques exclusivas de moda étnica; la anterior es una ruta de esas prendas, pero no la única: el sistema indumentario purépecha recorre múltiples trayectos.

Propongo, pues, que la celeridad de los cambios en la moda indígena y la cantidad de opciones para hacerlos, están ligados a posibilidades comunicativas que se desarrollan en los últimos años y que ésa es la principal diferencia entre el “antes” y la actualidad.~

Referencias

- Atlas de los pueblos indígenas de México* (2015), <http://atlas.inpi.gob.mx/?page_id=5237>, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.

- Bourdieu, Pierre (1984), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- Bustingorry, Florencia (2015), “Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda”, *Cuaderno 53, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 16, núm. 53, julio, pp. 47-57.
- Calderón Téllez, Iris (2018), “La transformación de la indumentaria tradicional p’urhépecha como recreación de la identidad (Santiago Azajo, 1970-2017). *Sirit’akweeri mót’akukwa p’urhéeri mimixikwa*”, tesis de licenciatura en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Entwistle, Joanne (2000), *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- Erner, Guillaume (2010), *Sociología de las tendencias*, Barcelona, Gustavo Gili.
- González Lázaro, Martha (2015), “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 en Filosofía de la Cultura, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Lurie, Alison (2011), *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.
- Lurie, Alison (1994), *El lenguaje de la moda, una interpretación de las formas de vestir*, Planeta, Barcelona.
- Outka, Elizabeth (2009), *Consuming Traditions: Modernity, Modernism and the Commodified Authentic*, Oxford, Oxford University Press.
- Ramírez Garayzar, Amalia (2014), *Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Ramírez Garayzar, Amalia (2012), “Indumentaria de fiesta y cotidiana de los purépecha”, en Francisco Martínez y Álvaro Ochoa (eds.), *Espacios y saberes en Michoacán*, Nahuatzen, México, Palenque, pp. 353-378.
- Simmel, Georg (1904), “Fashion”, *International Quarterly*, núm. 10, pp. 130-155, <http://modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Fashion_1904.pdf>, consultado el 27 de mayo de 2020.
- Veblen, Thorstein (1974), *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Epílogo

*Edla Eggert*¹

Este libro fue producido colectivamente por investigadoras y por artesanas. Es un libro plural. Se trata de nuestra cuarta producción editorial, que sistematiza los diálogos internacionales realizados desde 2014. Somos una red de grupos interconectados que posee la conciencia política de que es preciso situar experiencias de conocimientos en torno al arte popular y los objetos artesanales, creados, mantenidos y producidos mayoritariamente por mujeres. En cada país los hilos de esta red son distintos, poseen su propia consistencia y su propio colorido.

Eli Bartra es responsable de estos caminos que respuntan múltiples perspectivas feministas que construyen historias y visibilizan las experiencias creativas en la producción artesanal realizada por mujeres. Es en la medida en que visibilizamos e historiamos esas experiencias que nos volvemos más conscientes de nuestra poderosa creación colectiva, que hace y piensa el arte como un todo. Hemos elaborado conceptos que, al ser más debatidos, serán cada vez más explícitos. Como, por ejemplo, cuando Bartra en ese IV Coloquio dijo “objetos artesanales” en lugar de artesanado, o en la ampliación de la comprensión de lo que hemos estudiado como arte popular al traer las “notas” musicales y, con eso, incluir la música hecha por mujeres en nuestras investigaciones. Sospecho que cada vez más, con nuestros grupos conformando una red, nos aproximaremos a los estudios sobre dónde y cómo las mujeres producen arte popular en la interfaz de la rica experiencia de la cultura popular y de la educación popular latinoamericana.~

¹ Becaria e investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq). Profesora de Humanidades de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil. Correo-e: edla.eggert@gmail.com



Estrategias creativas de sobrevivencia.
Feminismo y arte popular,
coordinado por

Eli Bartra y Liliana Elvira Moctezuma
se terminó de imprimir en octubre de 2021.

El tiro consta de 500 ejemplares
impresos sobre papel cultural de 90 gramos;
cubiertas impresas sobre cartulina sulfatada
de 14 puntos.

Formación e impresión: Monarca impresoras.

Schumann 255, Colonia Vallejo,

Alcaldía G.A. Madero,

Ciudad de México C.P. 07870.

55.19.97.80.45 / 55.28.55.27.14

monarcaimpresoras@hotmail.com



Reyna García Mendoza, *Sirena embarazada*,
San Antonino Castillo Velasco, Oaxaca.
Fotografía: Cynthia Martínez Benavides

